

FOLIOS

REVISTA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL



Segunda época No. 15, Primer semestre de 2002 ISSN 0123-4870

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE HUMANIDADES**

Gustavo Téllez Iregui
Rector

Guillermo Chona Duarte
Vicerrector Académico

Priscilla Torres Rodríguez
Decana (E)

Enrique Hoyos Olier
Jefe Departamento de Lenguas

Juan Carlos Torres Azócar
Jefe Departamento de Ciencias Sociales

COMITÉ EDITORIAL

Ángela Camargo Uribe
Juan Carlos Torres Azócar
Alfonso Cárdenas Páez
Universidad Pedagógica Nacional

Humberto López Morales
Universidad de Río Piedras (Puerto Rico)

Juan Carlos Galeano
University of Florida (Estados Unidos)

Lauro Zavala
Universidad Autónoma Metropolitana
Xochimilco (México)

CORRESPONDENCIA

Canje:
Calle 72 No. 11-86 Of. A225
Teléfono 3 47 11 90 Ext. 195
Fax 347 11 90 Ext. 416
Bogotá, D.C., Colombia

FOLIOS

**REVISTA
DE LA FACULTAD
DE HUMANIDADES**

Publicación conjunta de los Departamentos de Lenguas y Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional.

Periodicidad semestral

Dirección postal: Calle 72 No. 11-86 Of. A225

Formato 21.5 x 28 cm

NORMAS EDITORIALES

La revista Folios recibe trabajos en las áreas de artes, ciencias sociales, literatura, lingüística, didácticas de estas disciplinas y lenguas modernas y clásicas, incluyendo traducciones, en original y copia, y en su respectivo medio magnético.

Las opiniones contenidas en los artículos son responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente el pensamiento de la revista.

Cualquier artículo de esta revista se puede transcribir siempre y cuando se indique la fuente.

Tarifa postal pendiente.

Licencia de Mingobierno pendiente.

Licencia de Mincomunicaciones pendiente.

ISSN 0123-4870

Armada digital, impresión y acabados:
Editora Guadalupe Ltda.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
F O L I O S
REVISTA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES
SEGUNDA ÉPOCA, NÚMERO 15, PRIMER SEMESTRE DE 2002

T A B L A D E C O N T E N I D O

Aproximaciones Críticas

CUENTO COLOMBIANO: Un género renovado
Luz Mary Giraldo

LO FANTÁSTICO REVISITADO: Un acercamiento a los cuentos de Germán Espinosa
Blanca Inés Gómez

LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE LUIS FAYAD: Nuevas formas y territorios narrativos
Cristo Rafael Figueroa

ALVARO CEPEDA SAMUDIO: Del movimiento ininterrumpido a las formas en serie
Heider Rojas

UNA LECTURA INTERTEXTUAL DE “El ahogado más hermoso del mundo”, de Gabriel García Márquez
Graciela Maglia

EL MINICUENTO EN LA LITERATURA COLOMBIANA
Henry González

EL CUENTO EN SU METÁFORA. “Un día de estos” de Gabriel García Márquez
Alfonso Cárdenas

INTERTEXTUALIDAD Y TRANSFICCIÓN EN EL Cuento Colombiano
Pedro Badrán

Autorreflexiones de los cuentistas

R CON R CIGARRO, R CON R BARRIL, RÁPIDO RUEDAN LOS CARROS POR LOS RIELES DEL FERROCARRIL
Roberto Burgos Cantor

CANCIONES PROFANAS
Fanny Buitrago

CONFESIONES DE UN CUENTISTA AMATEUR
Policarpo Varón

LAS ENTRAÑAS DE UN CUENTO
Juan Manuel Silva

HISTORIA DE *Ekúoreo*
Guillermo Bustamante Z

INDICE GENERAL REVISTA FOLIOS (NÚMEROS 1 AL 14)

- INDICE CRONOLÓGICO
- INDICE POR AUTORES

BOGOTÀ, D.C. PRIMER SEMESTRE DE 2002 ISSN 0123-4870

**NÚMERO MONOGRÁFICO DEDICADO AL
CUENTO COLOMBIANO**

**CONVENIO UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL – UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA – UNIDAD XOCHIMILCO**

PREPARADO POR:

HENRY GONZÁLEZ MARTÍNEZ
PROFESOR UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
BLANCA INÉS GÓMEZ BUENDÍA
PROFESORA PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

COLABORADORES:

LIZ LOREN APONTE Y LUIS ALBERTO ALVARADO
ESTUDIANTES UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

PRESENTACIÓN

La publicación del presente número monográfico de la revista *Folios*, dedicado al cuento colombiano, se realiza en el marco del convenio de cooperación existente entre la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco de México y la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Exceptuando los artículos de Alfonso Cárdenas y Pedro Badrán, los demás estudios y reflexiones se encuentran colgados por parte de la UAM-X en su número de primavera de la revista electrónica El Cuento en Red (<http://www.cuentoenred.org/cer>).

INTRODUCCIÓN

Anclado en una tradición cuentística fundacional que proyecta sus frutos desde el siglo XVII, momento en el cual aparecen los primeros relatos breves o historietas* en *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle, el cuento en Colombia ha seguido un prolífico proceso en el cual se han sucedido diferentes generaciones que han contribuido a consolidar su trayectoria como género literario y a facilitar el ambiente de sus más representativas creaciones.

El siglo XX es particularmente fértil en la producción cuentística, pues, a la par con la crónica, el ensayo o la novela, el cuento encontrará siempre un lugar de privilegio, bien sea como texto solitario en los suplementos culturales de los periódicos, haciendo parte de revistas culturales, integrando libros individuales o contribuyendo en la conformación de antologías.

Para presentar una visión panorámica acerca de la trayectoria cuentística en el siglo XX, especialmente de su segunda mitad, y del estilo narrativo de algunos cuentistas, hemos solicitado la versión por escrito de sus puntos de vista a protagonistas y estudiosos del tema, los que reunidos en conjunto integran el presente número de *Folios*.

La orientación discursiva de esas contribuciones que amablemente han cedido para este número sus autores, nos ha permitido agruparlas en dos partes: la primera, denominada "Aproximaciones Críticas", incluye un total de ocho artículos, tres de ellos dedicados al estudio del género, (Cuento colombiano: un género renovado; Intertextualidad y transficción en el cuento colombiano y El minicuento en la literatura colombiana) y los cinco restantes, al análisis de poéticas individuales como las de Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Luis Fayad y Germán Espinosa.

Una segunda, denominada "Autorreflexiones de los Cuentistas", presenta el punto de vista de cinco destacados escritores: Roberto Burgos Cantor, Policarpo Varón, Fanny Buitrago, Juan Manuel Silva y Guillermo Bustamante, en torno a su experiencia creativa.

Inicia la primera parte un artículo de Luz Mary Giraldo, quien es autora también de varios libros dedicados al estudio del cuento colombiano, en el que se presenta un interesante análisis acerca del desarrollo del género, centrado particularmente en la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

Giraldo adopta como referentes los planteamientos teóricos de Raúl Castagnino, Jorge Rufinelli, Antonio Skármeta y otros estudiosos del cuento, además de algunos pensadores de la cultura, y trata de comprender los experimentos verbales, las diversas estructuras y las múltiples temáticas que han asumido diversas generaciones de cuentistas en el período comprendido entre los años 50 y los últimos años del siglo XX. En su opinión, esa "nueva narrativa" presenta el paso de la concepción moderna a la sensibilidad

* Con el término **Historieta**, tomado del italiano, el cual se asimila al de novela, novella, noticia, historia o cuento breve, denomina Oscar Gerardo Ramos (1968) las veintitrés narraciones con estilo de cuento que constituyen el núcleo de *El Carnero*. Así, explica Ramos: "Una tendencia de índole cuentística pervade muchos relatos. Estos serían entonces historietas y Rodríguez Freyle sería un historietista. Veintitrés narraciones, con estilo de cuento, constituyen el eje de *El Carnero*. Si se las llama historietas en vez de cuentos, es porque no son rigurosamente historias, ni leyendas sino hechos presumibles de historicidad, tal vez tejidos con leyenda y matizados por el genio imaginativo del autor que toma el hecho, le imprime una visión propia, lo rodea con recursos imaginativos y, con agilidad, le da una existencia de relato corto. En este sentido pues, las historietas se asemejan al cuento: son, por tanto, precursoras del cuento hispanoamericano, y Rodríguez Freyle, como historietista, se acerca a la vocación del cuentista.[...]" (Págs, 33-38). Con esta propuesta de Ramos coinciden otros críticos, entre ellos Darío Achury, Hector H. Orjuela y Silvia Benso.

postmoderna, haciendo prevalecer lo urbano como cultura y “el consiguiente alejamiento de lo rural y sus tipologías y arquetipos, sus lenguajes míticos de oralidad primaria y, desde luego, la presencia de esa nueva sensibilidad que se mueve entre lo apresurado, la velocidad, la inmediatez, la trivialidad y la transitoriedad”. Seguidamente la autora destaca obras y autores de ese período, haciendo notar las diferencias y coincidencias que cada momento histórico ha marcado entre generaciones, poéticas y formas de expresión cuentística.

Los otros dos artículos de esta primera parte que analizan el desarrollo del cuento desde una mirada genérica, centran sus observaciones respectivamente en el surgimiento de nuevas formas narrativas que se hacen notorias y se consolidan gracias a la práctica regular de una escritura que desde el siglo XVII empezó a sugerir las pautas para el tipo de cuento breve o historiela que más tarde se transformarían en minicuento o minificción, y en los nexos que pueden tejerse entre categorías como intertextualidad y transficción, de frecuente manejo por la semiótica literaria, con las creaciones cuentísticas de autores colombianos. Para los dos autores de estos escritos, Pedro Badrán y Henry González, escritura cuentística contemporánea y teoría literaria constituyen un referente inevitable en la comprensión de la cultura de nuestros días.

A la par con el desarrollo de importantes medios de comunicación que tienen como impronta el poder apabullante de la imagen, ha empezado a adquirir gran auge un tipo de escritura que dialoga desde su brevedad, rapidez y concisión: se trata del minicuento, minificción o ficción brevísima, un tipo de creación que pese a tener remotos orígenes, viene suscitando notable interés en los escritores y críticos no solo de Colombia sino de Latinoamérica. El desarrollo del proceso seguido por este tipo de escritura minificcional en nuestro país, es precisamente el tema que aborda el artículo de Henry González titulado “El minicuento en la literatura colombiana”.

Los demás artículos signados por la “aproximación crítica” corresponden, como ya se señaló anteriormente, a autores que dedican su estudio a explorar el proceso de configuración artística de poéticas cuentísticas individuales: Blanca Inés Gómez, directora del Departamento de literatura de la Universidad Javeriana, quien descubre el tema de lo fantástico en la cuentística de Germán Espinosa a partir de las variadas formas a las que recurre el autor para el logro de la representación artística.

Por su parte, Cristo Rafael Figueroa, profesor de la Universidad Javeriana, dedica su estudio a dos obras del escritor bogotano Luis Fayad: *La carta del futuro. El regreso de los ecos* (1993) y *Un espejo después y otros relatos* (1995), de las cuales explica que “representan logros formales que desafían criterios canónicos y reformulan los enfoques de sus referentes predilectos”. Además, destaca la dicotomía campo/ciudad y analiza en profundidad la forma como ciertos elementos y técnicas narrativas asumen una particular representación artística en cada una de las obras de Fayad.

Continúan este derrotero crítico los estudios de Graciela Maglia y Alfonso Cárdenas, profesores de las Universidades Javeriana y Pedagógica Nacional, respectivamente, quienes recurren al enfoque de la semiótica literaria para descubrir el funcionamiento del arte verbal en dos cuentos del escritor Gabriel García Márquez: “El ahogado más hermoso del mundo” y “Un día de estos”. El lector de estos artículos podrá encontrar importantes reflexiones en torno a fenómenos transtextuales, a instancias ficcionales (narrador, personajes) y a inquietudes como el tipo de diálogo en el tiempo que establecen estos cuentos con otros textos de la cultura; y al funcionamiento de la diégesis, entre otras.

Otro aporte que contribuye con la variedad en las perspectivas críticas de esta primera parte, lo constituye el estudio que realiza el escritor Heider Rojas acerca de la obra del autor barranquillero Alvaro Cepeda Samudio. En apretada síntesis, Rojas logra proponer al lector una visión en profundidad de las obras más importantes de Cepeda: *Todos estábamos a la espera*, *La casa grande* y *Los cuentos de Juana*, que son entendidas como una sola creación en varios volúmenes, artísticamente vinculados por la ondulante transformación del tiempo en las formas narrativas.

La segunda parte en que están organizados los textos de este número de *Folios* es quizás la propuesta de un diálogo directo con los creadores, pues, son ellos quienes reflexiva y sensiblemente se refieren a los pormenores de su propio proceso artístico, pensando en los interlocutores de sus obras. Así, además de revelar al lector esos detalles que no son evidentes en sus cuentos, contribuyen todos ellos con esa larga tradición cuentística que sin lugar a dudas otorga un lugar especial a este tipo de creación en la historia de la literatura colombiana.

Para Roberto Burgos Cantor las imágenes de su infancia mantienen su latencia en las creaciones que realiza, y se constituyen en transfondo de esas ficciones. Esa invocación de imágenes vitales “más que un acto de impudor que pretenda exorcizar lo inexplicable, se dirige a mostrar una sustancia que anticipa la naturaleza de las historias sin fin que se inscriben en el territorio de una literatura”.

Fanny Buitrago piensa que no es sencillo saber en qué momento se inicia un acto creativo ni el espacio o la acción que lo posibilitan. Para ella, no existe nada más fascinante que planear un relato y viajar a través de ese desafío que propone el papel en blanco para “otorgar forma a lo que existe o no existirá jamás”. Al escribir —dice la escritora— “se roban las frases al amigo y al transeúnte, se plasman rasgos de tres personas en un rostro, se ama y se odia más de una vez a lo largo de un día de trabajo”.

Policarpo Varón también imagina momentos de su infancia en la creación poética como aquel en que aprendió a leer. Desde su adolescencia pensó que la literatura le concernía, por eso cree que la cualidad esencial de su educación fue la literaria. Al reflexionar en torno al principio activo de sus cuentos explica: “Creo que hoy, agosto de 2000, habiendo ya terminado *Equilibristas*, en mis cuentos privilegio el lenguaje y el argumento —no la trama ni el desenlace—. De una anécdota, situación o imagen que reveo o recuerdo, aquello que constituye el estímulo inicial de mis cuentos, busco elaborar la ficción, “la poesía activa”.

En sus reflexiones acerca del cuento, Juan Manuel Silva sostiene que detrás de la muralla de explicaciones y de teorías que enriquecen la experiencia del autor y sostienen su narrativa, este “esconde un núcleo sobre el que pocas veces reflexiona por la dificultad de hacerlo”. Sustenta su explicación en el hecho de que no existe una receta o camino que contenga los ingredientes de creación de una historia, razón que se complementa con la presencia de principios azarosos como la intencionalidad y la imaginación cargada o subordinada por los afectos, que “determinan el curso inicial de un cuento”. Estas valiosas observaciones de Silva en torno a la creación cuentística constituyen un inevitable punto de referencia para quienes deseen escribir o trabajar el proceso comprensivo de la creación cuentística.

Cierra este número dedicado al cuento en Colombia la historia inédita de la revista *Ekuóreo*, una publicación dedicada exclusivamente al minicuento, que contribuyó en la década del ochenta a proyectar este tipo de narrativa breve entre los colombianos y, de

paso, a ubicar la creación minificcional escrita en este país como uno de los aportes a la literatura hispanoamericana. Para Guillermo Bustamante, minicuentista y director junto con Harold Kremer de esta importante publicación, *Ekuóreo* tiene feliz comienzo en la Universidad Santiago de Cali, donde se publicaron en total 29 números: del 1 al 30, lo cual se considera como la primera época, y un segundo período, iniciado y culminado en la Universidad del Valle, donde publicaron 7 números: del 1 al 7.

Ese valioso proceso de difusión y estímulo creativo del minicuento realizado por la revista *Ekuóreo* habría pasado desapercibido de no ser por el descubrimiento que para la historia de la narrativa breve en Hispanoamérica hizo el maestro Edmundo Valadés, uno de los grandes creadores y difusores, quien a través de su revista *El cuento* contribuyó a abrirle camino a este tipo de escritura creativa en nuestro continente.

Como toda selección con determinada orientación crítica, la presente también es de carácter subjetivo y aunque los antologistas se esforzaron por seleccionar los textos más representativos de la crítica en torno al cuento en Colombia y consultaron a diferentes autores y estudiosos del tema, finalmente recibieron los textos que siguen a continuación, sin embargo, quedan como siempre otros autores por incluir y muchas más críticas por rescatar, situación que seguramente podrá superarse con la inclusión posterior de nuevas voces en las publicaciones que seguramente surgirán gracias al esfuerzo y al decidido apoyo que las dos instituciones firmantes dediquen a este tipo de iniciativas.

Invitamos pues al lector que incursiona en estas páginas a familiarizarse con una perspectiva histórica de lo que ha sido la escritura de cuento contemporáneo en Colombia.

Henry González, 18 de julio de 2002

APROXIMACIONES CRÍTICAS

LUZ MARY GIRALDO

CUENTO COLOMBIANO: un género renovado

... una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia.

Julio Cortázar

El cuento no es invitación a solazarse con primores de estilo, sino juego para atrapar al lector con ajustado número de recursos, interrelacionados con la precisión de un sistema de relojería.

Raúl H. Castagnino

Resumen : Las transformaciones que ha sufrido el cuento colombiano a través de los últimos cuarenta años responden tanto a las condiciones sociopolíticas que se viven dentro y fuera de Colombia, como a los cambios que se presentan en la sensibilidad estética de una generación a otra y, por supuesto, a las inclinaciones e intereses de cada autor en particular. De acuerdo con la autora, dentro de la producción cuentística colombiana a lo largo de cada una de las últimas cuatro décadas es posible distinguir claramente diferentes tendencias o “promociones”.

En este artículo se definen las preferencias temáticas y las formas narrativas que acercan o distancian a cada una de estas “promociones” entre sí.

Palabras clave : cuento colombiano contemporáneo, décadas de los sesenta a los noventa.

Abstract: The transformations that have affected Colombian short story production throughout the last forty years are a consequence of sociopolitical conditions within and without Colombian society, as well as of the variations produced in aesthetic sensibility from one generation to the other, and, of course, of each author's particular inclinations and interests. According to the author, each decade manifests different tendencies or “promotions”. In this article, she defines the preferences in topic selection and narrative forms that differentiate these “promotions” from one another.

MIRADA PRELIMINAR

Al hacer una revisión de la narrativa colombiana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se pueden encontrar no solamente distintas tendencias, sino varias promociones que agruparemos por décadas, en las que según la época o la sensibilidad que defina la propuesta estética de los autores hay coincidencias o distancias. Entre la primera y la última, el paso del mundo rural al urbano es evidente, se muestra la muerte definitiva de la llamada literatura de la violencia partidista, la ruptura o distanciamiento de los mitos y los arquetipos que nutrieron al realismo mágico y a lo real maravilloso y el desarrollo de otros temas y lenguajes cercanos a la sensibilidad actual. Trazando una línea que identifique el camino de estas promociones, podría considerarse que entre los años cincuenta y sesenta se registra una herencia de la literatura en gran parte de corte oral, criollista y telúrica, con predominio de la protesta y el testimonio, y orientada por el compromiso social del escritor. Esta tendencia llega a sus máximas expresiones en el hiperbólico universo macondino y, como caso extremo e interesante, en el universo arquetípico y a la vez existencialista definido en la obra de Álvaro Mutis y sostenido en su narrativa de las dos últimas décadas.

Aunque en los setenta aún se percibe cierto compromiso social o político por parte del escritor, se presenta un cambio en la visión del mundo y una disposición diferente ante la realidad y las formas narrativas; se advierte el desarrollo de la modernidad y se reconocen la ciudad y sus habitantes como materia de creación con otras posibilidades de testimonio. Una vez conquistadas la ciudad en la literatura, la conciencia de lo moderno y su crisis, la realidad del individuo problemático y la escritura como debate artístico, la producción narrativa en los ochenta apunta más hacia la experimentación formal y el intercambio entre la identidad del yo y la de la creación, la realidad y el juego, la parodia, la ironía y la crítica.

Los noventa traen un nuevo regreso a la fábula, que se había diluido en algunas de las propuestas anteriores, y se apunta a lenguajes y escrituras que pretenden más precisión y menos problemáticas existenciales, sociales, políticas o estéticas. En esos 40 años de vida y literatura se observa el paso de la

utopía al escepticismo, en la diversidad de autores que se encuentran y separan por distancia de edades o visión del mundo: unos están entre los cincuenta y sesenta años, los intermedios son cuarentones y los últimos son generalmente veinte o treintañeros. Los cincuentones o algo más pertenecen a la época de Mayo del 68, a la del “hagamos el amor y no la guerra”, a la liberación social, sexual y femenina, a la minifalda, al comienzo del *boom* latinoamericano, y al perfil de rebeldía; los cuarentones algo conservan de aquellos antecesores, leyeron a los narradores del *boom* como a los clásicos, oscilan entre el compromiso con la historia y el carácter de apariencia indiferente, apolítica e inactiva de los más jóvenes.

En 1990 Jorge Rufinelli recordaba que Lyotard había llamado la atención sobre la pérdida o el fin de los grandes relatos, y en 1982 Marshal Berman había reconocido con una frase de Marx que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. En el cruce hacia el nuevo milenio se percibe que cada vez hay menos razones para el compromiso y para la acción, la renovación, la historia y el análisis crítico. Rufinelli llama la atención sobre los logros de la narrativa latinoamericana de los sesenta, al ser capaz de alcanzar la revisión de los estatutos de la crítica y la historia literaria y ubicarse triunfalmente frente a una cultura mundial; recuerda la inauguración de la crisis en los setenta, al constatarse, como pensaba Octavio Paz, una “modernidad subdesarrollada”, y reconoce las nuevas búsquedas en los ochenta, en las que, sin apartarse de los problemas de la identidad latinoamericana de los anteriores, se muestran divergencias.

Antonio Skármeta, en una conferencia dictada en 1981 y citada por Rufinelli, alude a su generación expectante ante una “realidad que se acaba” ante sus propias narices y opina que no queda más remedio que acercarse “a la cotidianidad con la obsesión de un miope”, sin afanes refundacionales, trascendentales, alegóricos o míticos (Rufinelli 37). Con ellos, indudablemente, se inicia el escepticismo que, en el caso colombiano, se asocia con la “generación desencantada”¹, en la cual persiste la voluntad de cambio y nostalgia de o por un mundo mejor.

El cuento: ¿ganar por *knockout*?

Entre las búsquedas y los desafíos de la narrativa colombiana de los últimos lustros, el cuento ocupa un lugar que merece atención. Repudiado por algunos al considerarlo “género menor”, asumido por otros como preparación o tránsito hacia la novela, descartado en muchas editoriales por su escaso consumo y deseado por ciertos lectores gracias a su brevedad, su estatuto se apoya en la condensación y la unidad, la sugerencia y la precisión, la tradición y la renovación². Los epígrafes de este artículo afirman que el cuento responde a una condensación de la vida, a un aspecto lo suficientemente sólido que no rebasa situaciones ni problemas, ni se exceda en atrevimientos literarios o de estilo. Su unidad de tiempo, espacio, personajes, tema y acción, como es sabido, tienen que ser puntuales para que no lleven al lector más allá de los límites y lo concentren en el proceso de su tensión dramática. Tradicionalmente se considera que todo buen cuento logra un clima con un mínimo de recursos, se queda en la memoria como la fotografía de un instante o como “la semilla de un árbol gigantesco” y, a diferencia de la novela, como reiteraba Cortázar, “debe ganar por *knockout*”, mientras que aquella lo hace por puntos (Pacheco 384-85). En otras palabras, el cuento es “una sola vibración emocional”, como afirma Mariano Baquero Goyanes, quien siguiendo a Albert Thibaudet reconoce que “mientras la novela es un mundo” el cuento es “lo que está en el mundo” (Pacheco 192).

Debemos reconocer que aunque Colombia se ha distinguido como “tierra de poetas”, al aproximarse³ a la década del setenta, su literatura ha afianzado la conciencia de la escritura en el contar, relatar y narrar³ propios del cuento o de la novela. Desde diversas sensibilidades y tonos, centenares de novelas y cuentos se han abierto camino mediante experimentaciones verbales y estructurales, logrando renovaciones en las formas tradicionales y exploraciones en la multiplicidad temática y emocional que ofrece la vida cotidiana contemporánea. Así, se registran distintas tendencias en la producción y composición de cuento y novela de los últimos lustros, confirmando la coexistencia de narrativa epistolar, testimonial, histórica, fantástica,

¹ A estos poetas también se les conoce como “Generación sin nombre”, la cual surgió inmediatamente después del nadaísmo, cuyas inquietudes literarias, culturales, sociales y políticas coinciden con las de los narradores de su momento: Afán de renovación del lenguaje, sensibilidad crítica, eclecticismo, ironía, humor satírico y reconocimiento de la cultura universal.

² Para una reflexión mayor sobre el cuento en general y en particular el cuento en Colombia. Véanse la compilación hecha por Carlos Pacheco y Luis Barrera, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*; y *Nuevo cuento colombiano. 1975-1995*, de Luz Mary Giraldo.

³ Es significativo el artículo de Raúl Castagnino Jurisdicciones del *epos*: contar, relatar, en el que distingue el significado de cada uno de estos términos, reconociendo al primero como el que “atiende al trasfondo numérico”, el segundo como el que “subraya el encadenamiento secuencial” y el tercero a “la tirada discursiva”, al “discurso de una voz narrativa”. (Pacheco 193-205).

policíaca, de ciencia -ficción, hipertextual, de tema erótico, marginal y de inmigrantes, de tono paródico, escéptico y desencantado, entre otras, alimentadas por los imaginarios que ofrece la vida en la ciudad. Esta nueva narrativa muestra el paso de la concepción moderna a la sensibilidad posmoderna en la primacía de lo urbano como cultura y el consiguiente alejamiento de lo rural, de sus tipologías y arquetipos, sus lenguajes míticos de oralidad primaria y, desde luego, la presencia de esa nueva sensibilidad que se mueve entre lo apresurado, la velocidad, la inmediatez, la trivialidad y la transitoriedad. Los nuevos autores y el afianzamiento de otros con mayor trayectoria dan cuenta de ello al intentar revisar grupos, generaciones, tendencias o promociones.⁴

Teniendo en cuenta, pues, la creación narrativa desde fines de los sesenta hasta el año 2000, es posible identificar la consolidación del cuento como género en autores que se han preocupado por la creación del texto breve, unitario, condensado, sugestivo y redondo o “esférico”, apuntando hacia diversas líneas temáticas que de la violencia rural y partidista pasaron a la vida urbana con sus problemas tanto sociales como sociológicos, existenciales, morales y culturales. Si Policarpo Varón era reconocido en aquel momento especialmente por su cuento “El festín”, donde la violencia rural se hermana con el absurdo y la desolación, Óscar Collazos y Darío Ruiz Gómez mostraban la vida, la sociología, la psicología y la sensibilidad en la realidad de ciudades intermedias, recreando personajes marginales, captando la crisis de adaptación y la tensión generada por el desplazamiento del campo o del pueblo a la ciudad en busca de mejores horizontes.

Por su parte, Fanny Buitrago proponía desde entonces una literatura de tipo contestatario y burlón orientada hacia la desmitificación de los estereotipos sociales alimentados por la cultura de folletín imperante en nuestros países y en las sociedades de clase media. Nicolás Suescún, por otro lado, apuntaba a la vida cotidiana, abúlica y escéptica de ciudadanos agobiados por el peso de los días. Luis Fayad se preocupaba por recrear situaciones de determinadas clases sociales que oscilan entre el empleado medio, el estudiante y el revolucionario de los sesenta, recorriendo calles, jergas y soledades. Así también, Germán Espinosa se inclinaba por una literatura menos inmediata y más referida a temas universales, a debates filosóficos e históricos, a preocupaciones propias de la estética y el pensamiento modernos. El cuento fue entonces el género por excelencia y sus autores mostraron destreza en su escritura.

Ya en la década de los ochenta la novela toma la delantera y se convierte en vehículo para contar de manera diferente la realidad histórica y/o cultural cuestionándolas, construyendo mundos a través de experimentaciones formales y transgresiones estructurales, desmitificando los modelos literarios y la historia oficial, obviamente en busca de nuevos lenguajes, nuevas expresiones y nuevos sentidos que se ajustaran a las posibilidades éticas o estéticas de su tiempo. Novelistas como R. H. Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval y Fernando Vallejo, entre los que en otras ocasiones hemos llamado de la *ruptura*⁵, se suman a

⁴ Reconocemos en las últimas décadas tres promociones que por su imprecisión evitamos hablar estrictamente de grupos generacionales definidos por época de nacimiento, ya que algunos autores tienen una producción tardía, muchos jóvenes acusan una sensibilidad más tradicional y otros, siendo de mayor edad, proponen unas temáticas o estilos más acordes con el presente. Entre los autores de mayor trayectoria tenemos en cuenta a aquellos que empiezan a ser publicados entre finales de la década del 60 o comienzos de la del 70, iniciándose con el distanciamiento del discurso testimonial y rural y el afán de instaurar una narrativa urbana o unas actitudes y formas a tono con el pensamiento moderno; aunque algunos coexistieron con los autores del *boom* narrativo latinoamericano y del realismo mágico-maravilloso, su obra registra el transcurrir de las preocupaciones éticas y estéticas de su tiempo.

Además de los autores que desde los 60 (Collazos, Espinosa, Buitrago, Fayad, Varón, Suescún, Ruiz Gómez) se dan a conocer con sus publicaciones, durante los 70 se reconoce a Jorge Eliécer, Carlos Orlando Pardo, Roberto, Hugo Ruiz, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Germán Santamaría, Héctor Sánchez, Eutiquio Leal, Helena Araújo y Arturo Alape, quienes en algunos casos presentan una **narrativa centrada** aún en la protesta y el testimonio y, en algunos otros, centrada en ambientes o vivencias urbanas. A esta propuesta se suma el trabajo literario de Umberto Valverde y Andrés Caicedo, en el que la ciudad y la música son ejes estructurales. CefTando la década, Rodrigo Parra Sandoval, R. H. Moreno-Durán, Fernando Cruz Kronfly, Roberto **Burgos Cantor**, Ricardo Cano Gaviria y Marvel Moreno, entre otros, proponen una narrativa que puede ser más contestataria y crítica, más referida a la reflexión sobre la creación artística, menos testimonial y evidentemente de estirpe urbana.

Durante los 80 se afianza la narrativa contestataria de Fanny Buitrago, Parra Sandoval y Moreno-Durán y se agrega el escepticismo y carácter provocador de Fernando Vallejo, quien por la ironía se acerca a los dos anteriores, y por el escepticismo y la agresividad de sus temas a algunos de los autores más recientes. La década del 90 está entre el tratamiento de temas poco explorados en nuestro medio (la literatura fantástica, la ciencia ficción, la narrativa policial) y cierta novelística o cuentística de nuevo testimonio. También, en algunos casos, sus autores se aproximan al escéptico discurso de lo banal y lo efímero. Aunque antes de los 90 ciertos narradores cultivan el cuento y la novela, cabe anotar que hasta la fecha algunos se expresan únicamente en el género cuentístico: Enrique Serrano (1960), Julio Paredes (1957), Julio César Londoño (1957), Juan Carlos Botero (1960), Lina María Pérez (1949), Carmen Cecilia Suárez (1946), Antonio Ungar (1974) y Luis Noriega (1972), por citar algunos.

⁵ En *Narrativa colombiana. Búsqueda de un nuevo canon* propongo una aproximación a la narrativa colombiana contemporánea, analizando las búsquedas de los autores desde los años 70 y reconozco en una primera etapa de transición a aquellos escritores que se dirigen hacia la modernidad distanciándose de la narrativa testimonial y documentalista, de los postulados del *boom*, del realismo mágico y del macondismo. La narrativa de ruptura está claramente relacionada con el afán de romper los esquemas convencionales no sólo del contar convencional sino de todo aquello sostenido por la cultura oficial y se expresan en un discurso de contenido tan irónico como contestatario,

los narradores anteriores y amplían la nómina de escritores que desde la novela, como diría Alberto Moravia a propósito de otras literaturas, nos dan “una representación de la realidad más compleja, más dialéctica, más poliédrica, más profunda y más metafísica” (Pacheco 347) y, añadiríamos para nuestro caso colombiano, más iconoclasta, burlesca, desencantada e irónica. Revisando la década de los noventa, el cuento vuelve por sus fueros, recupera la anécdota, busca el inicial esquema de la precisión y la economía llamando la atención del riguroso acto de leer antes que el de descifrar y descodificar. Autores como Mario Mendoza, Juan Carlos Botero, Julio Paredes, Ana María Jaramillo, Enrique Serrano, Colombia Truque, Julio César Londoño, Jaime Alejandro Rodríguez, Sonia Truque, Lina María Pérez y Carmen Cecilia Suárez, por ejemplo, se definirán especialmente por el manejo del género y por el mundo recreado en sus cuentos⁶.

Una mirada retrospectiva: el cuento del cuento en Colombia

Indudablemente en la modernización de la cultura y de la literatura intervino en nuestro país la revista *Mito* (1955-1962), cuyo primer editorial definido bajo el postulado “las palabras están en situación”, abrió la comunicación entre diversas disciplinas y formas expresivas que contribuyeron a “desprovincializar” nuestra cultura, pues desde sus páginas propuso un intercambio de perspectivas ideológicas, de estilos, de visiones de mundo. La revista se mostró dispuesta a debatir temas actuales no sólo nacionales sino internacionales; dio espacio para la traducción de textos, la presentación de inéditos, el análisis, las reseñas, la crítica literaria, artística, y cinematográfica, etc.

Sus directores, comité de redacción y comité patrocinador aseguraron su calidad y continuidad hasta la muerte, en 1962, de su promotor y animador, el poeta y ensayista Jorge Gaitán Durán. En ese entonces el país vivía el azote de la violencia rural y partidista y se hallaba bajo la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla y, en términos generales, la narrativa que circulaba era más documental que literaria, pues por su índole especialmente testimonial y de denuncia se preocupaba por destacar lo más espeluznante de la violencia con toda clase de catálogos de muertes y muertos. *Mito* dio salida, o llamó la atención desde sus páginas y desde una nueva actitud, sensibilidad y pensamiento—ceranos al existencialismo de posguerra—a diversos autores de Colombia y de Latinoamérica: José Félix Fuenmayor, Jorge Zalamea, Hernando Téllez, Pedro Gómez Valderrama, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio, Manuel Mejía Vallejo, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez, fueron algunos de los nuestros.

La historiografía literaria ha denominado como grupo o generación de *Mito* a aquellos autores incluidos en sus páginas, los contemporáneos a ella o cercanos a sus propuestas éticas y estéticas, reconociendo muy particularmente a quienes cultivaron la poesía.

Como órgano cultural, la revista fue de buen recibo entre los autores, los intelectuales y el ambiente universitario de la época y desde entonces es de referencia obligada al reconocer su incidencia en la cultura y en la formación o información de los lectores y escritores posteriores.

Cuando la publicación trimestral llega a su fin, el último número es dedicado a los Nadaístas, quienes por su actitud y su temática son contrarios, pues antes que sostener la crisis existencial o la pregunta por el sentido y la preocupación por la fuerza erótica frente a la tanática que interesaba a aquellos, manifestaron un carácter más espectacular, una escritura burlesca y juguetona, una sensibilidad rebelde y juvenil y una actitud contestataria divergente. Finalizando la década, el debate sobre la Revolución Cubana definirá al nuevo escritor e intelectual latinoamericano y orientará algunas de las preocupaciones del *boom* narrativo. Entre los sesenta y los setenta la narrativa colombiana entra en diálogo con las propuestas del *boom*⁷ que, al calor de la Revolución, establece una nueva conciencia de escritor y de intelectual para América Latina: “Contar lo que la historia ha callado”, decía Carlos Fuentes. Explorar nuevos lenguajes y experimentar otras estructuras, fueron consignas asumidas también por los nuevos narradores colombianos.

son adversos a las escrituras hiperbólicas de raigambre mítica o arquetípica y transmiten una visión de mundo en crisis o de realidades apocalípticas.

⁶ Es de reconocer que la mayoría de estos autores ha sido merecedora de distinciones y premios en el género; así, por ejemplo, el Premio Internacional Juan Rulfo lo han ganado: Botero, Serrano, Londoño y Pérez; el Premio Nacional del Instituto Colombiano de Cultura: Colombia Truque y Jaramillo; el Concurso Nacional del Instituto Distrital de Cultura: Mendoza y Rodríguez.

⁷ No solamente Gabriel García Márquez alcanza reconocimiento internacional con el éxito de *Cien años de soledad* y la aceptación de su universo real maravilloso afincado en Macondo, su lenguaje hiperbólico, sus personajes arquetípicos y la escritura de lo oral que definen la ascendencia de la cultura popular americana y la fundación de un mundo literario. Además, el joven narrador Óscar Collazos logra con los escritores Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, un serio debate sobre el compromiso del escritor y el intelectual publicado en muchas ediciones con el título: *Literatura en la revolución, revolución en la literatura*.

Gabriel García Márquez, quien había sido publicado en varias ocasiones por la revista *Mito*⁸, fue desde entonces noticia literaria por su creación y compromiso. Aunque al margen de los derroteros de éstos, de las hazañas publicitarias, del mercado editorial y del éxito comercial, otros narradores exploraron, como hemos afirmado, con una narrativa cuidada y rigurosa, terrenos que oscilan entre la escritura que ahonda en temas del pueblo colombiano y sus ciudades en proceso de desarrollo y la recreación de los universales como problemas modernos. Con ellos el cuento alcanzó reconocimiento y durante algún tiempo fueron considerados escritores ejemplares. Se destacaron libros de cuento como: *La noche de la trapa* (1965) de Germán Espinosa, *Son de máquina* (1967) y *El verano también moja las espaldas* (1966) de Óscar Collazos, *Para que no se olvide tu nombre* (1966) y *La ternura que tengo para vos* (1973) de Darío Ruiz Gómez, *La otra gente* (1973) y *Bahía sonora* (1975) de Fanny Buitrago, *Los sonidos del fuego* (1968) y *Olor de lluvia* (1974) de Luis Fayad, *Retorno a casa* (1972) y *El último escalón* (1977) de Nicolás Suescún, *La M de las moscas* (1970) de Helena Araujo, *Cada viga en su ojo* (1967) de Héctor Sánchez, *Cosas de hombres* (1971) de Jairo Mercado, *El atravesado* (1975) de Andrés Caicedo y *El festín* (1973) de Policarpo Varón.

Suplementos, revistas literarias y algunas editoriales extranjeras y nacionales le dieron espacio destacado al género, por ejemplo, la revista *ECO* publicó en 1969 el primer cuento de Marvel Moreno titulado "El muñeco" y en 1975 "Oriana, tía Oriana". Ese mismo año, la revista *Caravelle de Toulouse* publica "El muñeco". Una revisión de la producción narrativa de ese momento muestra que varios autores fueron divulgados en editoriales de Venezuela, España, México, Uruguay y Argentina.

Aparentemente un trabajo silencioso, se une la sigilosa labor de la crítica y de las editoriales. Finalizada la década de los ochenta, justamente en agosto de 1990, el "Magazín Dominical" del periódico *El Espectador*⁹ generó crisis al propiciar una polémica que no avanzó mucho, invitando a escritores, editores y críticos a sostener un debate, cuyo punto de partida tuvo como presupuesto la decadencia del género o su ausencia en la literatura más reciente. Algunos de los participantes refutaron el valor de las nuevas tendencias, otros se refirieron a una literatura inédita poco favorecida por la industria editorial y los periódicos u otros medios de comunicación, no faltaron quienes acusaron el desdén por el género. Los editores hablaron de la dificultad no sólo de mercadear libros de cuento dada su escasa recepción, sino de publicar autores poco conocidos, y hubo quien afirmara que los jóvenes escritores "escriben cuentos a patadas y a las patadas".

Germán Espinosa y R. H. Moreno-Durán fueron contundentes: el primero se refirió a la dificultad de creer "en la existencia de una genuina literatura colombiana" y definió las antologías de cuento como una forma "de magnificar una pobreza"; el segundo aludió a los volúmenes publicados esporádicamente cuya precariedad estética y su reiteración en estereotipos de voluntad sociologizante y maniquea podían verse como "una verdadera antología de disparates". Evelio Rosero y Jaime Echeverry le apostaron a la calidad narrativa reciente augurando un futuro novedoso, mientras Óscar Collazos apuntó al "ninguneo" de algunos autores sobre otros.

Indudablemente, la polémica mostró en algunos casos el desconocimiento de nuestra propia literatura y en otros sirvió de acicate para que los escritores se concentraran más en su oficio y al poco tiempo se contaba con muchos libros de cuentos, antologías regionales o nacionales, concursos literarios y el interés por estudiar e indagar en el género. Desde entonces se hizo evidente el afán de transformar, cuestionar, reinventar, romper de manera definitiva con el macondismo y el lenguaje garcíamarquiano y con los restos del ruralismo, así como con las corrientes desprendidas del *boom* latinoamericano. Parodiar, burlar, indagar en la diversidad cotidiana, detenerse en el ser y el deber ser de la literatura y de la escritura, buscar lenguajes alternativos, bucear en el pensamiento, la cultura, la historia, sus hechos y consecuencias, son rasgos y actitudes que los caracterizan.

Si entre los sesenta y setenta los escritores mostraban una arraigada conciencia social vinculada a la historia de nuestros países, al sentido de la Revolución Cubana y a la crisis posterior a la segunda guerra mundial, en los ochenta esta conciencia se registraba según los cambios vertiginosos que se testimoniaban: de una y otra manera los narradores eran testigos o protagonistas del significado de las manifestaciones estudiantiles reconocidas como "mayo del 68", del traumatismo causado por la guerra de Vietnam, de la liberación femenina, de la incidencia de la Revolución Cubana y su posterior desencanto ante la caída del

⁸ Tanto *El coronel no tiene quien le escriba* como *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo* fueron textos inicialmente publicados en ella al igual que el último *Salvado del cesto de la basura*, como en más de una ocasión se ha afirmado.

⁹ Justamente la polémica dio origen a una serie de antologías preparadas y prologadas por mí para dar cuenta de la evolución del género, sus tendencias y sus representantes, tales como: *Nuevo cuento colombiano 1975-1995* (1997), *Ellas cuentan. Relatos de escritoras colombianas de la colonia a nuestros días* (1998) y *Cuentos delio de siglo* (1999).

muro de Berlín o la disolución de la Unión Soviética, del *hippismo* y la generación *beat*, del efectismo iconoclasta del *nadaísmo*, de la preocupación por teorías literarias y, por supuesto, de la desesperanza como una nueva sensibilidad en la que se ve la tensión entre los ideales utópicos y el resultado de los mismos.

Como ya afirmamos, la narrativa entonces exploró no sólo en los hechos históricos y en la realidad de las ciudades, sino en la experimentación formal y estructural; además buscó la diversidad de estéticas apostándole mucho más a la novela que al cuento, y demostró su recuperación como expresión suficiente a finales de los ochenta y durante los noventa.

Autores como Marco Tulio Aguilera Garramuño, Óscar Castro García, Eduardo García Aguilar, Julio Olaciregui y Ramón Illán Bacca, entre otros, se dieron a conocer con sus cuentos y algunos de ellos con novelas, mostrando nuevas posibilidades en sus fábulas. Aunque la ciudad y lo urbano fueron común denominador, algunos exploraron temáticas que no habían sido expuestas de manera abierta, incorporándolas más explícitamente a la vida cotidiana o contemporánea, tales como el erotismo en su disfrute pleno, la sexualidad femenina o la homosexualidad, así como otras de orden estético y metaficcional.

Sustituir la escritura de la oralidad por una escritura más cercana al presente se impuso: el mismo Gabriel García Márquez, distinguido por el pulcro manejo de la oralidad escrita, mostró su sintonía con las reflexiones de Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989), al acercarse a la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad en uno de sus libros de la década, con una verdadera muestra de dominio de la escritura que apela más a las leyes cartesianas que a las de los imaginarios orales. Sus *Doce cuentos peregrinos* (1992) son no solamente una distancia de su Macondo, sus personajes arquetípicos, sus envolventes situaciones míticas, sus sugestivas fantasías maravillosas y toda aquella gama de recursos donde todo es posible, sino una propuesta del “placer de narrar” diferente.

Ésta busca ubicar al lector en el instante mismo en que sucede el hecho estético y la contemplación de la belleza, o situarlo en el proceso de una relación pormenorizada que le permitirá vivir situaciones donde la palabra pertenece más al ciclo de la realidad histórica que al de la realidad sagrada o sacralizada, lo cual conduce a la toma de conciencia sobre la pérdida del asombro en el mundo contemporáneo. Otro interesante narrador que muestra la tensión entre el mundo de raigambre oral acosado por el impulso de la historia es Roberto Burgos Cantor. En sus libros de cuentos *Lo Amado* (1981), *De gozos y desvelos* (1987) y *Quiero es cantar* (1999) pone en evidencia la tensión entre el pasado y el presente tanto en la visión de tránsito de la cultura señorial como en la de la civilización que se aleja del mito y los ancestros, pasando por la constante e implícita reflexión en torno a la creación estética.

En otros autores la escritura explora desde lo monologal hasta al individuo que toma conciencia de sí mismo, como puede verse en los diversos relatos de *Vestido de bestia* (1980) de Julio Olaciregui, en los de Carmen Cecilia Suárez, especialmente en su reconocido libro *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988), y en los de Óscar Castro García: *Sola en esta nube* (1984), prolongándose en *Señales de humo* (1988) y *No hay llamas, todo arde* (1999).

Afirmamos que los noventa traen una interesante renovación del género: a las búsquedas y hallazgos anteriores se une la voluntad de recuperar la fábula o el contar convencional, siguiendo las pautas de la sucesión, economía, unidad, clímax y consolidación del efecto causado por lo que se cuenta. Queda atrás la valiosa y necesaria experimentación, la búsqueda de un lector atento que se detenga a descifrar códigos y atar cabos, tan propio de la novela experimental y aprovechado por algunos autores en la escritura de sus cuentos; se busca, pues, un lector cómplice que busque y encuentre en la forma sincrética y sintética un cielo perfectamente acabado y una historia sugestivamente contada.

Se produce una nueva dinámica en la que se dan cita distintas modalidades tanto temáticas como formales: se impone una estética del retorno que consiste en la recuperación de temas y escrituras alejándose de toda experimentación formal. Si bien algunos autores continúan con unas estructuras complejas, al retornar a formas de escritura canónica las preocupaciones varían: por una parte, se explora en lo misterioso y lo fantástico, como en el caso de Mario Mendoza Zambrano en su libro *La travesía del vidente* (1994), así como en algunos textos de Octavio Escobar Giraldo y Hugo Chaparro Valderrama; por otra, la narrativa policial busca un espacio en nuestras letras y da cuenta de la realidad sujeta a la violencia urbana y al peligro que amenaza, como en *Cuentos sin antifaz* (2001) de Lina María Pérez; se percibe la búsqueda de un estilo preciso, analítico y reflexivo donde la soledad del ser se debate frente a la existencia esencial o cotidiana, como en la prosa de Philip Potdevin, o un estilo puntual y de hondura psicológica en los cuentos de Juan Carlos Botero.

La nueva violencia duele de otra manera y confirma la degradación moral, social, cultural y emocional, coincidiendo con nuevas escrituras cercanas a la crónica, el testimonio y el realismo sucio, tal como lo muestran algunos relatos cercanos a la novela corta: *Rosario tijeras* (1999) de Jorge Franco, *La virgen de los sicarios* (1993) de Fernando Vallejo, *La lectora* (2001) de Sergio Álvarez y *Morir con papá* (1998) de Óscar Collazos. El cuento convencional también se dirige a lo cotidiano contemporáneo desde varios puntos de vista y se acerca más a temas comunes de la ciudad y a la sensibilidad actual. La vida urbana con su violencia, desolación y miedo, por ejemplo, se muestra en los relatos de Evelio Rosero y en los de Pedro Badrán Padauí; de la misma manera, la s búsqueda en la filosofía y la historia llevada a cabo en los cuentos sentenciosos de Enrique Serrano muestran otra mirada y otra razón de ser de la literatura. La dinámica narrativa muestra que si en algunos autores persiste el regodeo en la erudición y la intertextualidad, a otros interesa la vida en un instante o un instante para contar la vida.

En el cruce del milenio emergen nuevas voces narrativas que sustentan el espíritu del momento. Sus temas y su tono son afines a los de sus contemporáneos, como parecen serlo sus lecturas, gustos musicales, artísticos o cinematográficos, su actitud ante la vida y la historia, y su escepticismo frente al presente. Si los nacidos entre el final de los años cincuenta y durante los sesenta muestran determinada predilección por la literatura fantástica, el realismo sucio, la ciencia ficción, los temas policíacos y, en algunos casos, la sentencia filosófica, los nacidos en los setenta no les son muy ajenos y pueden compartir ciertos gustos o determinadas formas de iniciación o de aprendizaje vital. Pueden compartir a Hammett, Chadier, Asimov, Bradbury, Pohl, Stephen King, Stevenson, Thea von Harlow, así como *Metrópolis*, *Drácula*, *Frankenstein* o *Jack el destripador*. Así, también pueden compartir la música de Pink Floyd, The Cure y Nirvana con ritmos de rock, salsa, jazz, trova cubana, o películas y

seriados como *Blade Runner* y *The Wall*, *La guerra de las galaxias*, *Fitzcarraldo*, *El hombre araña*, *La mujer maravilla*, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, *Archivos X*, *Plaza Sésamo*, al igual que los juegos de Atari, Nintendo y la navegación por internet, mostrando niveles y relaciones intertextuales que nutren su vida cotidiana, sus imaginarios y sus representaciones.

Estas dos últimas promociones se diferencian de las anteriores en sus actitudes: los de mayor trayectoria vivieron el cine, la televisión, los viajes, la música moderna (los Rolling Stones, los Beatles, Elvis Presley, la canción de protesta, el jazz, el rock y la salsa) con el entusiasmo de su tiempo y las expectativas de sus búsquedas. En ese entonces, el futuro se construía con una pasión crítica que mostraba la fe en la revolución y el cambio. Si éstos creían, desde un presente pródigo en búsquedas, inquietante y utópico, en su papel renovador y visionario, los más jóvenes muestran la vivencia desde el presente mismo y el vértigo de lo inmediato, experimentándolo con el descreimiento y el escepticismo de quien ve que (glosando algunos títulos) “no pasó nada”, “nada importa”, no hay futuro. “Los contestatarios” conviven literariamente con “los hijos de los hippies”, algunos recordando las sentencias de su pasado: “hagamos el amor y no la guerra”, “yanquis fuera”, viva la minifalda, la píldora anticonceptiva, la liberación, el perfil rebelde. Su gesto puede oponerse al de los más jóvenes escritores, para quienes, como afirma Gonzalo Garcés al llamarlos “hijos de hippies”, lo provisorio es su signo y se sienten excluidos de todo: “de la fiesta de los 60, de la sangre de los 70, de la primavera democrática, del trabajo de hoy, de las grandes rabias y los grandes y hermosos errores”.

En nuestra narrativa colombiana, tanto en cuento como en novela, los caminos se encuentran y separan también por las individualidades y las vocaciones tardías. Evidentemente, no son iguales los intereses y las preocupaciones de un autor que ha hecho su recorrido a partir de los sesenta o los setenta y está al tanto de los procesos históricos y las crisis de Latinoamérica y el mundo, a los de un autor cuyo trabajo literario se inicia en los noventa o apenas comienza. Las búsquedas y encuentros, los logros, los imaginarios y las representaciones se han diversificado. Los arquetipos garcíamarquianos entraron, con el desesperanzado Maqroll, en el mundo de los clásicos; los fundamentos críticos se integran a las relativizaciones paródicas y juguetonas, y el lenguaje de lo inmediato se impone, como una catástrofe o una emergencia, en medio de nuevos testimonios y escenarios. La violencia campesina de otros tiempos ha sido hoy sustituida en la narrativa por la sicarial de las urbes, que entraña una nueva moral, un nuevo morbo tanto en lectores colombianos como extranjeros, un nuevo dolor y un diferente escepticismo.

BIBLIOGRAFÍA

Pacheco, Carlos y Luis Barrera, eds. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila / Editores Latinoamericana, 1992.

Rufinelli, Jorge. “Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?”. *Nuevo texto crítico*. Vol. III, No. 6, 1990.

Giraldo, Luz Mary. *Ellas cuentan. Relatos de escritoras colombianas de la colonia a nuestros días*. Bogotá: Seix Barral, 1998.

---. *Cuentos de fin de siglo*. Bogotá: Seix Barral, 1999.

---. *Narrativa colombiana. Búsqueda de un nuevo canon*. Bogotá: CEJA, 2000.

---. *Nuevo cuento colombiano. 1975-1995*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

BLANCA INÉS GÓMEZ*

**LO FANTÁSTICO REVISITADO:
Un acercamiento a los cuentos de Germán Espinosa**

Christopher Martin Wieland había barruntado, en su Idris y Zenide, que una locura que exalta vale por una verdad que abate. El amor es por excelencia, la *locura que exalta*

Germán Espinosa

Resumen : Lo fantástico, un elemento constante en la narrativa del escritor colombiano Germán Espinosa, se ha ido transformando paulatinamente a través de sus obras. En este artículo, la autora examina algunos de los temas, las formas, las imágenes y los motivos por medio de los cuales Espinosa recrea dicho elemento en sus narraciones. La autora advierte en ellas una evolución en el tratamiento de lo fantástico que tiende hacia la exploración del funcionamiento de la psique humana desde la perspectiva de una sensibilidad contemporánea, así como hacia la estilización poética del lenguaje.

Palabras clave: cuento colombiano, cuento fantástico.

Abstract: The fantastic, a constant element in the narrative of Colombian writer Germán Espinosa, has been gradually transformed throughout his works. In this article, the author examines some of the topics, the forms, the images, and the motifs with which Espinosa re-creates such elements in his narrations. The author of the article perceives an evolution in Espinosa's treatment of the fantastic that points toward the exploration of the human psyche and its mechanisms from the perspective of a contemporary sensibility, as well as toward the poetic stylisation of language.

Desde su primera colección de cuentos publicada en 1965, *La noche de la Trapa*, el escritor cartagenero Germán Espinosa¹⁰ ha incursionado en el tema de lo fantástico. Este motivo está presente a lo largo de sus otras colecciones de cuentos: *Los doce infiernos* (1976), *Noticias de un convento frente al mar* (1988) y *El naípe negro* (1998). También en su producción novelística, particularmente en *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1986), se advierte la presencia del tema, el cual vuelve a irrumpir en las últimas producciones del autor, *Romanza para Murciélagos* (1999), que es una colección de tres cuentos o *nouvelles*, y *La balada del pajarillo* (2001).

El escenario de las obras tempranas, la Cartagena colonial del Tribunal de la Santa Inquisición, es el cronotopo recurrente que lleva al escritor a imaginar lo fantástico en un entorno donde lo inexplicable se hace presente. Esa ciudad conventual que vive bajo la égida del Tribunal de la Santa Inquisición, suscita en Espinosa la presencia de lo fantástico precedido por la culpa y el castigo. En espacios cerrados que viven de espaldas al mundo, conventos y monasterios, los personajes arrastran el agobio de sus malas

* Profesora Universidad Javeriana

¹⁰ Osiris Troiani en la entrevista con Germán Espinosa recuerda: "Germán nació en 1938, el treinta de abril, "noche de Walpurgis", puntualiza con satánica zumba"(Espinosa, *Espinosa oral 4*)

acciones. Allí se instala el reino de lo satánico y de lo prohibido. La primera novela publicada por el escritor, *Los cortejos de diablo*, es el soliloquio del inquisidor mayor, Juan de Mayozga, donde se recrean las leyendas de la Cartagena colonial sobre los juicios de Dios presididos por el inquisidor.

Los cuentos son herederos del gusto por lo macabro que inauguró la novela de Walpole, *El castillo de Otranto* (1765), en la cual el terror se hace verosímil al instalarse en espacios donde los personajes actúan, hablan y piensan como seres humanos que estuvieran en situaciones extraordinarias. En la introducción a la segunda edición, Walpole habla de la ley de la probabilidad que hace verosímil el terror. Desde entonces los castillos, los conventos y los templos son recorridos por leyendas donde lo probable frente a lo fantástico determina que el lector se introduzca en el mundo de la ficción para vivir con los personajes, la desazón y la duda. *El castillo de Otranto* inaugura a su vez el espacio de lo onírico y, por ende, del inconsciente en la experiencia de lo fantástico. La novela se basa en un sueño y fue escrita de un tirón por su autor como hipnotizado por la horrible visión onírica.

De los cuentos mediados por la desintegración de las creencias que perviven en el nivel emocional como las mentalidades mismas, lo fantástico va hallando su territorio en la interioridad del hombre, cuya historia se ha cifrado en el retirarse del mundo. De la misma manera, los cuentos de Germán Espinosa son producto de una búsqueda que si bien toma su arraigo en los espacios habitados por el misterio en Cartagena de Indias, ciudad de la infancia del autor, se reelaboran y mediatizan por la indagación sobre los procesos de la mente del hombre. Por tanto, al examinar los cuentos del autor colombiano inscritos en lo fantástico es posible rastrear una evolución en el tratamiento del tema que da razón de su proceso creativo.

La indagación sobre la ciencia, el estudio de las religiones y el conocimiento de la filosofía, nutren la obra del autor. La trama de cada uno de los cuentos nos revela nuevas relecturas de la realidad. Los cuentos de Espinosa son producto no sólo de una concepción moderna del género como heredero del cuento literario o romántico al que dio inicio Edgar Allan Poe, sino del afán de cuestionarlo todo y de propender a una lectura que desacralice y desenmascare la mirada monopolar de la historia contada.

La posesión demoníaca es el tema de “Fenestella confessionis”, el cuento que abre su más temprana colección. En efecto el relato se inicia cuando han concluido las exequias del hermano Néstor y sus padres llegan a informarse sobre el motivo del suicidio. Don Ambrosio, yogui, y su esposa Carolina, católica, libraron durante la infancia de su hijo una terrible batalla para ganarse el favor religioso de Néstor a quien la superstición llevó a creer en la aparición del diablo. Frente a la filosofía meditativa del brahmanismo que no admite la superstición, los principios católicos aceptan la presencia del demonio que “ronda como un león que ruge y ronda a quien devorar” y llegó a tentar a Cristo mismo.

Enajenado por la presencia de lo satánico, Néstor pierde la razón; llega a identificar al seminarista “el hermano Alonso” con el demonio y tras de pedirle que lo posea, se estrangula con el rosario. Gravitan ya aquí los temas de la culpa y el castigo. Néstor, más que un poseído del demonio, es un obseso prisionero de las supersticiones, que una religión sincrética como la de la Cartagena colonial hace posible. En ella, como dice García Márquez, “indios, negros y mestizos conviven en contubernio de razas”. La posesión diabólica, uno de cuyos principios es “hacer muy placentero el adulterio con Satanás y gozarse de sus caricias” (Espinosa, *Espinosa oral* 52-58), fue uno de los temas

predilectos que recogió la tortura inquisitorial en las confesiones de los reos, hecho que da aquí sentido al título, “Ventanilla de la confesión”¹¹.

En el cuento que da nombre a la colección, “La noche de la Trapa”, Melchor de Arias, eminente biólogo y ecólogo, se dirige al monasterio de La Trapa pidiendo albergue para su vejez y es recibido por el superior de los cistercienses a quien le revela que investigando en torno a la biología llegó a exponer una doctrina contraria a la de Darwin: “no es el medio el que plasma y modifica al hombre, sino éste al medio”, el hombre es un ser insatisfecho. Si Darwin tiene razón en el aspecto físico, Melchor de Arias la tiene en lo psicológico. Busca asimilar al género humano animales de grado superior en la escala zoológica, y utilizando suero transforma dos chimpancés en humanos, uno de ellos (Chop) huye y al otro (Chip) le da muerte cuando lo encuentra en brazos de su mujer. Al entrar a la Trapa reconoce su horrible crimen pues ha creado como Caligari un monstruo. El cuento se cierra cuando Fray Roberto de Clával le revela que él es Chop el “mono que escapó cuando su metamorfosis estaba en proceso”. El inesperado fin revela los misteriosos poderes que pueden gobernar el mundo. Los límites imprecisos entre la materia y el espíritu se rompen para dar paso a la metamorfosis. Los seres sobrenaturales resultan ser más poderosos que el hombre de ciencia. Espinosa acude en este relato a uno de los temas característicos del yo en la terminología de Todorov, la metamorfosis¹². El tema, característico de la literatura fantástica, abandona la dimensión erótica que hace posible el amor más allá de la muerte, para bordear los límites de lo macabro.

La culpa es tema central en el cuento que recuerda el *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, “La orgía”. Un mago, un vulgar prestidigitador, en una noche de fiesta hipnotiza a toda la concurrencia como consecuencia de un altercado con un joven petulante y los induce a la orgía.

Todos recuerdan la aberración vivida y todos creen ser depositarios del secreto, pues el mago ha advertido que sólo uno de ellos tendrá la capacidad de recordar lo vivido. Uno por uno acuden al prestidigitador para saber, por qué son el supuesto elegido. Por las calles y en el consultorio se cruzan unos con otros y todos se ignoran, pero hasta Ángela, la esposa del narrador, lo recuerda. El lector no puede menos que pensar que el agobio de lo vivido fraccionará la vida de esos personajes para siempre.

La hipnosis vuelve a ser el motivo que desencadena la acción de “Una ficción perdurable” (*Romanza para murciélagos*), *nouvelle* inscrita ya dentro de una nueva y exquisita sensibilidad, que el escritor ha ido depurando al apropiarse de una tradición esteticista y poética que lo aproxima a los códigos estéticos del simbolismo, como se verá después. El narrador en esta obra, se asienta en un mundo paralelo e ideal, creado a partir de la reminiscencia del Kubla Khan de Coleridge donde se evoca “una doncella etiópica que tañe el dulcemele y piensa, que de ser capaz de revivir en él la música y la letra de su canción, se sentiría penetrado de tan honda delicia que sería capaz de construir en los aires el palacio y sus grutas de hielo. Al calor del poema, pensé en la virtud del amor que es demiúrgica. Revivir en nosotros la canción de una doncella y

¹¹ En la entrevista con Osiris Troiani, Espinosa afirma. “Ésa era la ventana de las confidencias. A un flanco del palacio se abre una pequeña ventana cuadrangular. Aquí llegaban embozados; vertían atroces historias al oído de un esbirro clerical y seguían su camino con el alma en paz” (Espinosa, *Espinosa oral* 6).

¹² En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov establece una tipología sobre los temas de lo fantástico a partir de los temas del yo y de los temas del tú. A los primeros pertenecen: una causalidad particular; el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre el sujeto y objeto y la transformación del tiempo y del espacio. Los temas del tú se originan en el deseo sexual y la literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas y sus transformaciones (homosexualidad, incesto, el amor de más de dos); la crueldad y la violencia; las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo.

elevant el palacio" (Espinosa, *Romanza para murciélagos* 37-38). Gracias a los mundos paralelos que se crean a partir del hipnotismo, el protagonista pone de manifiesto la posibilidad de que "el amor sea vencido por una bagatela", deconstruyendo de esta manera uno de los tópicos más recurrentes del erotismo fantástico, aquel donde "el amor vence a la muerte".

Revisar las columnas que sustentan los principios religiosos es un *leit motiv* que se repite en la producción del escritor y justifica, entre otras, la escritura de la novela *El signo del pez*, cuya trama conduce de vuelta a las religiones primitivas. Para el escritor, exorcizar el mundo religioso fue una de sus mayores preocupaciones. Según afirma Osiris Troiani, cuando comenzaba a escribir: "Atravesó primero un período de obsesión religiosa, de furor místico... El catolicismo fue en él una profusión de burdas supersticiones... Dos siglos antes hubiera sido inquisidor" (Espinosa, *Espinosa oral* 5).

En el proceso de la creación literaria, los elementos fantásticos se interiorizan y el mundo de Espinosa comienza a girar en torno a la reflexión psicológica, acercándose a la problemática del hombre contemporáneo. Esas búsquedas han desembocado en textos como *La tragedia de Belinda Eishner*, donde la trama policíaca que inspira la novela se resuelve a la luz del psicoanálisis. El "Boomerang" y el "Susurro de hojas de otoño" de la colección *Noticias de un convento frente al mar*, son una recreación del complejo de Edipo y una biografía psicoanalítica del padre del psicoanálisis.

Los cuentos de Espinosa son producto de una nueva mirada escéptica. Como dice Rafael Llopis: "Cuando el hombre creía plenamente, los escritores entraban en lo imposible y allí permanecían, ahora cuando el hombre duda, el arte se hace sutil y rodea el misterio más que penetrarlo" (Llopis 13). Escritor de oficio, Espinosa es conocedor de las técnicas del cuento moderno que hacen del género una modalidad discursiva artificiosa. Como bien apunta Carlos Pacheco, "El cuento 'literario' o cuento 'moderno', como se ha calificado para distinguirlo del cuento oral o tradicional, es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra" (Pacheco 17).

Partiendo de la realidad, Espinosa logra crear un mundo que se aleja del relato tradicional para rozar el misterio de lo fantástico. Ya desde su juventud afirmaba: "Yo no quiero ser narrador, pero si algún día narrase, propondría lo fantástico o, al menos, algo no tan episódico, más universalmente humano", pues lo fantástico es para el autor una indagación sobre lo humano. De ahí se desprende el carácter filosófico de la narrativa de Espinosa.

El cuento fantástico nos pone en relación con el misterio, con lo numinoso, con las emociones del pensamiento primitivo, base del pensamiento mítico que Levi-Strauss rastreó en *El pensamiento salvaje*. Lo que ayer desencadenó el terror frente a las fuerzas indeterminadas de lo desconocido, se transforma en el "miedo gozoso" propio de la experiencia estética. Lo fantástico proviene entonces de una necesidad profundamente humana, que nos pone en relación con el misterio y justifica esa mítica búsqueda que puede verificarse en la necesidad de la existencia de lo fantástico. Umberto Eco, apresada en la imagen del unicornio la necesidad de lo fantástico que legitima la gratuidad de lo humano. Una página de *El nombre de la rosa* puede ilustrarlo.

¿El unicornio es una mentira? Es un animal muy gracioso, que encierra un simbolismo muy grande. Figura de Cristo y de la castidad, sólo es posible capturarlo poniendo una virgen en el bosque, para que, al percibir su olor castísimo, el animal se

acerque y pose su cabeza en el seno de la virgen, dejándose atrapar por los lazos de los cazadores.

Eso dicen, Adso. Pero muchos se inclinan a pensar que se trata de una fábula inventada por los paganos.

¡Qué desilusión! Me habría hecho gracia encontrar alguno al atravesar un bosque. Sino, ¿qué gracia tendría atravesar un bosque? (Eco 324)

O como dice Julio Cortázar: “hay una hora en la que se anhela ser uno mismo, y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio” (Pacheco 406).

La versión metafísica heredera del romanticismo, según la cual, como afirma Rohrberger, “el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos” (Pacheco 125-27), explica la aparición del cuento moderno en las postrimerías del siglo XIX. La estética del miedo, por su parte, determina la intensidad como categoría del goce. Para Poe, la intensidad está en relación directa con la brevedad como exigencia psicológica de la recepción, característica que se constituye como explicación última de la aparición del cuento moderno.

Para Espinosa, el cuento es producto de una postura estética que privilegia el valor de la forma sobre la voluntad de contar la realidad. En él están ya presentes los desarrollos de los grandes cuentistas latinoamericanos. En el 66 escribe “El crisol”, un cuento cercano a la escritura Borges¹³, en el cual un epígrafe de “El Aleph” le sirve de referente. El narrador visita al profesor Rada, un químico con amplia formación humanística; después de diez años de adoctrinamiento, el profesor le revela el secreto de su filosofía. La filosofía tradicional se preguntó por el ser del hombre, por saber qué somos, la moderna se pregunta para qué somos. La respuesta la da el infinito, es decir, la trasmigración, pero no la de quienes imaginan que reencarnarán después de muertos, tampoco la metempsicosis de los hindúes, de los cabalistas de la Rosacruz, sino la trasmigración en la vida misma, los avatares en la escala de los infinitos. Ella es posible ingresando al mundo de los microcosmos, a ese micro-universo o parauniverso donde finalmente se ubican alumno y profesor, y en el cual éste muere para transfigurarse “en otro microcosmos de crisol”.

Esta primera etapa del autor es una etapa de búsqueda que paulatinamente lo va llevando al encuentro de una voz poética personal. En 1976, Espinosa publica otra colección de cuentos, *Los doce infiernos*. En algunas de estas narraciones, el enigma se cifra en la muerte como elemento que desestabiliza el mundo de la intimidad de la pareja o de la familia. De esta manera, lo fantástico irrumpe en el mundo de la cotidianidad y de la vida ordinaria; lo extraño, como elemento perturbador del mundo ficcional, surge de la interioridad humana y se aleja de las creencias de origen intelectual y erudito que habían alimentado el universo de lo fantástico en la primera producción de Espinosa. La aprehensión de la incertidumbre en la cual reposa la experiencia de lo fantástico acerca al escritor a la estética de lo neofantástico. Los espacios misteriosos, que hicieron posible que surgiera el terror en la tradición de la novela gótica creada por la imaginación romántica, ceden el paso a ese “otro” que hace posible la incertidumbre.

¹³ Espinosa aclara en la entrevista concedida a Ruth Cano que su cercanía a la literatura fantástica no proviene del conocimiento de Borges, escritor al que considera el mayor de la lengua española después del Siglo de Oro, las fuentes habría que rastrearlas en Poe, Hawthorne y Bradbury (Espinosa, *Espinosa oral* 36).

En el cuento “En casa ha muerto un negro”, el motivo que desencadena la historia es la denuncia de la muerte. El epígrafe de Yeats devela el secreto: “Yet each man kills the thing he loves”. Bajo la amenaza del juez, “Uno de ustedes lo mató, y estoy aquí para averiguarlo”, se desarrolla la misteriosa trama que pone en tensión el amor de un matrimonio. En “Una esquela para María Victoria”, una pareja vive una noche de pasión gracias a las cartas que Antonio le envía a María Victoria instándola al deleite amoroso: *eros* y *thanatos*, amor y muerte rondan en un ambiente de misterio. La memoria “alumbra el sórdido museo de la vergüenza” en el cuento “La alcoba”, donde el médico de la familia explica la insólita presencia de Luciano quien, asesinado tempranamente por el padre para ocultar su deformidad, resucita y se apodera de la casa. Luciano posee, de esta manera, la apariencia de la falsa vida. En este cuento es la dualidad vida-muerte la que produce el desasosiego.

“El ángel caído” y “Noticias de un convento frente al mar” son dos relatos exquisitos sobre “el erotismo como una única forma de locura” (Espinosa, *La elipse de la codorniz* 52-58). La Francia del siglo XVIII fue considerada “la tierra prometida del satanismo”(Llopis 83), el libertinaje dio al traste con las creencias religiosas pero revivió paradójicamente el principio del mal y de las fuerzas satánicas. Erotismo, satanismo y locura fueron asimismo los temas del Marqués de Sade (1740–1814), quien penetró en el alma humana para presentar un satanismo crudo y elemental, donde lo erótico y galante se funde con lo quimérico y macabro. Todos estos elementos están presentes en los cuentos donde la pasión amorosa se erige como el peor de los demonios, el amor.

Según Espinosa, el erotismo fantástico se ha manifestado en cuatro formas. La primera, dice el autor, proviene de la célebre sentencia del rey Salomón, según la cual “el amor es más fuerte que la muerte”. En Quevedo la sentencia se transforma en “polvo enamorado” y en *Aura* de Carlos Fuentes, Consuelo revive en *Aura* para repetir los ritos del amor. La segunda forma de erotismo fantástico es la unión sexual entre un ser vivo y otro fantasmal. Esta forma puede ejemplificarse en “El beso”, una leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer en la que un hombre se enamora de la estatua de una mujer difunta, o en *Todos los nombres* de José Saramago, donde una mujer cobra vida en la mente de un hombre por el sólo hecho de conocer sus datos de identidad.

La tercera forma se refiere al amor con seres sobrenaturales que ni son ni han sido humanos. Ejemplos de esto son los grandes relatos mitológicos, poblados de uniones entre dioses y seres humanos. Zeus posee a Dánae en forma de lluvia de oro, a Leda en forma de cisne y a Europa en forma de toro. Este motivo está presente en los métodos mágicos para obtener el amor de otro a través de la intervención de potencias sobrenaturales: en la *Ilíada*, el amor de Paris por Helena, esposa de Menelao, es producto de la venganza de Era y de Atenea por haber entregado el pastor troyano la manzana de oro a Afrodita. Pero, en último término, todas ellas no son más que una única forma de locura, la del amor.

El título de “El ángel caído” es una referencia al demonio. La inversión del símbolo hace referencia al pensamiento de Papini: “como es difícil ser santo, sólo nos queda llegar a ser satánico que es el otro extremo” (Llopis 80). En el cuento, Regina Mutis, solterona y avarienta mujer, muere apretando en sus manos el camafeo donde atesora la esfinge de Rodolfo Escarpit, el ángel caído, el hombre que conoció a través del buzón de los corazones solitarios en una revista femenina de las Antillas Holandesas y con quien gozó del paroxismo del amor. La simbología acude a redondear el cuento donde la religiosidad y la superstición se aúnan. Al tesoro religioso donado por Roberto Escarpit, compuesto por “cruces y relicarios, pectorales, cálices de fina labor, custodias

eclesiásticas...”, se agregan las “exageraciones litúrgicas” de las honras fúnebres de Regina, gracias a que “testó su fortuna a favor de dos o tres comunidades religiosas”. Al hacer esto, se cumple la profecía de la bruja que maldijo tiempo atrás a Roberto Scarpit cuando le ofrendó el camafeo. De acuerdo con la maldición, “mujer alguna podría conservarlo en su poder sin merecer, aunque fuera a fuerza de maldad, exequias de santa”. El deseo, y no el goce, alumbró la vida de Regina, su destino ha sido la búsqueda interminable del amor encarnado en el principio del mal. El ángel caído es apresado por la mano que al cerrarse sólo recoge ausencias. El erotismo se entronca aquí con personajes que representan el mal.

La locura del amor, ahora decantada en el *voyeurismo*, es el tema de un cuento deliciosamente poético, “Noticias de un convento frente al mar”. Aquí el espacio vuelve a ser la Cartagena colonial, el imaginario monasterio de San Simón a principios del siglo XX, en 1907, por allá en los tiempos “del régimen del gramático José Manuel Marroquín”. La narradora, una novicia carmelita, recuerda aquel edificio, aunque “despojo sombrío”, como el espacio de la sensualidad y del erotismo. En él conoció los goces del amor satánico, intuido como tal por la hermana Nicolasa quien, de acuerdo con la narradora, adivinó “la presencia de Satanás en el aire azufrado y salino, entre los ramos del ciruelo y el limpio perfume del limón”. El goce de este amor genera demencia en la narradora quien a sus casi noventa años escucha entre alucinaciones el sonido de las campanas de San Simón “tañidas a rebato por el espectro loco del viento, o acaso, por el fantasma de mis remordimientos” (Espinosa, *Cuentos completos* 258).

El tema del amor satanizado por la culpa vuelve a estar presente en “Romanza para murciélagos”, donde el alma de un difunto malvado revive en un murciélago para sodomizar mediante el incesto una pareja impúber que termina engendrando al mismo Satanás.

El mundo exquisitamente recreado en los cuentos de Espinosa es producto de su idealización, lección que el autor encontró en la tradición francesa y particularmente en la narrativa de Guy de Maupassant, a quien considera alumno, que no discípulo, de aquel Flaubert de tendencia fantástica, la cual puede rastrearse en *Las tentaciones de San Antonio*¹⁴. Dicha idealización del mundo que abre las puertas al ensueño, acerca la escritura a los códigos del simbolismo y se transparenta en los registros poéticos y líricos que el lector reconstruye gracias al vocablo justo y a la recreación del detalle minucioso. De igual modo, la rapidez de los trazos que delimitan la personalidad de los protagonistas puede equipararse con el trabajo de un retratista expresionista¹⁵. Así, la hermana Nicolasa de “Noticias de un convento frente al mar” era “vieja y entumecida por el reumatismo”, mientras que a la bella Helga “le bastaba con la negrura de sus ojos, que eran como dos esmerilados cristales de azabache, en cuyas profundidades vagaban promesas y espejismos”.

La sugerencia se pone aquí al servicio de la historia para crear mundos de imaginación que buscan captar la belleza ideal. De esa manera, ciñéndose a la lección

¹⁴ En su ensayo “Refutación de ciertos lugares comunes acerca de Gustave Flaubert y Guy de Maupassant”, publicado en *La elipse de la codorniz*, el autor reflexiona sobre ciertos tópicos que están presentes en sus propios cuentos y que lo acercan al legado de la tradición francesa. Estos son la idealización del mundo, como rasgo peculiar del simbolismo, así como la rapidez y eficacia en la caracterización de los personajes donde el autor se identifica con la pintura expresionista y el carácter poético de la prosa.

¹⁵ Entre sus simpatías literarias, Espinosa señala a los modernistas, los novelistas románticos franceses e ingleses, los rusos del siglo XIX, las literaturas medievales, los textos sagrados de oriente, los surrealistas europeos y ciertas vanguardias latinoamericanas, muy particularmente la de Leopoldo Lugones (Espinosa, *Espinosa oral* 38).

intuida en Maupassant, la naturaleza se torna en alcahueta de la relación de los amantes: “caí en la cuenta de que había luna nueva y era la noche profunda y aterciopelada sobre el convento de San Simón. Pasó por encima de mí, casi rozando el alero, una bandada de golondrinas de mar y me taladró el corazón la sirena de un barco camaronero que avanzaba, al noroeste, por entre la espuma y la sombra” (Espinosa, *Cuentos completos* 255–56).

Espinosa ha vuelto a visitar lo fantástico para recrearlo desde una sensibilidad plenamente contemporánea. Conocedor del difícil arte de contar, maneja con rigor y precisión una prosa troquelada en el artificio del lenguaje que aproxima sus cuentos al rigor poético. Su prosa es heredera del modernismo y de esa sensibilidad finisecular acendrada en la tradición de la poesía francesa, pues para el autor cartagenero, “El lenguaje poético es casi una condición de la literatura” (Espinosa, *Espinosa oral* 38) y al depurar esa pasión por lo fantástico ha hecho de la locura la verdad que abate.

BIBLIOGRAFÍA

Espinosa, Germán. *Cuentos completos*. Bogotá: Arango Editores, 1998.

---. *Romanza para murciélagos*. Bogotá: Norma, 1999.

---. *Espinosa oral*. Bogotá: Gente nueva, 2000.

---. *La elipse de la codorniz*. Bogotá: Panamericana, 2001.

García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Panamericana, 1995.

Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Jucar, 1994.

Pacheco, Carlos y Luis Barrero. *Del cuento breve y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1998.

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ*

**LA PRODUCCIÓN RECIENTE DE LUIS FAYAD:
nuevas formas y territorios narrativos**

Resumen : El título del presente artículo hace referencia a la renovación formal y temática que caracteriza a las últimas dos obras publicadas por Luis Fayad: *La carta del futuro. El regreso de los ecos* (1993) y *Un espejo después y otros relatos* (1995). La primera de ellas está compuesta por dos *nouvelles*, en las que el autor de este artículo explora de manera paralela tanto la relación ciudad-campo como la relación metrópoli-provincia. Por su parte, la segunda está conformada por una serie de minicuentos en los que se aborda desde distintas perspectivas la problemática del individuo que participa en un orden social cambiante que, como el colombiano, sirve de escenario para la confluencia de lo diverso.

Abstract: The title of the this article makes reference to the formal and thematic enovation that characterizes the two last works written by Luis Fayad: *La carta del futuro. El regreso de los ecos* (1993) y *Un espejo después y otros relatos* (1995). The first one consists of two *nouvelles* in which the author of this article explores and establishes a parallel between the city-country relationship and the metropolis- rovince relationship. In its turn, the second one is conformed by a series of short-short stories which exhibit, from a great variety of perspectives, the complexities of an individual's everyday experience in a primarily diverse and changeable society.C.

Palabras clave : Cuento colombiano contemporáneo, novella corta (*nouvelle*), minicuento.

* Profesora Universidad Javeriana

La meta de modernización que se impuso en el mundo y en América Latina como un vasto proyecto hacia mediados del siglo XX, coincide con el denominado “Bogotazo”¹⁶, episodio histórico de “largo alcance” que no sólo marca nuevos rumbos para Colombia, sino que divide la historia de Bogotá, cuya sociedad continuó apegada a su mentalidad tradicional bajo una pomposa apariencia metropolitana. En dicha ciudad, el paso de lo rural a lo urbano y el acceso a lo moderno ocurre en condiciones *suigéneris* que generan tejidos culturales caracterizados por la heterogeneidad, la resistencia y el conflicto. Luis Fayad (1948) vive de niño el desajuste de su ciudad, participa de sus movimientos ideológicos como estudiante universitario, la mira luego desde Europa, la lee, la escucha, la describe, la narra, la confronta de nuevo. Precisamente, los bordes, los desplazamientos y los espacios marginales que Luis Fayad percibe en Bogotá, así como las búsquedas y fracasos de sus personajes, los lenguajes que reproduce o descubre y las estructuras sociales que representa, se constituyen en construcciones alternativas que unas veces son mediaciones reflejas de la ciudad y, otras, prefiguración de sus imaginarios.

Los personajes de *Los sonidos del fuego* (1968), de procedencia rural y provinciana, solitarios y desesperanzados, golpeados por fuerzas que no siempre comprenden o endurecidos por circunstancias fatales, son quienes llegan a Bogotá en el segundo libro de cuentos de Fayad, *Olor a lluvia* (1974). En este caso, el autor aborda la gramática de signos que constituyen el tejido urbanístico-social de una Bogotá en la cual, desde la segunda mitad del siglo XX, los desarrollos económicos y demográficos característicos del proyecto moderno no han tenido la correlativa transformación política y cultural, sino que se han llevado a cabo “con un sustento ideológico tradicional” (Viviescas 25)¹⁷.

El talento narrativo de Fayad y su vocación de textualizar la etapa más problemática del desarrollo urbano de Bogotá se consolida en 1978 con la aparición de la novela *Los Parientes de Ester*¹⁸. De entre sus obras, es ésta sin duda la más atendida por la crítica y objeto frecuente de preocupaciones y estudios académicos. Esta novela desplaza la focalización al interior del entramado social de la capital colombiana con énfasis en la decadencia de una familia que inútilmente se sujeta a sus tradiciones, mientras es rebasada por las dinámicas capitalistas del orden mercantil instaurado como signo incuestionable de progreso y desarrollo¹⁹. Su tercer libro de cuentos, *Una lección de la vida* (1984), si bien incluye relatos aparecidos en *Los Sonidos del Fuego* y en *Olor a Lluvia*, intenta captar nuevamente el tejido urbano de Bogotá durante los setenta e

¹⁶ Para comprender el proceso de urbanización y modernización de Bogotá seguimos de cerca los planteamientos de Alberto Saldarriaga en “La Cultura Urbana y la Modernización”. Este artículo es la introducción a su documento *Misión Bogotá, siglo XXI*. Por otra parte, para profundizar dicho proceso, es puntual la tesis elaborada por Carlos Torres *Una aproximación al canon de la novela urbana. El caso de la ciudad de Bogotá*.

¹⁷ En términos de Alberto Saldarriaga, dicho cambio significa que en Bogotá el paso de la aldea a la Metrópolis ocurrió “en un lapso relativamente corto que la ha dejado con un cuerpo físico de apariencia metropolitana y una mentalidad tradicional en la gran mayoría de sus habitantes y, sobre todo, en sus grupos dirigentes” (Saldarriaga 46).

¹⁸ La novela cuenta con tres ediciones; la primera corresponde a la editorial española Alfaguara en 1978; las dos ediciones colombianas son de La Oveja Negra en 1984 y la realizada por la Universidad de Antioquia en 1993, la cual hemos seguido para nuestro trabajo.

¹⁹ El mismo Fayad explica su deseo de captar los cambios acelerados de Bogotá con el advenimiento de la Modernidad; señala que la ciudad y sus gentes “a partir del asesinato de Gaitán vieron cambiar su entorno en forma radical que en pocos años tuvo mayores transformaciones que a través de varios siglos”. Al respecto véase “La presencia de la ausencia en los Parientes de Ester” de Luisa Fernanda Trujillo. Fayad también aclara que el sustrato de la novela está anclado en el período histórico de la violencia, la cual se transformó luego en vivencia cotidiana de la ciudad: “difícilmente se puede escribir algo que no exprese la realidad nacional de una u otra manera y *Los Parientes de Ester* tiene como telón de fondo esa violencia ineludible”. Véase “Luis Fayad: de la desesperanza a la novela urbana” de Diana Lloreda Londoño.

inicios de los ochenta, la relación con segmentos culturales aislados que desarrollan una cultura de la pobreza y con una clase media acosada por conflictos políticos. En 1991, su segunda novela, *Compañeros de viaje*, al igual que *Los parientes de Ester*, ficcionaliza la problemática social de la Bogotá de los sesenta con el sedimento de su contexto provinciano y su mentalidad conservadora. Pero, en este caso, hace virar la focalización hacia la esfera de la Universidad Nacional de Colombia, ámbito fundamental en ese tiempo del desarrollo sociocultural e ideológico de la capital y del país, donde se ratifica la izquierda, se emprende la búsqueda de cambios radicales y se construyen topías en relación con la libertad, la igualdad de derechos, la justicia, la identidad nacional y el bienestar colectivo²⁰.

Las dos producciones narrativas más recientes de Luis Fayad, *La carta del futuro. El regreso de los ecos* (1993) y *Un espejo después y otros relatos* (1995), representan logros formales que desafían criterios canónicos y reformulan los enfoques de sus referentes predilectos. Su proceso creativo, luego de decantar la elaboración unitaria de efectos propia del relato clásico y de transitar por la órbita integrativa que supone la novela, opta por la *nouvelle*, variante fronteriza entre estas dos formas²¹, en *El regreso de los ecos. La carta del futuro*. Asimismo, en *Un espejo después* prefiere el relato breve, textos entre dos líneas y una cuartilla que contienen una intensa explosión de sentido y exigen una participación activa del lector. De esta manera, se sintoniza con la exigencia contemporánea de síntesis generada por la continua presión del tiempo, las grandes distancias, el ritmo acelerado de la vida cotidiana, la primacía de la imagen y de los medios masivos de comunicación, elementos característicos de la cultura urbana de los noventa²².

Más que focalizar el acelerado movimiento urbano de Bogotá en *La carta del futuro* o el desarrollo metropolitano de Barcelona en *El Regreso de los ecos*, a Fayad le interesa la relación dialéctica ciudad-campo, en el primer caso, y los vasos comunicantes entre la urbe cosmopolita y la provincia tradicional en el segundo. En ambos ámbitos percibe los complejos procesos culturales que dichas relaciones generan, los cuales incluyen convivencia asimétrica de lenguajes, contraposición de discursos, idiosincrasias conflictivas, reconocimiento de diferencias y producción de imaginarios que continuamente crean y recrean la ciudad con sedimentos de la provincia y viceversa.²³

²⁰ En 1989, antes de concluir la novela, el mismo Fayad manifestó: “*Compañeros de viaje* quería en un principio ser una historia de jóvenes, pero se convirtió en una historia urbana, de una ciudad vieja y de una gente nueva: las relaciones que se cruzan entre jóvenes y viejos en la Bogotá que vivieron los compañeros de Universidad de Camilo Torres” (Fayad, “Retrato de un novelista en su estudio” 11).

²¹ Para un concepto detallado de *nouvelle*, forma narrativa fronteriza entre el relato clásico y la novela, con su correspondiente tensión entre dilatar y contraer los desarrollos espacio-temporales, véase “novela, nouvelle, cuento. Sobre la teoría de la prosa” de J. Eichembaum.

²² Siguiendo a Alberto Saldarriaga, la cultura urbana de Bogotá en los años noventa se caracteriza por un conjunto de condiciones particulares que definen su carácter: **marcada diversidad cultural** de la ciudadanía por razones económicas, origen, nivel educativo e intereses adquiridos y desarrollados en la ciudad; **formación incipiente de una cultura ciudadana** causada por la acumulación no elaborada de sedimentos del proceso de urbanización con su alta tasa de inmigración rural y por la poca consolidación de una experiencia urbana; **marcada influencia** de los contenidos emitidos por los medios masivos de comunicación que se expanden vertiginosamente; **desarrollo incipiente** de actividades culturales especializadas; aparente modernización en la vida urbana manifiesta en signos exteriores de la ciudad: tecnología, comunicaciones, modas, edificios que se combinan con mentalidades tradicionales (Saldarriaga, *Misión. Bogotá. Siglo XXI* 19-20).

²³ De *La carta del Futuro* a *El Regreso de los Ecos* Fayad amplía los referentes: de las regiones andinas y de Bogotá en Colombia se traslada a pueblos de Andalucía y Barcelona en España, lo cual es índice de analogías entre problemáticas latinoamericanas y Europeas. Sin que se trate de la “aldea global”, es evidente la contemporaneidad de la mirada de Fayad, explicable en parte por su conocimiento de España y de otros países Europeos.

A su vez, la ausencia de indicios espacio- temporales en los **minicuentos** de *Un espejo después*, acentúa la condición cosmopolita del hombre contemporáneo más allá de determinados espacios geográficos y por encima de localizaciones cronológicas.

La estructura narrativa de *La carta del futuro* comunica a Bogotá con el entorno rural a través del viejo motivo literario de las cartas. Las veintiséis secuencias que constituyen este texto se articulan a partir de una concentración episódica, alternada con esquemas retrospectivos que contextualizan el motivo central: la carta con mensaje adicional que Acacia desde el campo envía a su hermana Inmaculada, establecida en Bogotá como empleada doméstica; en efecto, la primera secuencia es continuación ampliada de la última, se precisa la temporalidad de todas y se reiteran significativamente los elementos definidores de la realidad textualizada : la despedida de madre e hijas en la vereda cuando éstas se marchan a la capital, el trayecto en mula con el padre, la llegada a la estación de buses del pueblo, el lento aprendizaje de lecto-escritura de Acacia y su inquebrantable deseo de viajar a Bogotá expresado en las cartas que envía. Esta impresión de rapidez se refuerza con el uso de un lenguaje austero, diálogos funcionales y economía en la distribución de referentes.

Las cartas que escribe y lee Acacia establecen puentes entre **oralidad rural** y **conciencia citadina de escritura** como una manera de percibir bordes poco conocidos del proceso de modernización de Bogotá. Mientras Inmaculada y Julia en la capital, y sus respectivas familias en la vereda, **oyen y verbalizan** la ciudad, Doña Graciela y la señora Morelos la **escriben** al tiempo que **leen** la provincia. Acacia representa la transición entre una y otra cultura, pues sabe leer y escribir, competencias que todos mitifican y desean para sí porque en su práctica radica la posibilidad de aumentar el conocimiento y mejorar la calidad de vida. Sin embargo, el poder de la letra escrita no desplaza el valor de la oralidad provinciana; precisamente por mediación de la señora Morelos, Inmaculada recuerda la vereda y verbaliza los paseos al río, los juegos con sus hermanos, las faenas de recolección o la compra de víveres en la tienda del pueblo; Julia al escucharla siente que su lenguaje ha perdido fuerza, desea que permanezca en Bogotá y sustituye el desconocimiento que la ciudad tiene del campo recurriendo a la oralidad con la cual fascina a los niños citadinos.

La firme decisión de Acacia de viajar a Bogotá, contenida en *La carta del futuro*, se enmarca dentro de una relación armónica ciudad-campo. La primera está focalizada desde los vínculos familiares en un barrio amable donde el campesino es bien recibido y se valora su identidad; el segundo se idealiza al poblarlo de habitantes dispuestos, ingenuos, prudentes, primorosamente vestidos y poseedores de un lenguaje auténtico. Dicha coexistencia es quizá una mediación simbólica de la asimetría cultural que Fayad percibe en la modernización de Bogotá y puede también leerse como una forma de compensación ante la ausencia de un discurso urbano capaz de asumir de manera positiva la persistencia que en su interior tiene la oralidad campesina.

En *El regreso de los ecos*, Fayad aborda la multiplicidad de identidades que se cruzan en la cultura española, particularmente la catalana y la andaluza, representadas por Barcelona y por el pueblo natal de la protagonista. Las diecinueve secuencias que constituyen esta *nouvelle* se articulan en un movimiento cercano a la sintaxis cinematográfica; las primeras contienen el motivo desencadenante : atracción de Roseta por Juan Miguel, joven andaluz a quien conoce en una feria, y simultánea alteración del vínculo afectivo con su amiga catalana, Joana Boixes. Frente al muchacho habla en

castellano, exagera el acento del sur y prefiere su nombre andaluz, Marirró, pero no desea compartir con aquélla la nueva experiencia. El resto de secuencias hacen aparecer en un *crecendo* los ecos de la cultura originaria de Marirró, los cuales afirman su perfil y establecen la diferencia con la cultura catalana. Al final, la estructura narrativa desemboca en el encuentro de Joana y de Roseta consigo mismas y con las identidades culturales que representan. Cada una se reconoce al experimentar la ausencia de la otra. Joana se accidenta en una loca carrera de motocicleta cuando busca afanosa la imagen de Roseta; ésta al enterarse sufre por la salud de su amiga, la reencuentra interiormente y sólo piensa en verla de nuevo.

El regreso de los ecos encarna una forma de resistencia cultural de la provincia, cuyos valores deben integrarse a modelos más equitativos de desarrollo; por tal motivo, al tiempo que Roseta -Marirró ratifica el gran afecto por Joana, desea que ella aprenda a silenciar su voz para que de verdad pueda oír la suya. No se trata entonces de la oposición irreconciliable metrópoli desarrollada-provincia subdesarrollada, sino de crear la posibilidad de vivir las diferencias dentro de una concepción de cultura capaz de privilegiar la unidad de lo diverso.

Un espejo después y otros relatos, último libro de Fayad publicado hasta el momento, está compuesto por treinta y cuatro **relatos breves, minicuentos o ficciones súbitas**²⁴, algunos de ellos escritos desde 1975. A todos los anima el **carácter epifánico** de sus análogos latino y norteamericanos, a los cuales, más que relatar una historia, les interesa capturar un hecho, un instante o acción reveladores de alguna problemática de la vida sin que importe mucho el dónde y el cuándo (Botero 257)²⁵.

Fayad sigue de cerca el modelo de Monterroso—construcción centrípeta, alta economía expresiva, intemporalidad, elaboración elíptica—y actualiza posturas en las que la narración no pretende retratar realidades o ilustrar determinadas situaciones, sino crear un orden posible que desafía la lógica causal y desestabiliza las convenciones habituales del lector. Leoncio, hombre ciudadano, solitario y anónimo, es el personaje de todos los relatos; a través suyo se unifican series de motivos de distinta procedencia literaria: mutación de espacios, espejos inquietantes, cruce de tiempos, sueños infinitos, juegos de dobles o insospechadas equivalencias entre arte y vida. A la manera de Kafka, Fayad crea ambientes que limitan con lo absurdo al tornar enigmático y oscuro lo trivial y cotidiano; como Cortázar, hace coincidir diferentes temporalidades en una asombrosa confusión de realidad y fantasía; siguiendo a Borges, incursiona en laberintos filosóficos y se entrega sin reservas al indefinible límite entre sueño y vigilia.

En efecto, Leoncio se siente extraño y desorientado cuando súbitamente desconoce su barrio y su casa: la comunidad de vecinos se transforma en aglomeración urbana, construcciones de vidrio y centros comerciales reemplazan el antejardín con pinos o la vieja aldaba del portón es a la vez el timbre eléctrico de un moderno edificio (“El otro camino”); en una calle familiar descubre asombrado que un espejo al reproducirlo le anuncia cómo irá vestido y cuál será la expresión de su rostro el día siguiente (“Un espejo después”); en otra ocasión, equivoca la vivencia de los días (“El día equivocado”) y pierde un jueves del almanaque (“El día extraviado”); la confusión temporal hace que en su presente de adulto viva de nuevo un accidente de la infancia (“Historia de la cicatriz”).

²⁴ Para un análisis detallado del concepto de **minicuento, minificción o ficción súbita** en relación con la problemática de los géneros narrativos en la teoría literaria contemporánea, véase el libro de Nana Rodríguez Romero *Elementos para una teoría del minicuento*, especialmente de la página 55 a la 58. Muchas de nuestras ideas para abordar *Un espejo después* se deben a la lectura de este libro.

²⁵ Nana Rodríguez se refiere a la **epifanía** “como perfil genérico del minicuento” (Rodríguez 69-70).

La incertidumbre ante la vida se acentúa cuando en la oficina, en la calle o en el apartamento, Leoncio experimenta la indefinición entre sueño y vigilia; ésta suele estar gobernada por aquél (“Sueño en colores”); al intentar liberarse de una pesadilla, cada experiencia cotidiana lo acerca más a la realidad soñada (“Anuncios del gran temblor”); cuando sueña que está soñando pierde los sueños y de inmediato inicia otros (“Pesadilla lejana”), que a su vez se transforman en laberintos infinitos (“La cama y el escritorio”). Por otra parte, el aislamiento y la conciencia de soledad de Leoncio agudizan sus sentidos hasta el punto de escuchar ruidos guardados de antaño por su memoria, entre los cuales descubre el eco de sus propias palabras nunca oídas y recuerda el momento en que las pronunció ratificando el vacío de significado de las mismas (“Ruidos en vano”). De ahí la persistente necesidad de comunicación presente en varios minicuentos: ante la imposibilidad de conversar con un amigo, Leoncio dialoga con su propia sombra proyectada en la pared y para no perderla enciende bombillas (“Convocatoria de la sombra”); se comunica consigo mismo desdoblándose en una rata a la que no ha podido expulsar del apartamento (“Mensaje de medianoche”), o se pelea con su yo, que degradado en forma de perro sarnoso lo persigue hasta exasperarlo (“Un hombre y un perro”).

La inseguridad, la incertidumbre y la crisis de sentido generan en Leoncio la pregunta filosófica, la inquietud metafísica o la reflexión existencial (“El destino en una línea”, “La forma del mundo”, “El fin del mundo”, “El centro del universo”). Finalmente, la confluencia de arte y vida desvirtúa convenciones sociales y dogmas de la cultura y le permite experimentar un orden secreto: intuye el nacimiento de una sinfonía en la confusión de ruidos callejeros (“Música privada”), identifica la realidad con un texto que continuamente se lee y del cual el lector es a su vez personaje (“Personaje en apuros”), desea comprender a cabalidad la sustancia de transeúntes representados en un cuadro, alternando para ello su condición de sujeto espectador y de objeto representado (“Galería de exposiciones”). Incluso, vive la inestabilidad de las significaciones cuando enfrenta la problemática de la escritura (“Inútil rescate”), quizá la misma que asistió a Luis Fayad a lo largo de todos los relatos de *Un espejo después*.

Una vez recorrida la narrativa de Luis Fayad desde 1968 hasta 1995 es claro el cruce de dos procesos mutuamente conectados en su interior: el de la escritura con sus correspondientes dinámicas expresivas y el de captación de la problemática de un espacio urbano, Bogotá entre los años sesenta y ochenta, metamorfoseada luego en cualquier urbe contemporánea. En efecto, sus formulaciones narrativas en relación con el desarrollo urbano de Bogotá se encuentran tensionadas entre la “ciudad del estado de sitio”, creada a mediados del siglo XX por sectores dominantes sin contar con la participación del ciudadano, y la “segunda fundación de la ciudad colombiana”, proyecto conjunto de arquitectos, urbanistas, sociólogos, narradores y artistas en general, el cual remite críticamente a los condicionamientos que rodearon la primera fundación de la ciudad moderna con el objeto de no frustrar una nueva concepción de la misma²⁶. A su vez, los textos más recientes que hemos comentado logran crear un *topos* donde se reconcilian provincia y metrópoli, se reconocen las diferencias, se valora la oralidad e incluso se superan fronteras espacio-temporales para identificar problemáticas análogas

²⁶ Fernando Viviescas señala que la ciudad “del estado de sitio” fue manejada como feudo electoral, y para dominar las resistencias se implantaron normas represivas y planificaciones extranjerizantes. “La segunda fundación” de la ciudad colombiana concibe el espacio urbano como el ámbito de la convivencia democrática, la tolerancia, el disfrute, la defensa de la individualidad frente a la masificación; en esta nueva ciudad se valora la diversidad cultural, fruto de aportes regionales acumulados (Viviescas 259-270).

entre Bogotá y otras latitudes o para conformar una urbe universal, en la cual el nuevo nómada transita solitario y desorientado al tiempo que vive la crisis del sentido²⁷.

BIBLIOGRAFÍA

Botero, Juan Carlos. *Semillas del tiempo*. Bogotá: Planeta, 1992.

Cruz Kronfly, Fernando. "Las ciudades literarias". *Pensar la ciudad*. Compilación de Fernando Giraldo y Fernando Viviescas. Bogotá: Tercer mundo, 1996.

Eichembaum, J. "Novela, nouvelle, cuento. Sobre la teoría de la prosa" *Revista Eco*. Bogotá: No.110, junio de 1969

Fayad, Luis. *La carta del futuro. El regreso de los ecos*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 1993.

---. "Retrato de un novelista en su estudio" *Revista Credencial*. Diciembre de 1989: 11.

---. *Un espejo después y otros relatos*. Colombia: El Ancora Editores, 1995.

Lloreda Londoño, Diana. "Luis Fayad: de la desesperanza a la novela urbana" *El Siglo*. Bogotá, mayo 14 de 1984.

Rodríguez Romero, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja: Colibrí ediciones, 1996.

Saldarriaga, Alberto. "La Cultura Urbana y la Modernización". *Gaceta*. Bogotá: Colcultura. No.12, enero-febrero de 1992: 45-48.

---. *Misión. Bogotá. Siglo XXI*. Bogotá: Presidencia de la República, 1991.

Torres, Carlos. "Una aproximación al canon de la novela urbana. El caso de la ciudad de Bogotá". Tesis de grado para optar a la maestría en literatura. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de literatura, 1995.

Trujillo, Luisa Fernanda. "La presencia de la ausencia en *Los parientes de Ester*". *El Espectador*. Bogotá, mayo 13 de 1984. Ed. *Magazín Dominical*.

²⁷ Al respecto véase el texto de Fernando Cruz Kronfly "Las ciudades literarias", en *Pensar la ciudad*, páginas 195-200.

HEIDER ROJAS*

ALVARO CEPEDA SAMUDIO: del movimiento interrumpido a las formas en serie

Resumen: En el contexto de la urbanización emprendida en las principales ciudades latinoamericanas a partir de la década de los veinte, según se señala en este artículo, Alvaro Cepeda Samudio incorpora a su narrativa “técnicas, escenarios y sensaciones modernos” que le confieren a su obra un efecto innovador. En el presente artículo se examinan brevemente dos libros de cuentos, *Todos estábamos a la espera* y *Los cuentos de Juana*, escritos por Cepeda en 1954 y 1972 respectivamente. Se hace un recuento de las distintas líneas narrativas empleadas por el autor en cada uno de sus cuentos, prestando particular atención a la utilización de técnicas cinematográficas, a la interacción de la detención y las imágenes en movimiento y a la presentación de formas seriadas como motivos dominantes en sus relatos.

Palabras clave: cuento colombiano, urbanismo.

Abstract: Within the context of accelerated urbanization that took place in the most important cities of Latin America since the twenties, Álvaro Cepeda Samudio incorporated “modern techniques, settings, and feelings” into his narrative, conferring to it an innovative effect. Two of his works, *Todos estábamos a la espera* (1954) and *Los cuentos de Juana* (1972), are briefly analyzed in this article. The author examines the different narrative modes used by Cepeda in his short-stories, giving particular attention to the utilization of narrative techniques, to the interaction between immobility and images in motion, and to the presentation of serialized forms as predominating motifs in his stories.

El ambiente

En los años cincuenta ocurrió el lanzamiento definitivo del proceso de urbanización acelerada en Colombia comenzado en los veinte. En pocas décadas, las ciudades crecieron multiplicando su tamaño por cinco o seis. Cada vez se disipaban más el centro o la distancia desde los que podía mirarse el conjunto; todo tendía a situarse encima de los ojos y, por lo mismo, se tendía a percibir por acumulación, en espacios reducidos. Se sustituía atropelladamente la percepción estacionaria del tiempo por una decreciente velocidad y, culturalmente, la atención se volcaba hacia los Estados Unidos.

La nueva ambientación comportaba una sensibilidad propia que, a su vez, quiso reflejarse en la escritura. Sus primeros reflejos narrativos se dan en Barranquilla—un puerto—con Álvaro Cepeda Samudio y en Cali—vinculada a un puerto, Buenaventura—con Andrés Caicedo. Por esos puertos entró la literatura norteamericana—y, en general, la anglosajona, que reemplaza a las influencias francesa y española precedentes: Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, Hemingway, Capote; a Cali llegarán también Hawthorne, Melville, H.P. Lovecraft.

La detención: *Todos estábamos a la espera*

El Grupo de Barranquilla inicia en general un proceso de liberaciones formales que con Cepeda se orienta a vincular la literatura colombiana con técnicas y escenarios actuales.

* Escritor

Cepeda nació en 1926. Pertenece, por tanto,—como García Márquez— a la generación de la primera urbanización de los años veinte. En 1936 se trasladó a vivir a Barranquilla y en 1949 viajó a Nueva York a estudiar periodismo. A su regreso publicó *Todos estábamos a la espera* (1954). La procedencia de los personajes y de la ambientación es manifiesta en el libro, así como lo son las lecturas de las que se nutría el autor. En el epígrafe general, él declara haber visto a sus personajes “en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chattanooga, Tennessee; o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena”, y declara, además, haber escrito la mayoría de los cuentos en Nueva York, identificada como una ciudad sola, bajo la forma de la soledad—sin solución—de la espera. Todos los epígrafes, en inglés, que a lo largo del libro preceden a algunos de los textos, son de Saroyan, James Jones, Truman Capote y Faulkner.

De los 12 cuentos que conforman el libro, la mitad transcurren directamente en bares o en un deambular que tarde o temprano lleva a los personajes a recalar en algún bar. Sin explicaciones, sin grietas de pensamiento, en una detención vital que abre y alarga los instantes, los personajes dejan con serenidad que su soledad se desborde en medio de la acción externa, a veces impulsados a moverse sin querer llegar a alguna parte, como en “Hoy decidí vestirme de payaso”—decididamente el más bello y singular del libro y sin duda uno de los mejores cuentos colombianos en la segunda mitad del siglo?, o tachonados al ambiente mismo, al ruido, al trajín del bar, como en el onomatopéyico “Tap-room”.

En otro grupo, de ambiente intimista, de historias sugeridas, tomadas en un corte dentro de la fluencia, se revela la detención que lentamente romperá el movimiento. La atención se concentra en los objetos, en los elementos más próximos al observador que despierta. En “Proyecto para la biografía de una mujer sin tiempo”, los objetos se hallan ante la incertidumbre de la luz, que en principio no sabe si entra o huye de la habitación. En este ambiente, el menor cambio—el sólo correr de las láminas de la persiana por medio de las cuerdas—se involucra con el movimiento cotidiano que todo lo absorbe. O, en “Intimismo”, se muestra sólo el lento despertar: la nada anterior y el movimiento que es imposible decir cuánto durará, la aparición de las sensaciones y la apertura de instantes, como el inicio de lo que sólo más tarde, al hablar, podrá ser medido, pensado, narrado.

Insular respecto a esos grupos de cuentos, resalta por su particularidad “Vamos a matar los gaticos”, construido sólo con el diálogo de los niños que se disponen a matar los gaticos recién nacidos para que no los regalen. Este tipo de historia y esta técnica están distantes del resto del libro, pero ambos hallarán un lugar más nítido en los libros posteriores de Cepeda.

La acción: *Los cuentos de Juana*

Con su única novela propuesta como tal, *La casa grande* (1962), Cepeda efectuó un cambio radical de escenario: de los ambientes citadinos pasó a la huelga de 1928 en las bananeras, un tema histórico nacional. Pero, para ello recurrió a la acumulación de fragmentos, a una especie de montaje de escenas, un collage de instantes e imágenes que incluye el texto mismo del decreto oficial 4 del 16 de diciembre de 1928. Manifiestamente sustentado en la técnica tan importante en la literatura norteamericana desde *Moby Dick*, la historia se articula al modo de la composición cinematográfica, con

lo cual el texto, a veces abstruso, se penetra de un sentido de libertad formal y creativa que determina su gran eficacia.

En *Los cuentos de Juana* (1972) se ahonda en ese sentido de libertad. Es una colección de 21 textos que funcionan lo mismo como cuentos plenamente autosuficientes que como capítulos de una única historia. Así, el libro navega con suficiencia entre la reunión de cuentos fantásticos y la novela corta no convencional, en uno y otro caso en torno a Juana—por momentos claramente gringa, pero habitante de Ciénaga, de Barranquilla, de Sabanilla—y a su particular sentido mágico de develar el entorno, vista ella en diferentes momentos de su existencia. Resalta, por lo demás, que tanto el texto que abre el libro, “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos”, como el que lo cierra, “Barranquilla en domingo...”, entroncan temáticamente con la casa grande—remembranzas directas a su ambiente, perpetuación de los afectos y el odio, en el primero, y Juana que sale de allí vestida de novia, finalizando el último. Ambos se construyen cinematográficamente: el primero como un guión que desarrolla la escena para la cámara; el otro, como una sucesión de tomas o breves escenas, a continuación del suicidio de Juana, que rememoran en rápidas imágenes el libro y la vida de Juana, y que son en realidad una serie de *flash-backs*.

Al centro del libro se destaca “El ahogado”, una historia común a García Márquez—“El ahogado más hermoso del mundo” (1968), pero mientras en éste se impone la fábula extraordinaria, en aquél lo hace la imagen en movimiento. El mismo texto se anuncia como “la versión argumental para un mediometraje”²⁸ que—descubrimos—va siendo leída y comentada con sorna por una mujer, recurso con el cual se impide la solemnidad. En la primera toma, la cámara muestra al ahogado por debajo, desde el agua; se mueve lentamente, sale a la superficie, se eleva hasta la panorámica y, en adelante, a gran ritmo, todo se muestra con sus movimientos, en conjunción con el sonido: el ruido del motor de la lancha en la que se recoge al ahogado y se lo lleva por la ciénaga hasta arrojarlo en la desembocadura para que salga al mar. Son el movimiento y el sonido ininterrumpidos, que a su vez dan cuenta de la acción permanente, de la velocidad de la lancha, lo que da tensión al relato. El intenso movimiento, que rompe el ambiente de monotonía de la ciénaga, se constituye así en el centro de la narración.

Otras historias, por su parte, se internan en la cotidianidad, rompiéndola con la fantasía. Por ejemplo, en “Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos” (porque se distrae matando desde el edificio de frente al estadio tres o cuatro jugadores cada vez con los dardos envenenados de su cerbatana) el escenario son los domingos de fútbol en Barranquilla, ciudad a donde Juana se ha trasladado. Cuentos cercanos a éste son “Desde que comenzaron a recortarle...” las patas a todos los muebles de la casa, “Juana tenía...” el pelo de oro, “Sabanilla”, donde desaparece la mujer que se roba los perros y los encuentran en su casa muertos y el ya nombrado “Barranquilla en domingo...”.

O, en otra línea narrativa, la interioridad se refleja en instantes, en cortes tomados de una fluencia mayor e inexplicada y presentados a través de una narración convencional aunque con mezcla de puntos de vista particulares, como en “Ven enseguida...” y “Otra vez Juana (Final)”, o mediante el diálogo depilado de cualquier acotación, como es el

²⁸ A esta altura es oportuno recordar que Cepeda mismo se había metido de tiempo atrás en el celuloide. Hacia 1955 había realizado *La langosta azul*.

caso de “En este pueblo ya no canta la...” lechuza. De esta línea “Las muñecas que hace Juana no tienen ojos” representa un justo medio.

Pero entre esas líneas técnicas y temáticas destaca otra más novedosa, la de las formas seriadas a partir de elementos de la cotidianidad: la multiplicación sin fin de besos en la serie de latas de avena *Quaker*, en “A García Márquez, Juana le oyó...”. Otro ejemplo de esto es “Esta es la triste historia...”, una brevísima y melodramática historia repetida tres veces, que en su repetición parodia la monotonía, y “Juana tiene una amiga...”, culminación de un juego creador de formas artificiales que narra la historia de la amiga de Juana cuya distracción es comprar automóviles nuevos, desarmarlos y fabricar con las partes—sólo bota las llantas—flores de hierro.

En cualquier caso, descuella en *Los cuentos de Juana* el énfasis sobre la imagen en movimiento que, finalmente, mediante la observación desde ángulos parciales y no desde su totalidad, termina por sugerir las formas en serie generadas en un ambiente urbano. Asimismo, la variedad técnica y temática dota al libro—que apenas raya las cien páginas—de una riqueza estilística infrecuente en la literatura colombiana.

Siendo más bien desconocido, *Los cuentos de Juana* es uno de los libros más versátiles, menos clasificables y, sin duda, uno de los más interesantes de todos los escritos en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Por lo demás—aunque su recepción sigue siendo parcial?, con la totalidad de su obra Cepeda se distancia rotundamente de sus predecesores y contemporáneos en el país. Él actúa como introductor de liberaciones que abren la literatura colombiana a técnicas, escenarios y sensaciones modernos. Su distanciamiento empieza en los temas, pero se hace más ostensible en la manera de abordarlos, en la variedad y eficacia técnicas—en particular la cinematográfica—con las que los introduce.

GRACIELA MAGLIA *

UNA LECTURA INTERTEXTUAL DE “El ahogado más hermoso del mundo” de Gabriel García Márquez

Resumen : En este artículo, la autora establece algunos vínculos intertextuales entre “El ahogado más hermoso del mundo” y otros relatos (de tipo ficcional, histórico y mítico). Dichas conexiones le permiten identificar ciertos ejes temáticos a partir de los cuales labora una propuesta para la interpretación del texto.

Palabras clave: cuento colombiano, intertextualidad

Abstract: The author of this article establishes some intertextual links between “El ahogado más hermoso del mundo” and ther narratives (fictional, historical and mythical). These connections enable the identification of certain thematic elements on which the author bases her interpretation of the text.

El *recorte* dentro de la *circulación intertextual* que representa un texto no es arbitrario y, de ninguna manera, impersonal: detrás de la urdimbre puntual y única de cada obra se yergue un principio —un móvil individual y transindividual— que alienta esa génesis particular, configura la nueva criatura, e instaura los límites y las condiciones de su coherencia. La tarea del lector consiste en recoger esas *pistas*, en retomar la *huella* impresa y luego casi borrada, en hallar los hilos estructurales, cuya conexión reconstruye infinitamente la imagen que duerme en el seno del texto. Demás está decir que, en esa operación alquímica, cada lector oficia de aprendiz de hechicero: su papel es único e irremplazable, porque en su peculiar actualización de la obra aporta todo un saber, una enciclopedia, con resonancias diacrónicas y sincrónicas, que también fija límites para su particular apropiación del texto.

En esta primera lectura reflexiva en torno a “El ahogado más hermoso del mundo”, esbozaremos una interpretación aproximativa, con la guía de algunas señales textuales más o menos explícitas.

La llegada de un cuerpo a las orillas de un pueblo costero, su rescate, reconocimiento y posterior funeral inician el relato. La recepción es realizada, sucesivamente, por todos los habitantes del lugar. Con esta sencilla historia se teje un complejo discurso pleno de resonancias, estructurado a partir de ciertas oposiciones semánticas que van orquestando la significación total del texto.

El relato está encabezado por un título que opera como *indicador temático*, y articula dos polos fundamentales de la narración: /yo-tú/ (ahogado-mundo); introduce también la categoría de belleza (casi en un sentido platónico de equivalencia de lo bello, lo bueno y lo verdadero, es decir, cercana al concepto de *kalokagathía*) unida a la noción de gracia (en el sentido clásico de la *gratia* pero también en su acepción judeocristiana): gracia del cuerpo unida a gracia del espíritu; y, además, sugiere la dimensión de superlatividad (más hermoso).

La diégesis se abre con un *cuadro intertextual*: ese cuerpo hermoso que el mar arrojará en las playas del pueblito de la costa Caribe nos trae la imagen de aquel Ulises

* Profesora Universidad Javeriana

centrípeto que —en el periplo de retorno a Itaca— es presa de borrascosas tormentas y es expulsado por el mar en las playas del país de los Feacios, en donde la princesa Nausícaa y su cortejo lo recibirán con sorpresa, con amoroso asombro ante la divina belleza dormida. El segundo cuadro intertextual presente en el relato de Márquez es aquel que se configura entorno al nombre del personaje: Esteban (del griego *stéphanos*: diadema, corona, yelmo, guirnalda, círculo, anillo, premio, recompensa, adorno, victoria, gloria). Esteban es el coronado, un elegido por los poderes superiores y, por tanto, ejerce un cierto influjo sobre los demás hombres. En el relato, hay una concepción mágica del nombre, concebida según las pautas del *cratilismo* (relación de motivación y necesidad entre el signo lingüístico y el referente): el nombre es el ser y nombrar el ser equivale a hacerlo presente: “Tiene que llamarse Esteban. [...] El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban [...] el ahogado se les iba volviendo cada vez más Esteban. [...] Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran”.

Y aquí se da la primera oposición del texto: /ser-parecer/, correlativa con la mencionada /nombre-ser/: descubrir el verdadero nombre es descubrir el verdadero ser. Esta dicotomía inaugura el tópico axial del relato, que es el del orden cognoscitivo: el problema ontológico del ser y su posibilidad del conocimiento.

Este cuadro intertextual evoca claramente la figura bíblica de San Esteban (*Hechos*, 6-8), varón lleno de fe, gracia y Espíritu Santo, elegido de Dios y, a causa de ello, víctima de los celos de los hombres de la sinagoga, quienes lo acusan en el Sanedrín. Ayudándose de falsos testimonios, lo juzgan por blasfemo y terminan por apedrearlo hasta darle muerte. Esteban “se duerme en la muerte” invocando el perdón divino para aquellos hombres que lo asesinan, a pesar de que (o precisamente porque) hablaba con verdad y ejecutaba grandes portentos y señales entre los hombres. Aquí aparece la imagen del sabio-cordero: aquel que llega a ver, a conocer; aquel que accede a la contemplación de la belleza, la verdad y el bien, es rechazado por los hombres y es sacrificado (etimológicamente: hecho sagrado, *sacer-facio*) por su comunidad. Según la concepción mítico-mágica, el hombre que llega a vivenciar lo divino (*deinós*)— horrible y fascinante a la vez—no puede volver a ser miembro raso de su comunidad. Relacionamos con la figura de Esteban la función especular del sabio-cordero: su solo resplandor saca a la luz la propia miseria de los otros: “Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los acantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y hermosura del ahogado”.

Ese esplendor se inscribe dentro de la *isotopía* celeste que va construyendo la figura del ahogado en el relato: su ser está ligado a toda una constelación semántica que indica la noción de luz como símbolo del *hacer intelectual superior*. Este eje semántico se verifica especialmente en todos los semas verbales que van señalando la *anagnósis* progresiva de Esteban por parte del pueblo (expresada por verbos de actividad intelectual, a veces asociados al sentido de la vista): “...y sólo entonces *descubrieron* que era un ahogado”; “solamente cuando acabaron de limpiarlo *tuvieron conciencia* de la clase de hombre que era...”; “El silencio *acabó con las últimas dudas*: era Esteban”; “...le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento. Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran”; “Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros [...] *tuvieron conciencia* por primera vez...”; “No tuvieron necesidad de *mirarse* los unos a los otros para *darse cuenta* de que ya no estaban completos”. Esteban es ese “promontorio oscuro y sigiloso” al principio y ese “promontorio de rosas” al final, sintagma que da idea no sólo de su situación superior, privilegiada (el coronado), sino también de su índole de objeto propio del ámbito del

conocimiento, que va desde la oscura materialidad de la *aísthesis* del mundo concreto material, hasta la final visión celeste de la idea (recordemos la final contemplación dantesca de la rosa de la perfección en el Paraíso).

Otro cuadro intertextual es el que inaugura la mención de Sir Walter Raleigh, navegante y escritor inglés (1552-1618), que representa en el relato la presencia foránea en América. Este bucanero tuvo un final igualmente trágico. Fue también sacrificado por su comunidad: se atrajo el favor de la reina Isabel, pero cayó en desgracia por una cuestión de celos. Exploró sin éxito las Guayanas en busca de *El Dorado* y, finalmente, en un último intento por ir *más allá*, emprendió una expedición hacia el Orinoco, pero nuevamente fracasó. Murió decapitado.

El último cuadro intertextual es configurado por la mención de Lautaro, héroe americano de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Este personaje encabeza la resistencia contra los españoles en Chile y muere— tras un largo sitio del fuerte que le servía de trinchera—junto con un valeroso ejército que no se entrega.

San Esteban, Sir Raleigh, Lautaro y también Ulises son seres elegidos, *hombres-dios* que se destacan dentro de su comunidad, suerte de personajes prometeicos que intentan robar el fuego de la sabiduría, el arma que otorga el poder, y son castigados. Por otra parte, en el nivel ideológico del relato, podemos aventurar que estas tres figuras actualizan la presencia de una tríada sincrética que caracteriza a nuestra América Latina: la presencia de lo foráneo invasor (tematizado en la figura inglesa de Raleigh), la de la tradición judeocristiana (San Esteban), la de lo autóctono (Lautaro) y la tradición grecolatina (Ulises).

La identidad de Esteban se va construyendo dialécticamente en el decurso textual. En un proceso de antropomorfización progresiva del objeto desconocido (“promontorio oscuro y sigiloso”, “barco”, “ballena”, “ahogado”) hasta la posterior recepción de los hombres (“caballo”, “cadáver de un ser humano”), Esteban será sucesivamente: “forastero, intruso, difunto, cadáver, muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda”. Las mujeres, quienes lo reciben eufóricamente, moviéndose como “dédalos de fantasía”, lo pertrechan para su final travesía con “amuletos de mar”, “escapularios del buen viento”, y lo miran “con menos pasión que compasión”. El ojo femenino ve su hermosura, su natural altivez, su superlatividad extrema: “el más alto, el más fuerte, el más viril, el mejor armado”; pero también advierte su desproporción y desubicación: “el bobo grande, el tonto hermoso”. Esteban es como el albatros baudeleriano, aquél cuyas “alas de gigante le impiden caminar”, víctima de burlas y mofas por parte de los marineros rasos.

El cuento está atravesado por un eje isotópico que juega con un par de antinomias paralelas: /identidad-otredad/ /pertenencia-alienación/ figurativizado en el personaje de Esteban quien, con su aparición, completa la comunidad que quedará para siempre incompleta luego de su inhumación en las aguas del Caribe. Los habitantes del pueblo no “tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban más completos ni volverían a estarlo jamás”

El *saber transitivo* inicial, originado por la desaparición fantástica del ahogado, generará en la gente del pueblo—aquel pueblo, aquella tierra magra, tan escasa que se contraponía en forma visible a la pródiga abundancia del mar que trajo a Esteban con toda su donosura—un *saber reflexivo*, que cavilará acerca de la propia condición de la comunidad: “...tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, de la

aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura del ahogado”.

Ese juego del saber y el ignorar, el cubrir y el descubrir (el rostro de Esteban), el ser y el parecer (Esteban-Lautaro), el cuerpo y el rostro (como índice de la identidad), la mismidad y la alteridad, de la ofrenda y el sacrificio, construye la *illusio*. La identidad de Esteban se va construyendo de acuerdo con la reacción del espectador “hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la Tierra”; “el ahogado se iba volviendo cada vez más Esteban”.

La *diégesis* concluye con la visión de una serie de *imposibilia* prospectivos: “Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes...”. Este tópico corresponde con los *imposibilia* retrospectivos soñados anteriormente: “Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme...”.

Esteban se convierte en *axis* del pueblo, en tótem, en héroe fundador: “Todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí”. Ese desconocido que se convirtió en conocido, ese ajeno que se tornó íntimo, ese muerto extraño que pasó a ser eje de la comunidad opera en el texto la función de guía que devela las virtudes y limitaciones de los otros. En la visión mítica del mundo que predomina en el relato, que conforma la comunidad del pueblito costeño, se ve afectada irreparablemente por la desaparición material del ahogado (ocultamiento), pero se salva al conservar como capital simbólico la memoria de Esteban (develamiento).

BIBLIOGRAFÍA

Benveniste, E. *Problemas de lingüística general*. Tomo I. México: Siglo XXI. 1971.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.

García Márquez, Gabriel. *Todos los cuentos*. Bogotá: Oveja Negra, 1986.

HENRY GONZÁLEZ*

EL MINICUENTO EN LA LITERATURA COLOMBIANA

Resumen: El propósito del siguiente artículo es mostrar el desarrollo histórico del minicuento en la literatura colombiana y su tradición cuentística. El autor identifica a Luis Vidales como el fundador de este género con la publicación de su libro *Suenan timbres* en 1926. Así, Vidales encabezaría la primera de las cuatro etapas del proceso de evolución que ha experimentado el minicuento en Colombia. El artículo ofrece un balance de los autores colombianos que han nutrido el género del minicuento hasta nuestros días.

Palabras clave: minicuento, literatura colombiana.

Abstract: The purpose of the following article is to present the historical development of the short-short story in Colombian literature. According to the author, Luis Vidales establishes the existence of this genre with the publication of his book *Suenan timbres*, in 1926. The author distinguishes four different stages in the process of development experienced by the short-short story in Colombia and offers in this article a very detailed account of the writers that have contributed to the consolidation of this genre.

El minicuento, minificción²⁹ o ficción brevísima ha recibido una gran atención en los últimos años. Se han publicado en diferentes países importantes antologías, novedosos estudios, investigaciones y propuestas didácticas para el análisis y asimilación de los aportes del minicuento a la literatura y a otros géneros discursivos. El presente trabajo, además de constituir una indagación acerca del desarrollo de este tipo de creación en la literatura colombiana, es parte de las reflexiones que pretenden historiarlo y se elabora en el marco del proyecto de investigación titulado *Ambiente hipermedial para el desarrollo de la didáctica literaria a partir del minicuento*, que actualmente se lleva a cabo en la Universidad Pedagógica Nacional.

Tradición cuentística y movimiento minificcional en Colombia

Colombia no ha sido ajena al movimiento del ingenio poético encapsulado. Inmersa en una tradición cuentística fundacional que se retrotrae a *El carnero* (1636-1638) de Juan Rodríguez Freyle —obra en la cual aparecen los primeros relatos breves o historietas³⁰,

* Profesor e Investigador del Departamento de lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional

²⁹ Minificción o ficción brevísima es el nombre que adoptan algunos críticos e investigadores, entre ellos Edmundo Valadés, Lauro Zavala, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, para nominalizar un tipo de texto caracterizado por la brevedad y por poseer un estatuto ficcional, sin estar relacionado directamente con una clase de superestructura determinada. Para las dos últimas investigadoras mencionadas, existe una diferencia entre minificción y minicuento. Consideran a la minificción como una categoría transgenérica, que recubre un área más vasta que la del minicuento ya que trasciende las restricciones genéricas; por su parte, el minicuento comparte semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo (Tomassini y Colombo 83-84).

³⁰ Con el término “Historiela”, tomado del italiano, el cual se asemeja al de novela, *novella*, noticia, historia o cuento breve, Oscar Gerardo Ramos (1968) denomina las veintitrés narraciones con estilo de cuento que constituyen el núcleo de *El Carnero*. Así, explica Ramos, una “tendencia de índole cuentística pervade muchos relatos. Éstos serían entonces historietas y Rodríguez Freyle sería un historietista. Veintitrés narraciones, con estilo de cuento, constituyen el eje de *El Carnero*. Si se las llama historietas en vez de cuentos, es porque no son rigurosamente historias, ni leyendas sino hechos presumibles de historicidad, tal vez tejidos con leyenda y matizados por el genio imaginativo del autor que toma el hecho, le imprime una visión propia, lo rodea con recursos imaginativos y, con agilidad, le da una existencia de relato

precursoras del cuento hispanoamericano—, la literatura colombiana ha continuado un proceso creador en el cual se suceden diferentes generaciones encabezadas por cuentistas de gran trascendencia como Tomás Carrasquilla, José María Rivas Groot, Lorenzo Marroquín, Jesús del Corral y Francisco Gómez Escobar (quien firmaba como Efe Gómez), todos ellos pertenecientes al siglo XIX. Figuras sobresalientes del siglo XX son Jorge Zalamea, Manuel Mejía Vallejo, Octavio Amórtegui, Hernando Téllez, Alvaro Cepeda Samudio, Andrés Caicedo, Marvel Moreno, Gabriel García Márquez, Nicolás Suescún, Luis Fayad, Helena Araujo, Policarpo Varón, Humberto Valverde, Ricardo Cano, Fanny Buitrago, Darío Ruiz y Roberto Burgos, estos últimos diez todavía en plena actividad.

A manera de síntesis, quizás sea pertinente señalar cuatro momentos fundamentales en el proceso creador que ha seguido este tipo de textos brevísimos en la literatura colombiana. Un primer momento, que puede considerarse como fundacional, sería la publicación de *Suenan timbres*, del poeta Luis Vidales. El segundo puede ser visto como el preámbulo de un desarrollo que posteriormente rendirá sus frutos, especialmente en la etapa de los cuarentas a los sesentas. Se trata de un período en el que la minificción supera las limitaciones en cuanto a los espacios de difusión, que dejaban de ser insignificantes o marginales en diferentes periódicos y revistas, y accedía a la página del libro, a distintas antologías u obras exclusivamente compuestas por minicuentos. Además, el progreso en su aceptación, cada vez en aumento, era un síntoma del interés que iba despertando.

Una tercera etapa, que puede apreciarse como el período de madurez y auge del minicuento, se presenta durante los años 70, lapso en el que dicho género resurge con renovado ímpetu en la escritura de importantes figuras de las letras. En esa época se le concedía gran importancia a referentes como la oralidad, la cultura popular y los conflictos sociales. El minicuento, además, había establecido una estrecha relación con la cultura urbana, especialmente en el ámbito universitario. Un claro indicador de esto fue la creación de la revista *Ekuóreo*, publicación dedicada exclusivamente al estímulo y difusión del minicuento.

Un cuarto período estaría caracterizado por el reconocimiento y aceptación que ha adquirido la creación breve en nuestros días y los múltiples canales de difusión que se emplean para ponerla al alcance del lector (en los textos escolares, en las ventas ambulantes, filas de cine-clubes, concursos de periódicos y revistas, en los vehículos del servicio público, en la radio, en antologías o en libros individuales, etc.). Por tratarse apenas de una síntesis adelantada del estudio que estamos llevando a cabo en torno a la historia de este tipo de creación, sólo nos referiremos en forma breve y panorámica a cada una de estas cuatro etapas.

Luis Vidales: fundador

Pese a que muchos de los escritores colombianos han incursionado en la creación de cuento breve, y a que algunos han publicado libros de minicuentos, una revisión histórica de esta forma de ficción conduce a reconocer, por antigüedad y estilo de escritura autoconsciente, al poeta Luis Vidales como el fundador de este tipo de creación breve en Colombia.

corto. En este sentido pues, las historietas se asemejan al cuento: son, por tanto, precursoras del cuento hispanoamericano, y Rodríguez Freyle, como historielista, se acerca a la vocación del cuentista”. (Ramos, 33-38). Con esta propuesta de Ramos coinciden otros críticos, entre ellos Darío Achury, Hector H. Orjuela y Silvia Benso.

Con su libro *Suenan Timbres*, publicado en 1926, Vidales no sólo se puso en sintonía con los vanguardistas del Continente, sino que instauró en Colombia una escritura heteróclita, caracterizada por la extrema brevedad, el humor, la paradoja y la ironía; sus textos se resistían a ser ubicados en el horizonte genérico literario de la época y rozaban sus sentidos con la sentencia, el poema, el epígrafe, el apólogo, la greguería y el chiste, entre otros.

Suenan Timbres es un libro compuesto formalmente por una autobiografía titulada “Confesiones de un aprendiz del siglo” y cuatro capítulos denominados: “Los importunos”; “Poemas de yolatría”; “Curvas” y “Estampillas”. Lo que caracteriza a la estructura del texto es que la mayor parte de su contenido —por no decir que su totalidad, excluyendo los primeros textos que son cuentos breves y unos pocos poemas líricos— está integrado por minificciones, si nos atenemos a la definición propuesta por Tomassini y Colombo.

Aunque por aquella época en Colombia, y especialmente en Bogotá, apenas empezaba a conocerse su poesía, gracias al descubrimiento que de ella hiciera en 1922 el escritor Luis Tejada, las creaciones de Vidales tendrían mayor resonancia en el exterior. Los ecos de su poesía llegaron especialmente a Buenos Aires —donde se desarrollaba un efervescente movimiento vanguardista—, lo que le permitió convertirse en el único poeta colombiano incluido en la famosa antología de 1926, seleccionada y prologada por Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Alberto Hidalgo, a la que dieron como título *Índice de la nueva poesía americana*. Vidales figuraba en dicha antología al lado de otros 61 poetas provenientes de 9 diferentes países, entre los que se encontraban Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Pablo de Rocka, Pablo Neruda, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Pellicer, César Vallejo y Macedonio Fernández, quien, como ya hemos señalado antes, puede considerarse uno de los fundadores de la escritura minificcional en este continente.

Cuando en 1922 el escritor Luis Tejada presentó al poeta Vidales, profetizaba la acogida que tendría su poesía con estas palabras: “Sé que sus versos no irán a gustar todavía a esa gran masa de público rutinizado en el viejo sonsonete, sin alma ni médula, que nos dan diariamente, quienes confunden la belleza con la sonoridad vacua y pretenden hacer poesía escalonando adjetivos, armonías y superficiales colores, en visión pobre por sólo ser descriptiva”. Este vaticinio habría de cumplirse posteriormente con la aparición de *Suenan Timbres*, un libro que reunía parte de la poesía y la prosa de Vidales, que despertó ataques, indiferencia y un aplazamiento de por lo menos 50 años para obtener el merecido reconocimiento. Éste sobrevino en 1976, fecha en que se publicó la segunda edición y “todos los jóvenes lo aclamaron, porque era su poesía, la del siglo XX, la de la nueva música, la de las ciudades tecnificadas y llenas de oficinas y de fábricas, lejos de los arreboles y llantos románticos o modernistas” (Peña 17).

Al comentar la particular naturaleza de los textos integrados en *Suenan timbres*, el poeta Luis Vidales explicaba: “Contra lo que pueda creerse mi renovación poética comenzó por la prosa... Ni cuento ni poema en prosa, algo así como un nuevo género, pero sin pretensiones de serlo”. Así, se fundamentaba la ingeniosa escritura que imprimía levedad y renovación a la narrativa colombiana, caracterizada por discursos declamatorios nacionalistas y grandilocuentes que encontraban bastante resonancia en una novela de moda como *La vorágine* y en la poesía con marcado acento telúrico.

La minificción en perspectiva

Pese al espíritu renovador con que apareció, *Suenan timbres* no encontró el suficiente eco para consolidar entre los jóvenes escritores de la época el “nuevo género”. Esta situación determinó la limitada atención y difusión del minicuento durante los siguientes catorce años, aproximadamente, hasta que a partir de la década de los cuarenta dicha condición se transformó.

El minicuento, pues, quedaba “relegado entre cuentos de mayor paginaje, en rincones olvidados de revistas, cumpliendo un papel de relleno, de viñetas poco consideradas por los lectores”, como explican Bustamante y Kremer (1994). Más adelante, entre los años cuarenta y sesenta, empieza a adquirir cierta autonomía y a consolidarse su práctica asidua con la publicación de textos breves por parte de reconocidos creadores como Jorge Gaitán Durán, Manuel Mejía Vallejo y Álvaro Cepeda Samudio, entre otros.

Consolidación y auge del minicuento: nacimiento de *Ekuóreo*

Entre los años setenta y ochenta, se presenta en la literatura colombiana un imponente movimiento que motivó la creación y difusión de las formas narrativas breves. El minicuento, que ya evidenciaba cierta regularidad en la producción artística de algunos escritores, se consolida en esta etapa y se convierte en un “nuevo género” al que se le dedica atención no sólo desde el punto de vista creativo, sino desde el de la difusión y la vinculación con otros géneros literarios. Escritores como David Sánchez Juliao, quien había incursionado en la modalidad del “cuento-cassette” con historias de la cultura popular que reivindicaban la tradición oral como *El Pachanga* y *El Flecha*, experimenta también la escritura del minicuento en un libro constituido exclusivamente por creaciones de este tipo llamado *El Arca de Noé* (1976).

Asimismo, Jairo Anibal Niño, otro escritor ubicado en la cultura popular, quien configura en muchas de sus creaciones breves los problemas sociales, publica por aquella época dos importantes libros de minicuentos: *Toda la vida* y *Puro Pueblo* (1979), aunque desde mucho tiempo atrás venía dando a conocer este tipo de creación en revistas y periódicos. Otro escritor que se ubica en este período es Elkin Obregón, quien con su serie de caricatura titulada *Los invasores* logró una importante relación entre el *cartoon* y la historia breve. Éstos son sólo unos pocos de los impulsores del género en esta etapa.

Pero quizás uno de los acontecimientos más sobresalientes en el estímulo de la creación y la difusión del minicuento en este período que venimos reseñando fue el surgimiento de la revista *Ekuóreo*, una publicación especializada que por primera vez se dedicaba a recopilar y difundir textos de este género. Su entusiasta actividad durante algunos años no sólo llamaría la atención de muchos escritores y lectores colombianos, sino que trascendería las fronteras para llegar al conocimiento de uno de los más importantes impulsores del minicuento en Hispanoamérica: el maestro Edmundo Valadés.

En su artículo “Ronda por el cuento brevísimo” que escribió para la revista argentina *Puro Cuento*, el maestro mexicano hace referencia al papel pionero que la revista *Ekuóreo* cumplió en el fomento y difusión del minicuento en Colombia y señala cómo dicho papel estaba en sintonía con el auge que por aquella época había adquirido este tipo de creación en Hispanoamérica. Así, *Ekuóreo* se constituía como un “órgano” de expresión que sintetizaba las nuevas formas de escritura liviana y versátil con que los

escritores pretendían revelar una nueva sensibilidad estética esencialmente urbana, relacionada con el lenguaje de la publicidad, el video clip, y otras formas discursivas caracterizadas por la brevedad.

Al revisar la historia de *Ekuóreo*, no deja de llamar la atención el núcleo humano que promovió su nacimiento pues, inevitablemente, éste dejaría la huella en su creación: se trata de la juventud universitaria, que en su momento expresaba rebeldía no sólo contra la situación social del país, sino contra los discursos estereotipados y retóricos, que se expresaban en el quehacer literario. Al respecto, Guillermo Bustamante, uno de sus fundadores y co-directores, comenta: “en tal contexto —integrado también por el hecho de ser estudiantes de literatura, y con fiebres adolescentes de escritores—, nos propusimos hacer una chapola mamagallista; algo que diera espacio para el humor, para no tomarse las cosas tan en serio” (Bustamante 2-3).

Por su parte, Harold Kremer, el otro fundador y co-director, explica respecto a *Ekuóreo*:

El primer número de *Ekuóreo* se publicó en Cali en febrero de 1980 y el último apareció en noviembre de 1992. *Ekuóreo* se propuso difundir y fomentar la escritura del minicuento. Tuvo dos períodos: durante el primero, que se inició en la Universidad Santiago de Cali, se publicaron en total 29 números, del 1 al 30. Un segundo período se inició y culminó en la Universidad del Valle, donde se publicaron 7 números, del 1 al 7. La palabra *Ekuóreo*, del adjetivo ecuóreo (“del mar”), fue sugerida por Eduardo Serrano Orejuela —entonces profesor de la Universidad del Valle—. En sus 37 números, *Ekuóreo* publicó un total de 139 cuentos cortos, varios de los cuales fueron tomados de novelas, libros de poesía y filosofía, entrevistas, canciones y periódicos. (Bustamante 1)

En consonancia con quienes creaban y difundían el minicuento, también surgieron reflexiones teóricas que apuntaban a deslindarlo de otros géneros y a fundar una poética del mismo, en abierta pugna con el canon vigente. Tal fue el caso de lo propuesto por Laurean Puerta, quien en la revista *Zona*, de Barranquilla, publicó una especie de manifiesto en el que el minicuento adquiriría una “función literaria subversiva”: Sacado de una de sus falsas costillas, el minicuento, ese extraño género del siglo XX, ha conducido al cuento clásico al camino de una estrepitosa bancarrota. Parece una afirmación temeraria. Pero es una rebelión inexorable que viene gestándose desde la cuentística inaugurada por Poe. La primera escaramuza fue con el relato breve. Y al minicuento se le ha encomendado la delicada misión de darle el tiro de gracia. (Valadés 28)

La “rebelión” artística se hacía aún más “beligerante” con consignas del estilo: “¡Ni un paso atrás, siempre en el minicuento!”, a las que se agregaban principios conminatorios como los que siguen:

Concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el minicuento ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día más a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en un lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada. Es como pisarle la cola a un alacrán para conocer su exacta dimensión... El cuento clásico ha sido domesticado, convertido en una sucesión de palabras sin encantamientos. El minicuento

está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas. (Valadés 28)

En opinión de Valadés, el aguerrido manifiesto de Puerta “no deja de ser otra certitud del auge de los significados actuales del cuento brevísimo, que encuentra allí partidarios que lo enarbolan como desideratum cuentístico” (Valadés 28).

El minicuento en la literatura colombiana actual

En la ardua lucha de géneros que se aprecia en la literatura colombiana, la novela sigue victoriosa. Sin embargo, algunos géneros considerados como marginales, entre ellos el minicuento, han venido ganando terreno en los últimos años, hasta lograr su reconocimiento y plena aceptación, lo cual se manifiesta en la acogida que se le ha dispensado al micro-relato en diferentes ámbitos culturales.

A diferencia de las etapas antes descritas en las que escaseaba la edición de minicuentos, en la actualidad es posible encontrar en librerías múltiples ediciones de antologías u obras de autores individuales integradas por minicuentos. A nivel académico, también se le viene concediendo gran importancia a la ficción brevísima, aunque en forma genérica, ejemplo de lo cual son los trabajos de Nana Rodríguez, *Elementos para una teoría del minicuento* (1996); *Cuento y miniCuento* (1997) de Ángela María Pérez Beltrán; así como *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano* (1997) de Rodrigo Díaz Castañeda y Carlos Parra Rojas. Estos trabajos se originaron como tesis de postgrado y terminaron convirtiéndose en libros. A estas publicaciones se les suma *Antología del Cuento Corto Colombiano*, una obra que recoge muchos de los minicuentos publicados por la revista *Ekuóreo* durante sus años de circulación. Los editores, Guillermo Bustamante y Harold Kremer, incluyen una breve introducción dedicada a la reseña histórica del minicuento.

En la parte inventiva se aprecia el cruce de dos generaciones de minicuentistas. La primera está constituida por los ya consagrados y reconocidos como Jairo Anibal Niño, David Sánchez Juliao, Celso Román, Triunfo Arciniegas, Elkin Restrepo, Jaime Castaño, Guillermo Velásquez, Juan Carlos Botero, Carlos Flaminio Rivera, Nicolás Suescún, Luis Fayad, Marco Tulio Aguilera, Juan Carlos Moyano, Jaime Alberto Vélez, Javier Tafur, Andrés Elías Florez, Harold Kremer, Fernando Ayala, Germán Santamaría, Carmen Cecilia Suárez y Fanny Buitrago, entre otros, quienes continúan en plena actividad. A la par de ellos se encuentran autores de publicación reciente como Nana Rodríguez, Pablo Montoya, Guillermo Bustamante, Gabriel Pabón, Juan Federico Torres, Carlos Arturo Ramírez, César Jair Ariza y muchos más, quienes harían esta lista sumamente amplia.

Otra de las actividades que estimulan y difunden el minicuento son los concursos institucionalizados, entre los que se cuenta el que realiza anualmente la Alcaldía Mayor de Bogotá, dedicado a diferentes modalidades artísticas, entre ellas el cuento y el minicuento; y el *Concurso Departamental de Minicuentos*, con sede en el municipio de Palermo, que se efectúa en el Departamento de Huila y lleva varias ediciones. A éstos se unen otros tantos concursos convocados coyunturalmente por universidades, casas de la cultura, periódicos y revistas. Entre ellos resuena todavía el eco de *El mínimo esfuerzo*, un concurso de minicuento efectuado en el año 2000 por la revista *el malpensante*, una de las más importantes publicaciones culturales colombianas de circulación nacional e

internacional. En dicho concurso resultó vencedor el escritor antioqueño Elkin Obregón. Asimismo, el periódico *El Tiempo* realizó también un Concurso de cuento breve en el año 2001, del cual salió ganador el escritor Roberto Pujiano.

El panorámico recuento de esta etapa del minicuento en la literatura colombiana quedaría incompleto sin la mención de otras actividades culturales que han contribuido a su creación y difusión, como la amplia acogida que está teniendo en los textos escolares, que han reemplazado el fragmento de cuentos o novelas por el minicuento. Por su parte, José Ordóñez, un humorista que disolviendo las fronteras entre el chiste y el minicuento alcanzó 72 horas continuas contando historias en la radio, obtuvo el registro de un Record Guinness; o el escritor Jaime Castaño quien hasta hace pocos años recorría las filas de los cine-clubes y vehículos del transporte urbano en procura de vender sus minicuentos.

A lo anterior se suma el retorno del minicuento a la tradición oral en espacios muy diversos tal y como se ilustra en la anécdota del escritor Jairo Anibal Niño, quien fue a Villavicencio a buscar un puesto de ventas callejero que le había mencionado un amigo. Allí, efectivamente, encontró al vendedor ambulante que ofrecía “jugos de cuento”, los cuales incluían una breve historia contada por él mientras el cliente tomaba el jugo; por supuesto, éstos eran más costosos que los “jugos sin cuento”. Lo curioso del hecho es que la mayoría de estos minicuentos orales habían sido tomados de algunos libros que el escritor había publicado y el vendedor los reivindicaba como propios, ante lo cual Jairo Anibal se limitó a pedir suficientes jugos para beberlos mientras disfrutaba la apropiación popular de su trabajo que permitía a otros escuchar los minicuentos que no leían.

Insistiendo en el carácter preliminar de estas reflexiones, sólo restaría decir que en Colombia la creación breve tiene una importante trayectoria a la espera de ser historiada, asunto que ya hemos empezado a abordar y que esperamos ver realizado en poco tiempo, con el fin de revelar esa gran riqueza imaginativa que en torno a este género existe en nuestro país y que se proyecta día a día con nuevos y jóvenes talentos.

BIBLIOGRAFÍA

Bustamante, Guillermo y Harold Kremer, eds. *Antología del cuento corto colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 1994.

Bustamante, Guillermo. “*Ekuóreo*: Una historia por re-construir. A propósito del minicuento en Colombia”. Bogotá, 2001. (Texto inédito cedido por el autor para el presente estudio.)

Díaz Castañeda, Rodrigo y Carlos Parra Rojas. *Breve teoría y antología sobre el minicuento latinoamericano*. Neiva: ACE Samán Editores / Universidad Surcolombiana, 1997.

Peña, Isaías. “Prólogo”. *Suenan Timbres*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986.

Pérez Beltrán, Ángela María. *Cuento y Minicuento*. Bogotá: Página Maestra Editores, 1997.

Pollastri, Laura. “El breve puente del relato breve”. *Literatura: Espacio de contactos culturales*.

Memorias de las IV Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. San Miguel Tucumán, 12-15 de agosto de 1998.

Ramos, Oscar Gerardo. *El Carnero libro único de la Colonia*. Medellín: Editorial Bedout, 1968.

Revista Interamericana de Bibliografía. Vol. XLVI, No. 14, 1996. (Número monográfico dedicado al minicuento.)

Rodríguez, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja: Colibrí ediciones, 1996.

Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo. "La minificción como clase textual transgenérica".

En *Revista Interamericana de Bibliografía*. Vol. XLVI, No. 1-4, 1996.

---. *Comprensión Lectora y Producción Textual. Minificción Hispanoamericana*. Córdoba-Rosario: Editorial Fundación Ross, 1998.

Valadés, Edmundo. "Ronda por el cuento brevísimo". *Revista Puro cuento*. No. 21, marzo/abril de 1990, pp. 28-30.

Vidales, Luis. *Suenan Timbres*. Bogotá: Colcultura, 1976.

Zavala, Lauro. *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México, Alfaguara, 2000.

ALFONSO CÁRDENAS*

EL CUENTO EN SU METÁFORA “Un día de estos” de García Márquez

Resumen: Este artículo aprovecha algunos elementos semióticos para hacer una lectura crítica del cuento de García Márquez “Un día de estos”. Por un lado, revela la economía del lenguaje que lo convierte en una síntesis poética de la obra del nóbel colombiano, desde los puntos de vista social y cultural; por otro lado, analiza el conflicto ideológico entre el pueblo y el estado y la manera como el pueblo, representando en el dentista, resulta ganador. Esta actitud se aprecia en la posición que el narrador asume frente al dentista de quien se cuenta todo, mientras que acerca del alcalde queda librada a la interpretación del lector.

Palabras clave: García Márquez, cuento colombiano, semiótica y literatura, crítica literaria, narrativa colombiana.

Abstract: This paper takes advantage of some semiotic elements to make a critical reading of the story of García Márquez “Un día de estos”. On one hand, he reveals the economy of language that the author uses in the story; from the social and cultural points of view, it is a poetic synthesis of the work of the Colombian nobel. On the other hand, it analyzes the ideological conflict between the town’s people and the State and the way they, represented by the dentist, are the winners. This attitude expresses the narrator’s position with respect to the dentist; the narrator tells us all he knows about the dentist, whereas the lieutenant’s life is left the expense of the reader’s interpretation.

Una de las facetas que sorprende en “Un día de estos” de Gabriel García Márquez es, sin duda, la capacidad de síntesis que lo caracteriza; su carácter alusivo a un universo formal se extiende y adensa a lo largo de su obra. Por un lado, este cuento hace honor a la etimología del término; es un cuento calculado, con economía de medios como quería T. Capote, en el cual nada sobra y nada falta. Por otro, es una narración hecha a la medida para ser ‘relatada’ de manera oral, con una anécdota inscrita en la vida cotidiana de un pueblo pero, por paradójica, un discurso que explora las posibilidades de la fábula, mantiene la intriga y crea una armazón sincrética donde el sentido se difunde en direcciones heterogéneas.

Dada esta condición y sin más pretensiones que la de trazar algunas líneas de lectura, este artículo intenta establecer la validez de algunos principios semióticos en el ejercicio crítico, así como proponer orientaciones para la interpretación del cuento, las cuales pueden extenderse a la obra total de García Márquez. En esa dirección, avanzaremos sin un orden preestablecido por diferentes caminos, procurando valernos de aquellos que, de acuerdo con el rumbo de la lectura, resulten más útiles para la comprensión del cuento; de igual modo, pasaremos por alto la descripción teórica³¹ de las categorías de lectura usadas para concentrar la atención en iluminar el sentido del texto en cuestión del nóbel colombiano.

De hecho, el objetivo es el sentido y su interpretación, más que los modelos teóricos utilizados para lograr el cometido.

* Profesor de tiempo completo e investigador del Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional.

³¹ Los fundamentos teóricos de las categorías utilizadas, el lector interesado puede encontrarlas en Bal, Barthes, Berinstáin, Garrido, Todorov, etc., según aparece en la bibliografía.

En búsqueda del sentido

Este cuento es, desde el punto de vista pragmático, la *petición de un servicio* –extracción de una muela- por parte del alcalde de un pueblo, que se vale del hijo del dentista como intermediario para formularla; al obtener la negativa del dentista, profiere una amenaza que, aceptada por este, anuncia un final catastrófico. En efecto, el alcalde llega al consultorio con una mejilla hinchada a pedirle al único dentista del pueblo que le saque una muela cuyo dolor lo atormentado durante las cinco noches anteriores. La petición se realiza gracias a la mediación de un niño, conducta que marca la distancia inamistosa entre los dos personajes. Ante la negativa, el primero irrumpe en el consultorio evitando la mediación, reduciendo la distancia y creando la expectativa del enfrentamiento entre dos hombres, de cuyas palabras y posiciones se infiere la enemistad y cuyos resultados, a la postre, resultan coartados.

Gracias a la habilidad del prosista, los acontecimientos toman otro rumbo. Cuando el dentista ve la cara dolorida del visitante, mejoran las condiciones de éxito y se condele del alcalde, accediendo a la petición, no obstante las actitudes de mutuo recelo y desconfianza entre los dos. Así, se relaja el ambiente y el encuentro interpersonal garantiza la prestación del servicio.

Cabe destacar, entonces, dos actitudes narrativas de momento en el cuento. En primer lugar, durante la intermediación del niño, el diálogo desarrolla dos clichés que cobran profundo sentido: “Del dicho al hecho, hay mucho trecho” y “La cara del santo hace milagros”. En segundo lugar, quedan rotas las expectativas del lector que, intrigado por la irrupción del alcalde en el consultorio y la aceptación del reto por parte del dentista, se hace estas preguntas: ¿Qué puede pasar cuando el alcalde aparece en el umbral? ¿Le va a pegar un tiro al dentista? ¿Va a responder el dentista a la agresión? O, ¿va a sacarle la muela? Estas preguntas se originan en la prudente distancia que guarda el narrador con respecto a los acontecimientos, al dejar la solución del conflicto en manos de los personajes, escenario coherente con la opinión de García Márquez acerca de la literatura colombiana como “un inventario de muertos” y con el reto creativo que ha significado para los escritores la violencia, previa al nacimiento de la modernidad literaria colombiana, a principios de los sesenta.

Este papel en el conflicto narrativo lo desempeñan en el plano textual las *funciones cardinales* formuladas en el diálogo de los personajes, las cuales además de configurar la anécdota y generar el conflicto, proponen elementos discursivos que abren el relato a la interpretación. Su disposición conforma la intriga mediante la cual se generan expectativas en el lector, las cuales, la mayoría de veces, se rompen a causa del transcurrir de la fábula. Con ello, se revela parte de la creatividad del cuento: la objetivación de la comunicación poética, un gesto natural de la *escritura oculta*³², esa conciencia de la forma que instaura los interlocutores poéticos y que no se pronuncia, característica muy propia de García Márquez.

Sin embargo, el juego discursivo no desemboca en la resolución del conflicto social que, por lo demás, queda aplazado a juzgar por las posiciones de los personajes, mas no por los del acontecimiento principal: el ‘dolor de muela’. Si bien se resuelve el problema del alcalde que logra aliviar su mal, las actitudes prevalecen sobre los acontecimientos³³. En efecto, la

³² Cfr. A. Cárdenas, (1998). “La escritura oculta en *Cien años de soledad*”, pp. 241-246.

³³ Esta resulta ser otra cualidad artística de la narrativa de García Márquez, evidente en *El coronel no tiene quien le escriba*, donde el relato se arremansa como si no quisiese que pasase nada o pretendiese negarse a contar hechos, acontecimientos para ceder su lugar a las actitudes.

lucidez moral del dentista consiste en que sabe hasta donde llega su odio cuando se enfrenta al otro; de este modo, cumple su papel de manera decorosa, pero las acciones discurren en *tempo lento*; se favorece, en consecuencia, la dilación en el cumplimiento del deber con el fin, sospechamos, de agudizar el sufrimiento del alcalde, más allá de la duración del tiempo cronológico. La función dilatoria se inscribe en las actividades del dentista como *pulir, ordenar, operar la fresa, rodar la escupidera*, etc. Entre ellas, *operar la fresa* da entender el escaso interés del dentista por atender la petición del alcalde, a la cual sigue 'rodar la escupidera con el pie', que revela el gesto despectivo y vigilante del dentista.

Resulta justificada, entonces, la visión artística de García Márquez en torno al papel del lenguaje en el relato. Puesta en duda la capacidad representativa, el lenguaje debe sortear el reto artístico de vencer los límites de la transparencia significativa para callar, no decir o aludir y, de este modo, mantener la intriga del lector, captar su atención e implicarlo de manera específica en la interpretación del conflicto. Desde el punto de vista de la escritura, la literatura revela su poder comunicativo y este papel corresponde a las *catálisis* que agudizan el clima de tensión reinante y convocan al lector a participar en la construcción del sentido desde una perspectiva que, más que a la interpretación, convoca la *intriga* como factor decisorio del rumbo de los acontecimientos narrados.

En cuanto a los *indicios*, el cuento ofrece diversos matices significativos; de ellos se infiere la enemistad entre los personajes, la violencia y culpabilidad del alcalde y el castigo y la humillación que el dentista, quizás sin proponérselo, infiere a aquel. Aún más, ellos delatan la atmósfera de violencia, la tensión, la distancia social, el rechazo, la intimidación, el reto, la desconfianza, etc., en que se mueven los dos personajes.

Por su lado, las *informaciones* reflejan dos actitudes del narrador en cuanto a sus personajes. Acerca del dentista, nos dice que es 'madrugador y trabajador'; le da un nombre –Aurelio Escobar– y describe sus cualidades. Por el contrario, con respecto al alcalde reina la mesura. Salvo de su malestar, el narrador proporciona poca información, quedando la caracterización a expensas del lector. Este distanciamiento resulta curioso para el lector, que debe recurrir a los indicios los cuales se sincretizan con las funciones cardinales para construir un relato plenamente alusivo.

Dicho sincretismo, explícito en expresiones como "Tiene que ser sin anestesia.... porque tiene un absceso", "Aquí nos paga veinte muertos, *teniente*", adquieren gran valor estético. (La cursiva es nuestra) Por un lado, revelan el 'saber hacer' que, en el caso de un *dentista sin título*, suscita la sospecha acerca de la actitud positiva del narrador frente al protagonista –la explicación causal–, ya descrita en las informaciones y restringe, aunque no descarta, la posible interpretación acerca del no uso de la anestesia como evidencia de la venganza del dentista. Por el otro, rompen el tiempo de la historia prolongándolo discursivamente más allá de los límites temporales para revelar la causa del conflicto.

El lenguaje rompe fuegos y el sentido estalla en múltiples direcciones. El *alcalde* es acusado de numerosos asesinatos, asume el nuevo *rol temático* de *teniente* y se carga de un nuevo sentido: de lo 'civil' pasa a lo 'militar'; es, además, *alcalde* para el narrador y *teniente* para el dentista, juego actoral que, de no ser pasado por alto, tiene implicaciones en el conflicto. Por su lado, el dentista se transforma en *actante colectivo* a través del dativo 'nos' que, lejos de ser retórico, dibuja la ausencia de la esposa del dentista y madre del hijo, además que extiende la culpabilidad del alcalde a toda la sociedad. Aún más, la intervención condolidada e irónica del dentista "Séquese las lágrimas", crea un fuerte contraste entre la actitud altiva del alcalde y su poder militar. De nuevo, el lector implicado infiere la cobardía del alcalde y, otra vez, la cultura popular se filtra a través de un nuevo

cliché: "Los hombres no deben llorar". La sugestiva presencia de estos elementos encuadra una tríada intencional; marca la distancia del narrador frente al alcalde, fortalece la imagen del protagonista y el poder alusivo de su palabra e implica al lector, en cuyas manos queda la construcción de la imagen del alcalde.³⁴

De este somero análisis, se concluye que las funciones tienen el propósito de adensar los sentidos y de facilitar la interpretación de su papel estético. Los nudos son signos, las catálisis son señales, los indicios son síntomas y las informaciones son íconos. Cada una de ellas representa de manera diferente y cumple un papel en función del relato, tal como se ha descrito hasta el momento. El análisis efectuado revela que el texto es, ante todo, proceso significativo que, por su carácter alusivo, se construye como metáfora que condensa múltiples sentidos.

Los personajes y su significación

En el cuento "Un día de estos" los dos personajes: dentista/alcalde intercambian sus papeles de sujeto-objeto en el relato. Como elementos que desean, revelan un proceso de búsqueda y encuentro, lleno de paradojas, donde se agudiza el odio, y a pesar de la distensión final, ese odio mutuo, activo y pasivo, deja entrever el porqué de la venganza: "Aquí nos paga veinte muertos", cobro que se efectúa a través del deber.

En este sentido, ante el fracaso inicial de la búsqueda del alcalde, la voluntad y el dominio pertenecen al dentista que se erige en *sujeto fuerte*, status solidario con el de protagonista, sustentado en la información provista por el narrador. Adicionalmente, la prestación del servicio no sólo obedece a un sentimiento de consideración, sino a la preocupación ética. A pesar de que advierte la posibilidad de tomar venganza, al menos en el plano discursivo, mas no en el histórico, la extracción de la muela es un favor físico y humano para el alcalde, pero en la conciencia del dentista es un disfavor, de manera que se cumplen las reglas de oposición con respecto al odio mutuo que se profesan los dos personajes.

Este intercambio de papeles actanciales de búsqueda y encuentro, de solicitud y de prestación del servicio, le confieren dinámica al dentista como sujeto virtual, real y actual del *deber, saber y hacer*; si bien, en principio, se niega a cumplir con su deber, sabe qué hacer frente al absceso y extrae la muela. Por su parte, el alcalde es sujeto doble –cfr. cara-máscara y alcalde-teniente- y virtual del querer, del poder y del hacer: busca y es rechazado, intimida pero no cumple la amenaza y, al final, se deja hacer. Esta explicación ofrece los elementos para comprender los clichés citados, que filtran la cultura popular en el cuento.

En cuanto al *ser*, las diferencias entre dentista y alcalde también se justifican. El dentista se ofrece a través de las palabras del narrador, en cambio el alcalde queda a merced de la interpretación del lector. No obstante el poder militar que *aparenta* ejercer, intimida, sufre y llora de donde se concluye que, a pesar de ese poder, es un cobarde. Así, si el dentista se despoja en apariencia de su rencor para atender al alcalde, la amenaza de este se queda en el plano virtual de la apariencia pues no ejerce lo que su rol actuarial (teniente-alcalde) autoriza.

³⁴ No se puede pasar por alto que, si bien las informaciones desempeñan un papel mimético y representan lo sabido, hay momentos en que su función se acerca a la de los indicios. Esta ambigüedad ya reconocida por Barthes (1972, 21-22), además de identificar "datos puros" (función indicial), "conocimiento ya elaborado", desempeña un papel discursivo en torno al conflicto. Cfr. el juego entre el espacio exterior relacionado con el poder del alcalde que amenaza y el espacio interior configurado como entorno del trabajo, del cumplimiento del deber por parte del dentista o la humillación del poder en el caso del teniente.

Desde otro punto de vista, entre los dos actantes existe una disyunción que evoluciona hacia la conjunción, lo que no deja de ser ambiguo; la disyunción es física (distancia) y moral (enemistad), pero si la conjunción anula la distancia, no borra la enemistad; estas posibilidades se reflejan al final del relato, donde al menos discursivamente el alcalde recupera el poder anulando la metonimia (municipio-alcalde) en favor de la identidad metafórica (alcalde = municipio). La actitud irónica particular a esta identificación plantea que el poder siempre impera, de manera real o simbólica. De nuevo, podría leerse la parodia de un cliché histórico: “El municipio soy yo”.

Como se observa, el espacio, más que *contexto* es un *ambiente* –lugar de encuentro intersubjetivo- que se estructura mediante códigos y signos que expresan transformaciones y diversos sentidos de acuerdo con las relaciones que contraen con él los personajes; en el espacio exterior, el alcalde es tal para el narrador y para el niño, el hombre sufriente que reta y amenaza, ejerciendo su poder a través de la palabra; en el espacio interior, es el teniente el hombre que sufre y llora, el acusado y aliviado de su dolor, el que merece la conmiseración del dentista que, dueño de su espacio, se crece de lo individual a lo colectivo.

A este respecto, la singular riqueza compositiva del cuento “Un día de estos” se revela en toda su dimensión. Dejando de lado, aspectos como la dinámica dialógica y narrativa así como la presencia de dos de las formas discursivas –diálogo y narración-, la *descripción* tiene un doble poder significante; contextualiza el relato pero también crea un espacio interior destinado al trabajo, al orden y a la intimidad que es violentado por la irrupción del alcalde. Este espacio tiene como marca la cercanía que, de paso, permite instaurar una mirada que no existía en el afuera, en la distancia. La mirada influye en la *dinámica textual* pues inclina al dentista a “cumplir con su deber”. En el adentro, el poder pierde su eficacia; según se observa, la intimidación y la metáfora de la identidad alcalde-municipio siempre se dan desde el afuera. Esta oposición semántica: trabajo/poder está inscrita en la dimensión espacial: adentro/afuera, lo que también se refleja en la actitud de los personajes; como ya se advirtió, en la distancia el tratamiento social es alcalde, en la cercanía es teniente.³⁵

En alianza con el espacio, la dinámica temporal, no obstante su supuesto mimetismo, ofrece varias alternativas. El tiempo referencial de la historia no es ajeno a la génesis de la escritura y, por eso, se acompaña de dos tiempos: el generado por el narrador y el generado por los actantes.

El tiempo del narrador corresponde al relato cronológico y unitario, o roto cuando se generan tiempos alternativos o superpuestos que escamotean la cronología desde los diversos ángulos de la mirada de aquel. Por su parte, los actantes crean su propio tiempo de acuerdo con el ‘ser’ y ‘hacer’, con sus pensamientos y sentimientos, con su saber lógico e imaginario. Desde el punto de vista del narrador, el tiempo se puede leer como una relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Como hemos visto, el tiempo del discurso se proyecta más allá de los límites de la anécdota, lo cual también se hace visible a través de la pausa que propicia la descripción, en lo cual es maestro García Márquez. Por un lado, el discurso prolonga el malestar del alcalde de dos maneras: primera, a través de una anacronía regresiva al hacer mención del sufrimiento de cinco noches y, segunda, a través de la actitud dilatoria del dentista.

³⁵ A esto se suma el posible simbolismo de los gallinazos en el caballete (exterior), de la telaraña y del cielo raso desfondado (interior), simbolismo negativo no ajeno a la presencia de la lluvia en el cuento y de los aguaceros y diluvios en la obra de García Márquez.

El poder del narrador se manifiesta, asimismo, de otras maneras; en el cuento "Un día de estos", el narrador analiza los hechos desde el exterior; por eso, se sitúa fuera de la historia (diégesis) y observa los acontecimientos por encima, abarcando por igual hechos, pensamientos y sentimientos y copando todos los espacios. Eso le permite la ubicuidad en lo que hace al manejo de los espacios exterior e interior, lo mismo que del tiempo con respecto al dominio de los hechos relatados y a los desfases temporales ya señalados. Pero, de igual manera, ese posicionamiento le permite variar su perspectiva frente a los personajes, así como el manejo de qué se dice y qué se implica en el relato.

La presencia del narrador, ajena al universo representado, le permite establecer distancias con respecto a los personajes desde la historia o desde el relato, así como variar la naturaleza de la misma: *moral*, *afectiva* o *intelectual* (Ducrot & Todorov, 1980, 372-373). Por esta razón, el narrador se enmascara de focalizador, adquiriendo la identidad vicaria de focalizador externo. Desde el punto de vista espacial, ese focalizador ubicuo observa por encima los objetos de su percepción y adquiere el poder de percibir, sentir y conocer el afuera (a través de la ventana) y el adentro de los personajes.

La progresión focal percibe el aspecto externo de los personajes y, luego, penetra en las emociones y sentimientos de los mismos. En relación con el alcalde, la faceta emotiva juega entre el afuera (focalización objetiva o neutral) y el adentro (focalización subjetiva o involucrada). Por un lado, se informa de las emociones del alcalde en las expresiones del narrador quien cuenta que "Se agarró a las barras de la silla...", pero, por otro, habla de que "descargó toda su fuerza..., sintió un vacío helado..., no soltó un suspiro". Es la faceta perceptiva la que sugiere la emotiva, permitiéndonos inferir la cobardía del alcalde.

De la focalización variable dependen diferencias entre lo civil y lo militar, como la que existe entre la denominación de las pinzas como 'gatillo', *herramienta* y *arma* a la vez, oposiciones que son útiles para el desarrollo del punto de vista ideológico, que solo dejamos esbozadas.

El sentido subyacente

El desfase entre la historia -acontecimientos- y el discurso muestra que aquella comienza cinco días antes de la fecha con que comienza el cuento, pues el alcalde lleva cinco noches sufriendo el dolor de muela; sin embargo, el discurso condensa los momentos cercanos a la extracción, un lunes en la mañana. Hay, según se advirtió, diversas expansiones que cortan el relato descriptivamente y alusiones a hechos sólo implicados: ¿Cuándo se efectuó la masacre de los tantos muertos, de los cuales se le cobran solo veinte al alcalde? ¿Acaso el alcalde no paga aún la deuda? ¿Por qué la calma, la lentitud del dentista? ¿Por qué tantas noches de sufrimiento para el alcalde? Estos elementos no pueden pasar inadvertidos en la lectura del cuento, pues marcan distancias y reflejan la actitud narrativa.

De la mano de tales elementos, "Un día de estos" revela la isotopía del *trabajo*; desde el principio, refiere que el dentista es madrugador, ordenado, trabajador obstinado y decidido (opera la fresa para pulir el oro), cuidadoso, tranquilo, etc. Encajada en esta surge la segunda isotopía: el *dolor*, manifiesta de manera doble: es sufrido por el alcalde y provocado por el dentista cuando dice: "Tiene que ser sin anestesia porque tiene un absceso" que, al ratificar la competencia del saber, responde a la aceptación del reto del alcalde, concluido con las palabras del dentista: "Aquí nos paga veinte muertos, teniente".

Con base en lo anterior, se puede formular un primer núcleo de sentido (isotopía), alrededor del *trabajo* y uno más, subyacente en el reto –intimidación, amenaza- que provienen del *poder*. Si lo dominante es la índole social del conflicto radicado en la violencia institucional, la presencia de la autoridad civil (alcalde) y del poder militar (teniente), enfrentado a ese ‘nos’ metonímico extensivo al pueblo, es posible concluir que el cuento estructura su sentido con base en la oposición trabajo/poder, de la cual es subsidiaria la isotopía del dolor que, de por sí, comporta la ambigüedad entre el dolor sufrido y el provocado; del dolor provocado se desprende una isotopía doble: la del reto propuesto y aceptado, de modo que el desafío, más que a la aniquilación del adversario, constituye una presión indebida para motivar el cumplimiento del deber, sin que produzca efecto. El adversario es necesario al retador para aliviar su dolor. Entonces, la aceptación del reto satisfacer cierta pretensión de venganza mediante el cumplimiento del deber.

Este síntoma de la distinta actitud del narrador frente a los dos personajes revela el compromiso social de la obra literaria de García Márquez y brinda pautas para la configuración de la cosmovisión garciamarquiana en función de la confrontación entre lo popular y lo institucional, entre lo que opera en libertad, por fuera de lo convencional y lo que está sujeto a norma, identificable en otras de sus obras.

Lo planteado, en efecto, no debe sorprender. Este relato, además de sus recurrencias al pasado, de la configuración de un espacio doble, de las transformaciones de los personajes, produce un *contrapunto* en que el beneficio del alcalde es mirado como una cuenta de cobro que se le pasa, de donde se induce que la venganza popular tiene maneras muy peculiares de realizarse, casi todas ellas de índole positiva. La situación no deja de llamar la atención desde el punto de vista discursivo, pues, de nuevo, se deja en libertad al lector para sacar sus inferencias.

Con base en esta visión, se puede plantear la inscripción del conflicto³⁶ dentro de la dinámica textual, con el fin de acceder a una posible lectura ideológica; con tal fin, es necesario tener en cuenta las formas de la representación y, por tanto, la subversión de la realidad y del lenguaje propuesta, la naturaleza, origen y función de la escritura producida; las relaciones con el lector y los tipos de lectura que propone el texto.

Si recogemos las notas desgranadas a lo largo de este trabajo, se observa que el alcalde/teniente es un actor ambivalente –ambivalente como su cara-máscara- que permanece socializado pues no hay una persona que lo asuma. Esta carencia le asigna cierto perfil abstracto que propicia la identificación final con el ‘municipio’, es decir, con lo institucional; entretanto, el dentista se convierte en representante de una comunidad. Esto se deduce de las opciones que ofrece: *actante*, *actor* y *personaje*. Se infiere, entonces, que el conflicto es social.

³⁶ El conflicto, como problema narrado, tiene siempre una naturaleza, un objeto, un desarrollo, una funcionalidad y un resultado. La naturaleza puede ser individual o social, en cuya identificación puede contribuir el análisis actancial. De acuerdo con esto, el objeto del conflicto puede ser la historia o la identidad del yo; el conflicto de clases, el deseo de poder, el enfrentamiento del poder, la trasgresión de las normas sociales, etc. o el conflicto existencial, ontológico, el enfrentamiento del yo con la sociedad, del yo con el cosmos, del yo consigo mismo. Tales asuntos son analizables desde la perspectiva de la representación o de la subversión que efectúa la obra literaria, o desde las modalidades y transformaciones actanciales, así como desde el tiempo y el espacio en relación con los actantes. Ahora bien, el conflicto puede tener diversos desarrollos; el sujeto, incapaz de resolverlo solo, puede acudir a la ayuda o la intermediación de otros; el conflicto genera otros; el conflicto exige formación del sujeto; el sujeto renuncia o con dificultades supera el conflicto; en cuanto a los resultados, la salida puede ser el triunfo o el fracaso, la solución fatalista o la resistencia o la catástrofe, o sencillamente no tiene salida porque el relato no la proporciona. En cuanto a la funcionalidad, el conflicto puede significar búsqueda, confesión, denuncia, pregunta, o ser un pretexto o adoptar una naturaleza simbólica.

Esta situación, ligada al contraste entre lo privado y lo público, entre lo popular y lo militar, implica la ideologización del espacio, así como la carnavalización de los *roles actoriales* (dentista vs. alcalde/teniente), mirados a través de la serie: trabajo-servicio-bien/poder-represión-mal que incorpora una oposición fundamental desde el punto de vista ideológico: oficio/profesión entre el dentista 'sin título' y el grado militar de teniente. Desde otra instancia, configura la oposición pueblo/estado que, en la práctica, se muestran irreconciliables. Pero, además, significa que el estado fracasa en su *hacer persuasivo e intimidatorio*, formas ambas de la manipulación, ante lo cual, el lugar destacado lo ocupa el pueblo, espacio ideológico para el ejercicio pleno del saber y el deber.

El análisis adelantado hasta aquí concierne a la importancia estética de lo colectivo y de lo social, así como representa lo popular enfrentado a lo institucional, a través de la violencia con énfasis en lo social, político e histórico en su obra, de acuerdo con el reconocimiento del mismo García Márquez, para quien sus primeros textos son demasiado comprometidos.

Aparece, por otra parte, en el cuento un proyecto ético que basado en el *deber* niega la violencia como única salida; de este modo, se coartan ciertos motivos textuales como la aparición del revólver en la gaveta. También, aparece la *escritura oculta*, evidente en los primeros cuentos del nóbel colombiano; la escritura da lugar a la actitud del narrador que se distancia del personaje, al doble papel histórico y discursivo de los personajes en el sentido del relato, la crítica del papel representativo del lenguaje y la función alusiva del texto y la implicación del lector.

Estos elementos revelan la capacidad creativa de García Márquez, su eficacia metafórica para condensar la historia a través de actitudes en detrimento de los acontecimientos, trazar hilos secretos hacia otros textos y perfilar la imagen de gran narrador alcanzada en sus grandes obras.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, MIJAIL. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E, 1986a

_____. *Problemas de literatura y estética*. La Habana: Arte y Literatura, 1986b.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1989.

BAL, MIECKE. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1995.

BARTHES, ROLAND. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

_____. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1974.

BERINSTÁIN, HELENA. *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM, 1982.

BORGES, J. L. *Prosa*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1985.

- _____. *Otras inquisiciones*, Bogotá: Biblioteca El Tiempo, 2001.
- BOSCH, J. *Teoría del cuento (Tres ensayos)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1967.
- BUXÓ, J. P. y otros. *Cien años de soledad treinta años después*, Bogotá: Universidad Nacional- Instituto Caro y Cuervo, 256 páginas, 1998.
- CÁRDENAS P., ALFONSO. "La escritura oculta en *Cien años de soledad*". En AA. VV. *Cien años de soledad treinta años después*, Bogotá: Universidad Nacional- ICC, pp. 241-246, 1998.
- _____. "Elementos para una pedagogía de la literatura". En *Cuadernos de Literatura*, Vol. VI, No. 11, Enero-junio, pp. 3-18, 2000^a,
- _____. "Principios para una pedagogía de la lectura y la literatura". En *Didaskalia*, Universidad Pedagógica Nacional, No. 12, pp. 51-64, 2000b.
- _____. "Lenguaje, Literatura y Pedagogía de la Lectura: Hacia una pedagogía del sentido". En *Memorias del Segundo Congreso Colombiano de Lecto-escritura*, Universidad Distrital "Francisco José de Caldas", pp. 73-90, 2001.
- DUCROT, O. & TODOROV, TZ. *Diccionario temático de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI, 1980.
- ECO, UMBERTO. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- ETTE, OTMAR (edit.). *La escritura de la memoria*. Madrid: Iberoamericana, 1996
- GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. *Todos los cuentos*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1983.
- GARRIDO D., ANTONIO. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989^a
- LASSO, L. E. *El cuento y su relectura (Manual Teórico – Práctico)*. Neiva: Instituto Huilense de Cultura, 1992.
- LÓPEZ MENA, S. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México: UNAM, 1993.
- MENTON, S. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica. Vols. 1 y 2, 1976.
- OMIL, A. & R. PIEROLA. *El cuento y sus claves*. Buenos Aires: Nova, 1978.
- POULIQUEN, HÉLÈNE. *Para una poética sociológica*. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.
- POZUELO YVANCOS, J.M. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- PROPP, V. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1919-77.

RASTIER, FRANÇOIS. "Sistemática de las isotopías". En *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona: Planeta, pp. 112-130, 1976.

RODRÍGUEZ, Nana. *Elementos para una teoría del minicuento*, Tunja: Ediciones Colibrí, 1996.

RULFO, J. *Pedro Páramo y El Llano en Llamas*. 8° ed., Barcelona: Planeta, 1919-80.

SERRA, Edelweis. *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa, 1978.

SILVA V. F. *Antología del cuento colombiano*. Bogotá: Editorial Esquilo, 1997

SOLLERS, Philip (). *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Ávila, 1992

VOLEK, Emil. *Literatura hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Bogotá: Universidad Nacional, 1995

PEDRO BADRÀN*

INTERTEXTUALIDAD Y TRANSFICCIÓN EN el Cuento Colombiano *

"Nuestro siglo, devoto de la ignorante superstición de la originalidad, es incapaz de leer así"

Jorge Luis Borges

Resumen: En este artículo el autor evalúa el proceso seguido por la categoría literaria de la intertextualidad y la vincula con la transficción, otra noción que surge al amparo de la semiótica literaria, como resultado de las nuevas experimentaciones narrativas. Las ventajas que brindan esas categorías en relación con la lectura, los procesos de aprendizaje y la literatura, son objeto de reflexión, y se ejemplifican a partir de algunos discursos culturales como el cine, la música y la literatura, entre los que se incluyen cuentos de autores colombianos como *El huerto de los olivos*, de Jaime Agudelo Duque; *El asunto García*, de Orlando Mejía Rivera y *El capítulo inglés*, de Rafael Humberto Moreno Durán.

Palabras Claves: intertexto, intertextualidad, semiótica literaria, cuento colombiano.

Abstract: the author of this essay evaluates the process of intertextuality as a literary category, attached to transfiction, which is another term that emerges from literary semiotics as a result of new experimentations in narrative. The advantages that these categories (intertextuality and transfiction) provide regarding reading, learning process, and literature are carefully accounted for in this article. Those advantages are also exemplified within cultural discourses such as music, literature and cinema, which, in turn, include some short stories of Colombian authors such as Jaime Agudelo Duque's "El huerto de los olivos", Orlando Mejía Riveras "El asunto Garcia" and "El capítulo inglés" written by Humberto Moreno Durán.

I

La noción de intertexto ha ocupado un lugar central en las páginas y los debates de las recientes teorías semiótico literarias. No es este el espacio para hacer un catálogo de los casi innumerables autores que han trabajado un asunto que no pertenece sólo al ámbito de la literatura, y que fue señalado por Mijail Bajtin, un autor que a veces parece ser tergiversado en circuitos locales.

Se debe, sin embargo, a Julia Kristeva su difusión entre estructuralistas y pos estructuralistas. Inicialmente fue definido como "un mosaico de citas", ineludible en el abordaje de cualquier texto ya que no se puede analizar la estructura del mismo si no se le sitúa de uno u otro modo con respecto a otros. Aunque esta definición resultó un poco general y de hecho llevó a algunas confusiones fue necesario aclarar que no toda relación que se presenta entre diversos textos de una cultura se puede calificar de intertextual.

Una definición que se lee en el Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria, de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, afirma que "la intertextualidad es el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado (...) estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos de un mismo autor como a los modelos

* Este artículo es el resumen de cinco conferencias didácticas por Pedro Badrà de Bogotá

literarios explícitos a los que se puede hacer referencia (...) es decir, que el escritor entabla un diálogo a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector con otros textos anteriores". En su casi siempre oportuno Diccionario Razonado de las Ciencias del Lenguaje, Greimas sostiene una posición particular con respecto a la noción de intertexto. Como es sabido, niega el valor del concepto en lo que concierne a los aspectos semióticos pero lo acepta en lo que respecta a los estudios comparativistas.

Menos difundida que otras, una clasificación interesante es la propuesta por Lucien Dallembach, quien propone tres tipos de intertextualidad: la general, entre distintos autores; la restringida entre diversos textos de un mismo autor; y la autárquica que es la que se da dentro de un solo texto. De allí se desprende el concepto de auto intertextualidad que consistiría en la repetición de frases, fragmentos, episodios y personajes que viajan y se repiten a través de las diversas obras de un autor. Personajes como el Rastignac de Balzac y la Cándida Eréndira o los coroneles de García Márquez, así como sus actuaciones, podrían ilustrar este concepto que Marta Rivera de la Cruz, de la Universidad Complutense de Madrid, desarrolla en el caso de Gabriel García Márquez.

Mucho más trabajada parece ser la terminología de Gerard Genette si bien su noción de transtextualidad no parece haber prosperado. Como bien podría consultarse, Genette propone cinco tipos de relaciones transtextuales:

La intertextual, entendida como aparición real del texto en el texto, con diversos ejemplos de la cita, la alusión y el calco;

La paratextual, es decir, el dispositivo que rodea el texto con comentarios, prólogos, notas, títulos y subtítulos;

La metatextual, concebida como conjunto de procedimientos metalingüísticos concernientes al texto citado y al texto en acción.

La architextualidad, la relación entre el texto en cuestión y las reglas genéricas sobre las cuales fue construido.

La hipertextual, entendida básicamente como la transferencia de una estructura general a otra. Los ejemplos siempre se refieren al Ulises de Joyce y la Odisea de Homero.

En los últimos años, semiólogos de gran valía como Michal Glowinski han juzgado sobrecargada y no disyuntiva esta tipología. La paratextualidad, por ejemplo, puede excluirse de la problemática intertextual, aunque podría tratarse en gracia de discusión como una de las manifestaciones de la metatextualidad. Por otro lado, para el semiólogo polaco resulta muy poco convincente la diferenciación entre hipertextualidad e intertextualidad. "En el marco de la hipertextualidad entraría pues lo que Danuta Danek llamó citas de estructuras, porque de esa manera se puede definir una parte de los fenómenos discutidos por Genette como la transformación o el burlesco. Pero estos son inseparables de las citas y las alusiones; así pues la hipertextualidad y la intertextualidad están siempre unidas y casi por regla general se presentan conjuntamente. Por consiguiente, es preciso tratarlas como una clase amplia e internamente diferenciada, en la que sin embargo, hay más factores comunes que diferenciadores".

Otro error frecuente es considerar todas las formas de cita y alusión como prácticas intertextuales. El mismo Glowinski llama alegaciones "a todas las apelaciones textuales que no estén ligadas al elemento de la dialogicidad, aquellas en las que la cita o la alusión no

deviene un factor de plurivocalidad, sino al contrario: afirmar la univocalidad. Ocurre así cuando el texto evocado es tratado como autoridad vigente, a priori, justo y valioso; en consecuencia el texto citante es subordinado al texto citado. El primero ha de volverse un texto autorizado por obra del carácter autorizado del otro. Se aplican perfectamente a este caso las reflexiones de Bajtin en el capítulo La Palabra en Dostoievski, citado por el semiólogo polaco.

La palabra autorizada exige que la reconozcamos y aceptemos, se nos impone independientemente del grado de convencimiento interior provocado en nosotros; para nosotros desde el principio se une a la autoridad. La palabra autorizada llega a nosotros de lejos, orgánicamente ligada a un pasado más importante que nuestro tiempo. Es, por así decirlo, la palabra de los padres. En el pasado ya reconocida. Es una palabra hallada al llegar. La palabra autorizada exige de nosotros un reconocimiento incondicional, y no un libre dominio y acercamiento a nuestra propia palabra. Es por eso que ella no tolera ningún juego entre ella y el contexto de marco, un juego con sus fronteras, una transición gradual y fluida, una libertad creadora en las variaciones estilizacionales (...)

Resultan más que pertinentes y propicias estas palabras de Bajtin sobre todo cuando el concepto de dialogicidad ha sido deformado entre diversos teóricos locales. Más aberrante resulta todavía asimilar polifonía a multiplicidad de técnicas narrativas, tal como se ha llegado a enseñar, por quienes de paso condenan el monólogo dizque ¡porque no es polifónico! Un error similar, por fortuna ya superado, era equiparar el llamado Narrador Omnisciente al narrador en Tercera Persona.

II

Walter Ong ha manifestado que la cultura del manuscrito daba por hecha la intertextualidad. Y aún podrían encontrarse pocas diferencias entre algunos sonetos de Garcilaso de la Vega y aquellos de Petrarca, acaso considerados como Hipotexto dentro de la funcional terminología de Genette. La cultura de lo impreso, sin embargo, tiene una disposición mental distinta, considera la obra como "cerrada" y genera supersticiones muy valoradas como la "originalidad" y el "espíritu creador". Borges ha denunciado esta idolatría en un famoso prólogo a Quevedo donde exhibe sus virtudes como comparatista tradicional.

"Nuestro siglo ha perdido, entre tantas otras cosas, el arte de la lectura. Hasta el siglo dieciocho ese arte era múltiple. Quienes leían un texto recordaban otro texto invisible, la sentencia clásica o bíblica que había sido su fuente y que el autor moderno quería emular y traer a la memoria. Quevedo quería que el lector de los versos

Huya el cuerpo indignado con gemido debajo de las sombras

pensara en el fin de la Eneida:

Vitaque cun gemitu fugit indignata sub umbras

Otro ejemplo. Quevedo famosamente escribe:

Polvo serán más polvo enamorado

Para que quien leyere recuerde a Propercio:

Ut meus oblito pulvis amore jacet.

Nuestro tiempo, devoto de la ignorante superstición de la originalidad, es incapaz de leer así".

En los círculos estructuralistas nunca se sintió simpatía por la comparatística tradicional pues el credo inicial rezaba que sólo podía analizarse un texto, luego de desconectarlo de sus posibles referencias externas. Pero de alguna manera, la intertextualidad y sus afines parecían poner de presente un triunfo pírrico de los estudios comparativos tradicionales, si bien los estructuralistas hacían titánicos esfuerzos por abordar el problema desde una óptica que ellos mismos llamaban innovadora. No bastaba el estudio de las fuentes y la identificación de influencias sino que lo importante era el lugar que estas adopciones ocupaban en la generación de significados del texto, cosa que por otra parte nunca dejaron de hacer los historiadores tradicionales. En ese sentido, sólo hay intertextualidad cuando las evocaciones de textos anteriores indican o detonan los aparatos semánticos del texto apelante.

A este respecto me permito ilustrar el problema con uno de los muchos avisos publicitarios de Aguardiente Néctar que ojalá los editores tengan el cuidado de reproducir en este folleto. El procedimiento de análisis recomendado puede variar entre las teorías iconológicas de Erwin Panofski y aquellas páginas de *La Estructura Ausente*, en las que Umberto Eco con delicados instrumentos semiológicos aborda la lectura de una publicidad de Jabón Camay. Identificados los actores de esta representación publicitaria, destacados los índices visuales y verbales y aún el vestuario comprometido, en el texto que nos compete hay un hecho que salta a la vista de inmediato. La presencia de una pintura que no tardamos en identificar como *El Rapto de las sabinas*, de Rubens. Es evidente que este cuadro, y la anécdota mitológica a la que de por sí alude, es una cita intertextual que completa, determina o sobre expone el significado del texto propuesto. Sería demasiado insultante para lectores avezados trazar en estas líneas las referencias entre cuadro apelado y el apelante pero no hay duda que esta relación "señala" una lectura.

III

Michel Riffaterre definió la intertextualidad, como una forma de lectura, aludiendo por supuesto al componente pragmático del asunto.

La pregunta que hacen muchos profesores y algunos alumnos es la siguiente: ¿Qué sucede cuando el lector ignora, soslaya o no comprende las referencias intertextuales que se le proponen? ¿Cómo afecta la comprensión de la obra el hecho de soslayar sus referencias?

Estas preguntas no carecen de importancia y menos aún cuando los profesores se sienten desesperados ante la "falta de lectura" de los estudiantes. Los teóricos no parecen aportar mucho al asunto ya que siempre se han ocupado de un "lector modelo" que por supuesto no podríamos encontrar en las aulas de los colegios bogotanos. No existe una respuesta genérica para este tipo de interrogantes. Hablaríamos más bien de diversos tipos de lectura, quizás unas más refinadas que otras. Un lector promedio, sin necesidad de acudir al registro verbal, puede comprender el sentido de la Publicidad de Aguardiente Néctar, aún si ignora la referencia del cuadro de Rubens. De igual manera, un televidente promedio, cliente visual de *Los Simpsons*, puede ignorar las alusiones a *El Fugitivo*, *La ventana indiscreta* o *Bajos Instintos*, y de igual manera comprender –así sea de manera incompleta– el sentido del episodio. Pero es innegable que cuando estamos en presencia de transferencia de estructuras, este proceso resulta ser decisivo para la comprensión de la obra. Textos como el *Ulises* de Joyce no podrían escudriñarse sin la referencia hipertextual

a la Odisea, así como La Hojarasca hace inevitable, al menos para un lector menos inocente, la referencia de Antígona y Mientras Agonizo de Faulkner. Por supuesto, estos juegos intertextuales no son ni pueden ser un fin en sí mismo sino que por el contrario son engranajes que ayudan a potenciar el sentido del texto.

Es claro que dentro de las prácticas escolares, la sobrecarga de referencias intertextuales podría intimidar a un lector cachorro pero aún así la problemática podría abordarse desde el cine, o con un cuento como El Huerto de los Olivos, de Adalberto Agudelo Duque donde la identificación de las referencias parece estar al alcance de cualquier lector occidental. No ocurre lo mismo con El Asunto García, de Orlando Mejía Rivera que presupone un lector colaborador y al menos informado sobre algunos sucesos recientes de la historia colombiana, así como un mínimo acercamiento a la mitología personal del joven García Márquez.

No hay una respuesta clara sobre el papel que desempeña la referencia intertextual en el proceso de lectura. Pero en algunos casos puede facilitar el desarrollo de ciertas competencias lectoras mientras que en otros casos puede ser un obstáculo, sobre todo si los materiales empleados pueden resultar un poco pesados. Una buena manera de introducir el tema es acudir a Los Simpsons donde las formas paródicas alcanzan niveles de excelencia y los estudiantes identifican las referencias a los textos cinematográficos. En música también las citas intertextuales abundan y a veces toman las formas de sentidos homenajes o de burlas celebradas como el caso de les Luthiers. Todavía está por hacerse un estudio serio sobre las relaciones entre música y literatura colombiana. Los cuentos de Octavio Escobar, sobre todo De música ligera, podrían servir de punto de partida para esta expedición en la que no se podrían descuidar los materiales de Andrés Caicedo y Umberto Valverde, entre otros.

En El capítulo inglés de R.H. Moreno Durán estamos ya ante un caso de transficción. Cierta recuento de La María, entrevisto ya en la nota introductoria, podría ayudar a los estudiantes a comprender el sentido de esta narración y a plantear lo que ya algunos filósofos del lenguaje han empezado a llamar Transficcionalidad.

IV

Hasta hace poco, el concepto de intertextualidad había funcionado para designar las relaciones que se establecían entre los diversos textos de una lectura y como un mecanismo que permitía limitar o detonar el aparato semántico del texto. Pero las nuevas experimentaciones literarias han planteado ciertos hechos que tendrían que abordarse desde el concepto de Transficción, un término que recubre un dominio ya insinuado por el mismo Genette y por otros autores. El profesor Richard Saint Gelais es quizás el primero en intentar una ambiciosa y brillante excursión teórica sobre el problema.

La publicación en 1991 de dos novelas que llevaban por título Mademoiselle Bovary agudizó el asunto. Sus autores, digámoslo de manera simple, pretendían narrar las aventuras de Berta, la hija de la famosa heroína concebida por Flaubert. Tres años antes se había publicado Madame Homais y ya Tom Stoppard había escenificado su pieza teatral Rosencrantz and Guildenstern are Dead (1967), una especie de "complemento" al Hamlet de Shakespeare. En la literatura latinoamericana reciente, El Fin de Borges podría considerarse como un caso de transficción.

Definida en términos teóricos, y traduciendo el texto de Saint Gelais, la transficcionalidad permite a los lectores que quisieran saber que pasa antes del principio y después del final

(o paralelamente a la obra o mientras el autor describe las actuaciones de X pero descuida aquellas simultáneas a las de Y) satisfacer su curiosidad. Permite no solamente agregar datos ficticios, compatibles con el texto original sino "alérgicos" y aún más: permite corregir el primer texto sea por reinterpretación de los hechos sea por modificación de estos últimos. (...)

Como tal, la transficcionalidad supone la puesta en relación de dos o más textos sobre la base de una comunidad ficcional: constituye un conjunto transficcional no tanto los textos que mencionan un personaje como Sherlock Holmes (...) sino más bien aquéllos donde Holmes actúa como personaje. De igual manera esto puede aplicarse al universo ficticio considerado como conjunto. Un autor que situare una historia en Macondo o en Comala, los mundos imaginados por García Márquez y Juan Rulfo, crearía de inmediato un conjunto ficcional en el cual los textos de García Márquez y de Rulfo serían retrospectivamente incluidos.

El fenómeno no es nada nuevo y se podrían citar innumerables obras inscritas en el dominio de la transficción. Un personaje como Sherlock Holmes es el que más ejemplos ofrece. En *La infancia al fin recuperada*, Fernando Savater recuerda cómo Ellery Queen tomó el personaje de Conan Doyle y lo enfrentó a Jack, el destripador. Descendientes de Conan Doyle bajo la asesoría de John Dickson Carr han escrito nuevas aventuras del detective. Otros autores lo han situado al lado de Sigmund Freud en novelas que han sido llevadas al cine.

El caso más llamativo de transficción es el de Qui a tué a Roger Ackroyd de Pierre Bayard donde a partir de una obra de Agatha Christie se propone una reinterpretación de lo sucedido hasta el punto de señalar al narrador de la obra precedente como partícipe del asesinato y a Poirot como cómplice y encubridor del mismo.

Procedimiento similar es el que utiliza R.H. Moreno Durán en su cuento *El capítulo inglés*, incluido en su libro *El humor de la melancolía*. Con sus acostumbrados aparatos retóricos, el narrador revela aquí un capítulo, supuestamente no publicado en la edición original de María, donde se narran las aventuras de Efraín a su paso por Londres. El cuento reinterpreta y modifica la versión de Isaacs. Resumido de manera brutal, propone que la muerte de la heroína se debió a un aborto mal practicado, luego de ser despojada de su virginidad por su, al parecer, no tan angelical amante. Más allá de los procedimientos exhibidos por el escritor, estamos ante un brillante caso de transficcionalidad donde el narrador reinterpreta y modifica el texto citado. (Corresponde a los profesores asistentes trazar los paralelos entre Isaac y Moreno-Durán, sus exploraciones sobre el amor romántico y el campo de batalla donde se escenifica éste, el cuerpo, así como las relaciones entre lo monstruoso y el amor).

Una aguda profesora pregunta entonces donde queda la Cloture del texto, tan pregonada en tiempos no tan lejanos. El mismo Richard Saint Gelais afirma que "la obra literaria sería autónoma y cerrada en aquello en lo cual no soportaría la prolongación" y por esa vía acude a Todorov para respaldar su argumento:

"Un lector puede razonar: si Juan mató a Pedro (dato presente en la ficción) fue porque Pedro dormía con la mujer de Juan (dato ausente de la ficción). Este razonamiento, típico de la encuesta judicial, no se puede aplicar seriamente a la novela: se admite tácitamente que el autor no hace trampas y que nos ha transmitido (significado) todos los sucesos pertinentes para la comprensión de la historia (...) De igual manera en lo que toca a las consecuencias: existen libros que prolongan otros libros, que escriben las consecuencias

del universo imaginario representado por el primer texto. Pero el contenido del segundo libro no puede considerarse como inherente al universo del primero". (Todorov, 1975:421)

Lo que parece estar claro es que la clature de la ficción no puede confundirse con aquella del texto puesto que la primera puede admitir injerencias de toda clase, aún si son problemáticas. Precisamente uno de los aspectos que deben trabajarse –y Saint Gelais hace un elegante estudio sobre el problema– es el de la permanente incompletud de la ficción. Toda ficción –aún si es la continuación o el antecedente de otras– tiene innumerables indeterminaciones que otra ficción puede permitirse completar, aun cuando no sea necesario.

Ahora bien, si el hecho histórico deviene intertexto (toda la mitología sobre el 9 de abril de 1948, por ejemplo) puede considerarse el ejercicio sobre sus virtualidades (qué hubiera pasado si...) un particular caso de ejercicio transficcional como parece proponerlo el cuento de Orlando Mejía Rivera. Aquí también se abren posibilidades de exploración teórica en un asunto que si bien ha sido mencionado por diversos semiólogos no ha recibido la dedicación que requiere.

Hasta ahora, los ejercicios transficcionales se ocupan en depredar obras y personajes de autores ya fallecidos. Pero, ¿cuál sería la reacción de un escritor vivo, (autor real, en términos de Eco) digamos Vargas Llosa o García Márquez, al descubrir una nueva aventura de Pichula Cuéllar o una segunda parte de El Coronel? ¿De estar vivo Isaac y en pleno uso de sus derechos, habría reclamado a Moreno–Durán la perversión de sus personajes y la utilización de los mismos para su ejercicio personal? La figura del autor y la legislación sobre sus derechos puede sufrir variaciones, sobre todo cuando se es tan devoto de la ignorante superstición de la originalidad. La transficción, al menos en este país, plantea problemas extra literarios que desgraciadamente pueden ser decididos por los grises hombrecillos de parágrafo y juzgado.

ALGUNOS TEXTOS Y OBRAS DE CONSULTA

GLOWINSKI, MICHAL. *Acerca de la Intertextualidad*. En: Revista Criterios, N.32, La Habana, Julio-Diciembre de 1994.

BORGES JORGE LUIS, *Prólogo a la Antología Poética de Francisco de Quevedo*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

ONG, WALTER, *Oralidad y Escritura*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1994.

GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

DALLENBACH, LUCIEN. *Intertexte y Autotexte*. En: Revista Poétique, 1976, No 27.

MARCHESE, ANGELO Y FORRADELLAS, JOAQUÍN. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, Barcelona, 1989.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982

SAINT GELAIS, RICHARD, *La fiction a travers l'intertexte: pour une théorie de la transfictionnalité*. 1994

En: www.fabula.org/org/forumcolloque99/224/php.

RIVERA de la Cruz, Marta. *Intertexto, autotexto. La importancia de la repetición en la obra de Gabriel García Márquez*. En: Revista Especulo, No 6. Julio-Octubre de 1997. Universidad Complutense de Madrid. www.ucm.es/info/especulo/numero6/index.htm

Cuentos Referenciados:

El Huerto de los Olivos, de Adalberto Agudelo Duque, en **Cuento Caldense Actual**, compilación de Octavio Escobar Giraldo y Flober Zapata. Edición Conjunta de la Alcaldía de Manizales, Ediciones Faltriquera y Universidad de Manizales. 1993.

El Asunto García, de Orlando Mejía Rivera, en **Contemporáneos del Porvenir**, Introducción y Selección de René Rebetez, Primera Antología de Ciencia Ficción. Editorial Planeta Colombiana, Bogotá 2000.

El capítulo inglés, de R.H. Moreno Durán aparecido bajo el título de *El humor de la melancolía en Nuevo Cuento Colombiano 1975-1995*, Selección y Prólogo de Luz Mery Giraldo. Fondo de Cultura Económica, 1997.

***AUTOREFLEXIONES
DE LOS CUENTISTAS***

ROBERTO BURGOS CANTOR*

**R CON R CIGARRO, R CON R BARRIL,
RÁPIDO RUEDAN LOS CARROS POR LOS RIELES DEL FERROCARRIL**

1. La imagen: un niño detrás de los barrotes de un ventanal que da a un corredor angosto y después a un jardín mira pasar un tren bajo la lluvia. La carrilera está inundada y el tren avanza lento.

Esta situación vuelve siempre. Resulta impreciso decir que vuelve. Lo correcto es escribir que la imagen permanece ahí, perdura, no se gasta. Ahora tiene dos ámbitos. El del sueño por el cual se desliza sin aviso de tiempo en tiempo: la misma lluvia, el idéntico tren grasiento, en igual dirección y la mirada que se encanta con la entrega a esa visión. Y el otro es el de la memoria en la cual la imagen se refugia en forma de una cicatriz viva.

Si esta imagen persiste por más de treinta y siete años, con su aguacero de diluvio y el tren sin estación final, merece ser nombrada al pensar en las ficciones que escribo. Esta invocación, más que un acto de impudor que pretenda exorcizar lo inexplicable, se dirige a mostrar una sustancia que anticipa la naturaleza de las historias sin fin que se inscriben en el territorio de una literatura.

2. Abandoné a Cartagena de Indias, la bella, en el año de desdicha de 1966, para irme a Bogotá, como se llamaba entonces la hoy Santa fe. Una estructura política y administrativa centralista, a pesar de lo odiosa y opresiva, fijó en la conciencia de los habitantes de la región Caribe la idea de que la lejana, alta y fría meseta capital era el lugar de recogimiento y de estudio. Las sirenas a la orilla del mar, de la vida invencible y desbordada, con su solidaridad promiscua, apenas si dejaban lugar para vivir y morir la existencia sin posibilidad de testimonio. Es ésta una idea falsa pero vigente, y a lo mejor alentada por el centralismo tirano para perpetuar su inmemorial injusticia y su largo privilegio.

Mi pretexto era impecable. Estudiar en la Universidad Nacional con los afamados y severos tratadistas de profesores y evitar en la venerable Universidad de Cartagena de Indias una incomodidad derivada del hecho de ser mi padre un prestigioso docente y directivo de ella.

Mi designio era insobornable. Yo quería ser escritor. Y en las novelas que había leído por entonces, las ciudades de los escritores tenían niebla, hacía frío y un margen de libertad y soledad, amplio y cruel, parecían venenos imprescindibles para la creación literaria.

3. Tal vez la sustancia que recorre la obstinación inexplicable de escribir novelas y cuentos sea el deseo de proponer una duración que arrebate a la ferocidad del tiempo, a sus usos y olvidos, un fragmento cualquiera del canto solitario del ser humano en su diario trasiego con el absurdo. Como acto de rebelión carece de destino. No tiene un destinatario preciso. Y quizá recoja en su ambición ese cúmulo de desapariciones y presencias fugaces que en un instante pudieron transformar la vida y, al no hacerlo, se fugaron dejando la innumerable herida que arruina los sueños. Se tiene la fuerza de intentar que la muerte pueda ser negada y, en efecto, al aceptarla se le opone una negación. Un desdén.

* Escritor

La imagen de ese tren vuelto sueño, convertido en memoria, va y va. Atraviesa regiones. Muestra una querencia.

Es posible que esta sustancia le confiera a cada palabra que se escribe una libertad de origen, de desprendimiento total que acaso diferencie a la literatura de las otras palabras que se escriben con designio. Por noble que sea: enseñar, convencer, enamorar, curar.

4. Llegué a Bogotá en el avión de hélice que hacía la ruta del mar a la meseta tres veces por semana. Un pesado cuatrimotor que demoraba dos horas en el aire aterrizó, entre extensos solares de un verde intenso con vacas peludas y una luz uniforme de gris acerado, antes de las cuatro de la tarde.

No acababa de llegar y ya poseía el inconfundible aire de taciturna y desolada consternación que identifica sin perdón a los caribes cuando se enfrentan a la leyenda del frío, a su hábito de sigilo, al esplendor de duelo de sus plazas vacías en las que todavía se desgañitan los domadores de culebras adormiladas que venden vermífugos, artilugios para llamar la suerte y los fotógrafos de cajón con sus pericos que sacan papelitos con los desciframientos de la suerte.

A esa hora de ese día, a medida que la pequeña Nash en que iba, se acercaba a los cerros que en los primeros años sólo me parecieron un impedimento para ver el mar, las calles se poblaban de gente que gritaba consignas, cantaba, lloraba y agitaba carteles con un rostro. Habían matado al cura Camilo Torres. Antes de largarse con uno de los grupos de la guerrilla, hacía tres o cuatro meses, había estado en Cartagena. Era un domingo de sol bravo y en el camellón de los Mártires, un lugar en pleno centro de la ciudad vieja, enfrente del muelle de los Pegasos y el fragoroso mercado de aves, carne de monte, tenderos chinos y vendedores de granos al menudeo en el suelo, el cura Camilo dijo un discurso explicando su proyecto político. Recordé el aire incendiado de Cartagena, el silencio impenetrable de los domingos, que es el único día en que ni siquiera se oyen las campanas de las 17 Iglesias, y sobre todo recordé la audiencia de lástima que lo aplaudimos. Quien lo presentó, un líder del movimiento de los estudiantes que pertenecía a la facultad de ingeniería, Jaime García Márquez, cuatro estudiantes de la misma facultad, cinco borrachos perniciosos que jugaban dominó y acompañaban la partida con ron blanco, una monja joven y bella con tribulaciones de fe, tres mujeres que esperaban el bus de la vía al barrio de El Cabrero, cuatro meseras de los bares de la calle de La Media Luna que habían terminado su turno, un vendedor de pájaros, dos prostitutas ambulantes de las pensiones en que reposaban los navegantes y los chóferes, y tres muchachos que estudiábamos bachillerato en el colegio de los Hermanos Cristianos y repartíamos *Frente Unido*, el periódico de Camilo. Fue la única ocasión en que lo vi, y bajo el sol calcinante del Caribe, en medio del rostro enrojecido sobresalían unos ojos alegres y limpios.

5. La edad en que alguien sabe que lo único que hará en su vida es escribir pasa por una terrible convicción. Nada le sirve para su oficio; lo que lee y estudia le resulta insuficiente y sin embargo esa precariedad alimenta su ilimitada ilusión de obtener lo que quiere. Y eso que quiere es todo. Una totalidad no vista que se fundará con su escritura.

En la experiencia colombiana este Impulso y rechazo a la vez, donde se negaba algo para alcanzar todo, tenía el precio de aumentar los riesgos de la aventura personal y la gratificación de hacer más rigurosa la búsqueda de expresión.

El fantasma nuestro carecía de la concreción que le permitió a Witold Gombrowiez, al embarcarse a un buque, gritar desde la cubierta a los amigos escritores que dejaba en Buenos Aires: ¡Muchachos maten a Borges!

Lo que teníamos que matar era una medusa que crecía con la acumulación de vicios celebrados como virtudes. Una verborrea pretenciosa. Un ejercicio retórico de buenos sentimientos. Una truculencia atolondrada. Y por supuesto las servidumbres morales, religiosas, políticas que empobrecían el texto literario.

En la encrucijada de esa tierra baldía contábamos con un lenguaje enmascarado que no ha terminado de nombrar.

6. La estadía—que entonces no sospechaba se volvería larguísima—en Bogotá comenzó con el final, para él, de la tragedia de Camilo Torres. Como es costumbre no hemos reflexionado sobre lo que significó esta muerte, que fue un anuncio más de tantos desastres que seguirían. En el mejor sentido, Camilo Torres era lo que los profesores llaman un Intelectual. Su discurso de convocatoria transformadora no tuvo cabida en un sistema de rígida Intolerancia y por eso apeló a lo que los juristas clásicos denominan la rebelión justa. Para su infortunio, los compañeros de armas decidieron convertir a Camilo en un soldado. En ese aprendizaje imposible murió inerme.

Los años que siguieron desprendían la intensidad que caracteriza a las épocas de ilusiones transformadoras y compartidas. En ese estremecimiento, hacía las tareas de escribir en los periódicos y las revistas literarias, ganar algún concurso. Eran textos experimentales que servían para mostrarme lo que no se debe hacer y mantenían un signo de lealtad con la vocación. Pero estaba insatisfecho, infeliz, rabioso.

La vida que deseábamos se caía a pedazos sin haberla forjado y una guerra soterrada y sucia se apoderó de Colombia. La novela con la cual me mantenía aferrado a mi deseo de escribir y evitaba el naufragio no avanzaba. A todo escritor de cuentos le exigen una novela. No sé por qué. A un corredor de pista corta lo dejan en su categoría. Tal vez la conciencia culpable que nos habita por haber hecho de la improvisación un método le propone al escritor esa prueba de dedicación y constancia. Mi entrenamiento era deficiente y la falta de gasolina la tenía merecida por haber jugado con la tentación, muy nuestra por cierto, de ser orquesta. Entonces, me dediqué a escribir un libro de cuentos, no una selección, sino unos cuentos distintos a los que había escrito y publicado hasta entonces. Voluntad y exorcismo. Me sentí mejor. Más legítimo. Menos impostor. Escritor es el que escribe. Seguí con la novela. Por supuesto no se sigue. Un escritor está cada vez que termina un libro otra vez al comienzo. Y ahí estoy al borde del precipicio entendiendo aquello que en su sabio delirio confió Truman Capote: al escritor Dios le da un don y también un látigo. En palabras de los pescadores del Caribe: el que no tira canaleta se lo lleva la corriente. Y también una intuición: en el arte está una forma de justicia.

Quizá esto último le permita al escritor sobrevivir al horror, no perder la lucidez en unos tiempos desgraciados y mantener, en medio de las oleadas de intolerancia y muerte, el fuego de la revelación y el compromiso indestructible con la verdadera vida. El tren transcurre en la lluvia. Yo como todos los provincianos me encierro en el baño y canto de pura nostalgia.

FANNY BUITRAGO***CANCIONES PROFANAS**

No es sencillo saber en dónde y cuándo se inicia un acto creativo, ni si el mismo procede de una exigencia espiritual o de la magia, si ha sido dictado por un mandato imperioso del cosmos o si estaba escrito de antemano en nuestros genes. Crear es una fuerza arrolladora e indefinible y narrar, una de sus vertientes, tan atractiva como diseñar un laberinto, inventar un jeroglífico, buscar galeones hundidos en el fondo del océano, escalar montañas prohibidas, descifrar los signos de un idioma antiquísimo que, a fuerza de voluntad, cada escritor intenta transformar en nuevo y futurista.

El narrador, desde mi perspectiva, escribe en cuatro, seis y nueve y más escalas al mismo tiempo. Lo heredado, lo aprendido, lo imitado, lo soñado, lo impuesto, lo compartido y todo aquello que sale al paso desde lo cotidiano, la intuición, el asombro, la maravilla, el horror, el júbilo y la muerte.

No hay nada más fascinante que planear un relato, cavar sus invisibles cimientos, viajar a través de esa nada del papel en blanco, otorgar forma a lo que existe o no existirá jamás. Es más increíble todavía transitar por el esqueleto de una historia ya escrita, reintentar de nuevo los pasos que llevaron a cada palabra, frase y acción.

Al escribir se roban las frases al amigo y al transeúnte, se plasman rasgos de tres personas en un rostro, se ama y se odia más de una vez a lo largo de un día de trabajo. Pero, lo que más sorprende y desconcierta son las razones del cerebro; él tiene sus propias metas, puntos de vista, procesos de corrección, tiempo exacto para cada frase, narración y libro; tiene además la extraña capacidad de aglutinar en un párrafo el tema que se insinuaba como saga familiar o extender a través de una novela la audacia, la belleza o la frivolidad, el mal y el bien, todas las virtudes o pecados, creándoles vidas y entornos.

Cuando ¡por fin! se tiene la certeza de un acierto, tampoco se ha conquistado la plena satisfacción y menos el reposo. A veces surge un creador errático, viajero en las neuronas, quien en duermevela decide ampliar lo escrito, o abrir compuertas que han estado cegadas—unas conducen a la infancia, otras al porvenir, y las demás al reino de lo insólito, surtidores o claraboyas, explosiones, terremotos.

Cerebro y subconsciente se ríen de los narradores. Actúan como esos magos de los cuentos para niños. Sí, te permiten entrar al universo de la literatura, viajar por sus reinos, cargar un bagaje de tesoros, mientras a lo largo del camino surgen el peligro y las alimañas, brotan las palabras festivas, lecturas y escritores agazapados en la memoria, trampas y riscos, los dragones de la locura y los abismos del desasosiego.

Sin embargo, en ocasiones, al escribir—cada texto se presume como el mejor, el único, el último y el primero—he sentido que perdía la conexión con la realidad de la irrealdad literaria y me sentía flotar por encima del cuaderno, la máquina de escribir o la pantalla del computador. El tema imaginado y la emoción para forjar su propia esencia se me escapaban de la mente, como si eligiera atmósfera, clima, colores, aromas, límites, situaciones trágicas o risibles. Ciertos temas y personajes están dispuestos también a

* Escritora

entrometerse, no les importa fallar, quieren existir a toda costa. De repente, no soy yo quien decide, sino un reflejo que ha alimentado otro “yo” con menos prejuicios y muletas, que desea más aire, espacios ilimitados, jarana, aguaceros, crueldad. Esa historia, que tanto esfuerzo había costado narrar, se refunde en sí misma y termina convertida en otra, sin que tal metamorfosis implique la desaparición total de la primera. Ella ha dividido su médula, cedido territorio, mientras se reconstruye, traza planos, desecha y elige materiales, finge haber sucumbido a la avalancha del tema advenedizo fortalecido en la clandestinidad. En realidad ha enfocado una dirección opuesta y tomado nuevos ropajes, está lista a resurgir; es difícil que muera. Además, están las historias imaginadas y escuchadas día a día, como si se transitara bajo una lluvia de ideas e información. Se insinúan mientras hablas y caminas, flotan como arena o polen mecido por la brisa, te apartan de la televisión y la internet, titilan al tropezar con desconocidos y al escuchar una melodía; son frases, en apariencia insustanciales, que luego formarán el antes y el después de mis narraciones: las escritas y las que esperan turno, las asaltantes y las rezagadas.

¿Cómo y cuándo se inicia un proceso creativo? ¿Un cuento? ¿Cómo persiste el hilo conductor? Unas cuantas veces en mi vida lo he sabido, en el lugar y el momento exactos, aunque tal fortuna en general resulta esquiva.

Una vez, en una casa junto al mar, entre isleños que jugaban a las cartas y mujeres que hablaban con malicia de sus vecinos, escucho una voz masculina con acento inglés que, iracunda, domina las conversaciones y dice: “El que juega lo hace para ganar... aunque acepte con entereza la derrota”. “Pero nunca tuviste el coraje de ser un perdedor...” le responde mi mente que, en ese instante inicia un relato.

Una tarde, almorzaba con un amigo en uno de esos sitios que llaman típicos, con manteles a cuadros y camareros que ejercían el orgullo del no-trabajo. En la mesa de al lado, un hombre enorme y de cabellos negros—de espaldas a mí—hablaba quedo, helado y cruel, mientras su compañera lloraba y lloraba, sin ningún pudor, el rostro hinchado por el dolor y la desesperanza. Un enano de camisa roja y pantalones azul turquí, que vendía rosas, se le acercó. Él sacó la billetera y compró una docena, displicente. Al ladear la cabeza, vislumbré una nariz de águila, labios estrechos que intentaron sonreír. El enano me miró con una chispa de piedad en sus ojos claros y se alejó con pasos cortos, temblorosos. Sabía que su venta correspondía a la muerte del amor y quizá no deseaba tentar a la suerte.

Años más tarde, estoy junto a una piscina, absorta en un libro de ciencia ficción, a pesar del calor, los mosquitos y las hormigas, la resolana, los juegos de varios niños en el agua y sus madres que exclaman... “¡Cuidado...! no seas brusco, no salpiques”. De repente, se extiende por el jardín un instante de silencio. Escucho la voz de una mujer rubia, que dice, eufórica: “Vengo de lo profundo del mar, soy de la Atlántida. Me lo ha dicho el maestro Sri Bey, la reencarnación de Aurobindo”. Y cuando dijo “Aurobindo” supe que lograría redondear una novela corta: en otra piscina, sin la chiquillería, mientras dos hombres tomarán whisky y a causa de una apuesta destruirán el matrimonio de una pareja muy joven en su luna de miel. No, no, hoy no, le insistí a mi tercer yo o a su reflejo, a ese que desea narrar en todo momento y a toda costa. Quiero un respiro, ayer concluí un relato, necesito un poco de ocio, ahora estoy leyendo... Mientras tanto, la brisa dispersó las palabras de la mujeres y la algarabía de los niños. Disfruté la lectura; ni por asomo recordaba una historia de amor ya escrita—el amor entre un niño autista y una iguana todavía con un pasaje endeble que no me permitía darla por terminada, cuando decidí retornar al apartamento. Llevaba la silla de plástico al hombro, toalla, libro, sol,

cuando, frente al edificio me sale al paso una iguana, de un color verde—hoja—brillante y cola listada, que se planta con insolencia al paso, como si me dijera: “¡Mírame! ¡ Soy así, estoy dispuesta a participar en tu narración, equilibrar el párrafo que te molesta!”. En ese momento suena el timbre de la puerta del conjunto residencial. Entra un muchacho de traje blanco y ojos aceitunados, dice hola, se detiene junto a la iguana, y bajo el resplandor: “Por favor, váyase o ella no se moverá. Se cree escondida en la manigua”. Camino hasta las escaleras del edificio y veo cómo la Iguana sube por la pierna del muchacho, salta primero a su hombro y luego trepa a una palmera. “Chao, mi verde”, le dice. Después sonrío y sus ojos de aceituna chispean. “Ella y yo somos íntimos amigos desde mi infancia.”

Tantas y tantas historias, desde personajes y mundos paralelos, que imagino en espiral, decaedros y octaedros, que me hablan del mar, otros del frenesí, el delirio o la violencia, del pánico y la risa, que me permiten incursionar en el imperio de las ideas, la reflexión y quizá los desaciertos, vivir la aventura de escribir. Esta aventura me permite ejercer la telepatía, la lectura de voces y gestos, colonizar galaxias, practicar sortilegios y exorcismos, vislumbrar otras dimensiones, armar y desarmar castillos en la marea, jugar a la ciencia, revivir costumbres paganas, hasta dormir en el aire entre el sonido y la fragilidad de una canción.

Cuando se escribe no se piensa en el presente, ni en el amor, ni el dolor, ni en la efímera inmortalidad del intelecto, ni en lectores desvelados o iracundos, ni en las secuelas del fracaso o del éxito. Se vive una vida de célula multiplicándose, no se es quien se es, ni quien tú crees ser o los demás dicen que eres, sino alguien que explora uno de los innumerables senderos que cruzan el reino de la literatura y la fantasía con, sin embargo, la mirada y el anhelo colocados en las grandes autopistas centrales, los fabulosos viajes del mañana a través de la imaginación y la palabra.

POLICARPO VARÓN*

REFLEXIONES DE UN CUENTISTA AMATEUR

Nací en 1941 en Ibagué, departamento del Tolima, Colombia. Mucho tiempo he pensado que los pavorosos prejuicios religiosos, de bandera partidista y culturales vividos por Colombia durante mi infancia y mi adolescencia afectaron mi psiquismo y mis comportamientos hasta hoy. Mi *principio activo*—quiero decir, mi capacidad de elegir, de amar, de negar y de afirmar—los aprendí en la casa paterna (ahora se diría la casa materna). Hice mis estudios básicos, primarios y medios en instituciones públicas y privadas. Los secundarios con una beca que me dio el General Gustavo Rojas Pinilla. A los 18 años dejé el Tolima por Medellín para terminar la secundaria.

En 1962 llegué a Bogotá donde, salvo algunos pocos viajes al exterior, he pasado 40 años. Mi título medio es en educación y, con un retraso pedagógico de más de 20 años, volví a las aulas a lograr un título universitario. Soy, mire usted, Licenciado en Ciencias de la Educación (especialidad Español e Inglés).

Por mis estudios, mi primer trabajo fue de maestro de escuela. Pero renuncié a la ardua docencia en 1973 para dedicarme a la literatura, un anhelo... vehemente... que me había perturbado, creo, desde el Tolima. Otros trabajos son los de catedrático universitario—de Literatura—de periodista cultural y de conferencista.

Imagino que mi padre, que el colegio medio, o algunos amigos me enseñaron a leer. En la adolescencia pensaba que los escritores, que la literatura, me concernían. La cualidad esencial de mi educación es literaria (estética).

En Medellín escribí algunos primeros textos. Aquí en Bogotá empecé a escribir cuentos, en los sesentas, y ése es mi único género, si puedo decirlo. Soy esencialmente un **amateur**, que lee mucho, oye música, privilegia el ocio, los deportes, la comida, el alcohol y la soledad y, ocasionalmente, compone con mucha dificultad, un cuento. Como todo escritor, he publicado textos “laterales”: reseñas literarias, Pedagogía, la visión general de algún escritor admirado, opiniones periodísticas—con el fin, necesario, de ganar algún dinero.

Me han editado tres libros de cuentos cuyos títulos son: *El festín* (1973), *El falso suelo* (1979) y *Jardín del Intérprete* (1997), además de una miscelánea (incluye cuentos) titulada *La magnífica tragedia* (1986).

Equilibristas es mi cuarto libro de cuentos. Antólogos de Colombia, de Uruguay, de Cuba, de México, de Alemania, de Francia, de Gran Bretaña, de Estados Unidos y de Egipto han compilado antologías de cuentos hispanoamericanos y colombianos que incluyen mis cuentos. Los compiladores casi siempre han privilegiado *El festín*, de 1966, unas de mis primeras invenciones. Lo compuse y recompuse varias veces hasta encontrar su tratamiento verbal, su entonación necesaria en la tradición latinoamericana y en los particularismos lexicales y sintácticos del Tolima de los cuarentas y cincuentas.

Escribiendo mi segundo libro, *El falso sueño*, comencé a meditar en el *principio activo* de mis cuentos: lenguaje, estructura, argumento. Creo hoy, agosto de 2000, habiendo ya terminado *Equilibristas*, que en mis cuentos privilegio el lenguaje y el argumento—no la trama ni el desenlace. De una anécdota, situación o imagen que re veo o recuerdo, aquello

* Escritor

que constituye el estímulo inicial de mis cuentos, busco elaborar la ficción, “la poesía activa”. Esto lo logro estudiando y desdoblado la anécdota, la situación o la imagen que inicialmente me han conmovido, con la cándida esperanza de que el lector encuentre una parábola general de la vida o del hombre.

Pienso, pues, que nuestro quehacer es estético y ético. Pienso, también, que la literatura es una pasión no una ascesis. Que escribir es placentero como vivir, beber, comer o convivir con las mujeres; que la poesía es epocal, que no hay libros perfectos, que todo texto es provisional, que siempre es posible otra versión de un libro y que, por eso, la poesía es transitoria: los géneros son transitorios. La ficción y la forma permanecen, los géneros no. Pienso que la búsqueda de la unidad estética es quizá inaplazable. A veces se me ocurre que aquello que perdura es la vida, el deseo de vivir del hombre.

En esta difícil tarea, me han ayudado muchos amigos escritores: en mi adolescencia, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Stendhal, Guy de Maupassant, José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob, Rubén Darío (*Azul*) y otros tantos memorables amigos, colombianos y foráneos, que la literatura me ha dado. Acaso la convicción general asegure que las primeras lecturas son centrales en la educación de una persona.

En mi juventud: la novela, el cuento y la poesía modernos, la música, el cine, y los amados autores que releía, que encarnaban para mí la literatura o el sentido de la vida y del hombre: Jorge Luis Borges, Henry James, Charles Baudelaire, Joseph Conrad, Malcolm Lowry, Jorge Gaitán Durán, la poesía de Álvaro Mutis, la narrativa de Carlos Fuentes, la de Mario Vargas Llosa, *Rayuela* y los cuentos de Julio Cortázar, la narrativa de Juan Goytisolo, las coplas, los cuentos y las novelas de Manuel Mejía Vallejo, los cuentos de Ernest Hemingway, la poesía latinoamericana, José Donoso (¿la impersonalidad?), Adolfo Bioy Casares, Virginia Woolf, Natalia Ginsburg, Hernando Valencia Goelkel y tantos memorables amigos que la literatura universal me ha dado...

En mi madurez, supongo que debido a mi sicología o a mi tarea docente, me visita una afición inepta, *bête*: leo ensayo—historia, sicología, cultura—, releo menos poesía y menos cuento, y sólo de vez en cuando una novela. Distraingo mi aburrimiento, mi fatiga o mis ignorancias leyendo periodismo, semanarios, deportes, viendo televisión...

De pronto, como si me visitara la felicidad, la culpa o la nostalgia, busco a mis amados poetas: Apollinaire, Whitman, Garcilaso, Cernuda, Rimbaud, Rilke, Baudelaire, Cavafis, Aurelio Arturo, Drumond de Andrade (este año leí por primera vez *La poesía ignorada y olvidada*, de Jorge Zalamea), los amados cuentistas. Releo los fragmentos de Séneca, de Nietzsche, releo la gnómica, las Máximas de La Rochefoucauld, que descubrí en la Biblioteca Departamental de Ibagué en mi adolescencia, releo filosofía, releo poesía colombiana...

Y, claro, reencuentro la poesía y los cuentos de los escritores más cercanos a mí por época y sensibilidad: José Emilio Pacheco, Nicolás Suecún, Antonio Skármeta, Antonio Cisneros, Germán Espinosa, Darío Ruiz Gómez, Mario Rivero, Víctor López Rache, María Mercedes Carranza, Osvaldo Soriano, Julio Ramón Ribeyro, Julio Ortega, Juan Manuel Roca, José Carlos Becerra, Roberto Ruiz Rojas, Juan Gustavo Cobo Borda, Germán Santamaría y otros... Lo hago para no sentirme solo, usted adivina. Para confortarme con tantos memorables, queridos amigos que la literatura me ha dado...

Vivo solo desde hace algunos años, intentando aclimatarme en la soledad (no en el silencio); pero en la exaltada y perseverante tarea que ha sido mi vida y mi educación me han ayudado mis padres, mi esposa, mis hijos Germán y Daniel, mis cuatro hermanos, mis nietas, mi nuera, los médicos—porque todos nos parecemos al equilibrista y a veces estoy a punto de caer—las mujeres y algunos maestros...

Títulos publicados por Policarpo Varón:

El festín. Medellín: Editorial Oveja Negra, 1973.

El falso suelo. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1979.

Jardín del Intérprete. Bogotá: Editorial Magisterio, 1997.

La magnífica tragedia. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1986.

JUAN MANUEL SILVA***LAS ENTRAÑAS DE UN CUENTO**

A Laura Vargas Villaveces para que siga escribiendo.

1. Todo autor, por detrás de una muralla de explicaciones y de teorías que ha leído y que incluso sostienen su narrativa, esconde un núcleo sobre el que pocas veces reflexiona por la dificultad de hacerlo. Primero, y hay que plantearlo, no existe una receta o un camino que pueda contener las posibilidades de resolución de una historia. Esto tiene un sentido, puesto que implica el uso primordial de la intencionalidad, de la imaginación cargada o subordinada por los afectos, lo que determina el curso inicial de un cuento. El juego de ajedrez, las posibilidades que pueden surgir, ese granito que se dobla sesenta y cuatro veces y cuya cifra que, para desconcierto del príncipe que ha ofrecido pagarlo al sabio y que se da cuenta de que con todas sus riquezas no lo conseguirá, es un pálido reflejo de las infinitas posibilidades que tiene un cuento.

Recuerdo esa frase de Anais Nin quien decía que un escritor puede hacerle el amor a cualquier cosa. Basta con extrapolar a otras actividades para descubrir el horizonte de matices de la interacción, de variaciones, de escenarios y de personajes, entre otros aspectos que pudieran subyacer a la estructura del cuento. El verbo es condicional, puesto que es el autor quien siente la historia y sin mucha previsión, con unos cuantos amarres y con alguna luz en el fondo de esa caverna de palabras tiene que avanzar con paso incierto, dubitativo, como un músico que pulsa las notas de una pieza que improvisa y que está dispuesto a dar marcha atrás, a reacomodar sus esfuerzos o a seguir esa veta que recién descubre como adecuada. Nada que ver esto con la fría concepción de Edgar Allan Poe, asunto del cual no me voy a ocupar, pero que sólo responde a uno, entre muchos métodos de composición narrativa y que en mi opinión son usados con éxito tan sólo parcialmente.

Vladimir Propp o de otra forma más didáctica, Gianni Rodari, no le funcionan a un escritor que ya ha recorrido cierto trecho en el arte creativo, pues sus ideas, en un caso, o sus ejercicios, en el otro, empobrecen sus posibilidades de libertad creativa y, por ende, de descarga emocional. El pozo de donde brotan los cuentos, la interioridad del autor y la obra es un pedazo organizado de esa interioridad, no importa el método ni el tono, pues en algunos el producto tendrá matices cómicos, en otros será jugueteón, dramático, lírico, entre otros.

No es necesario citar directamente a Walter Benjamin en *El narrador* para comprender que, de un modo general, la cultura produjo los cuentos para nombrar con un sentido pleno, vívido, totalizante y compartido, las cosas que no podía explicar del entorno. Los cuentos populares condensaban la sabiduría del pueblo y se convertían en los vehículos más apropiados para su socialización. Para una cultura escrita, que ha perdido en buena parte el poder de la conversación, el cuento es la propia voz del individuo aislado que se sumerge en una recreación de X aspecto de la vida, aspecto que podría llamarse su faro, su corazón, su expresión más íntima con la que quiere dar una opinión indirecta a una cultura que no siempre escucha. El cuento es una interpretación

* Escritor y narrador con varias novelas publicadas, entre ellas *Enamoricum* y *El Conde de Cuchicute*, a más de numerosos cuentos, la mayoría inéditos.

del mundo desde los deseos personales del autor solitario, quien puede que ya tan sólo esté ensimismado atendiendo a su propia voz.

Una historia se produce como el manejo de la intención del autor, quien presenta una perspectiva que contrasta de algún modo con las previamente establecidas por la cultura. Esto sucede incluso cuando el autor se solaza con juegos de palabras no secuenciales, con juegos conceptuales o una intención esteticista que se recarga muchísimo más en la forma que en el contenido.

2. ¿Qué es lo que hace que se escoja un tema y no otro? La palabra "tema" es de por sí una sofisticación, una especialización de quien ya "sabe" del asunto y que percibe que tiene que poseer un cierto elemento estético que diferencie o relacione de otro modo su propuesta —por indirecta y sutil que sea— con el sentido que comunmente se le otorga a las cosas. El escritor, lo afirmó Nikos Kazantzakis en su maravilloso libro *Carta al greco*, va agudizando su sentido de observación y de condensación y le basta salir a la esquina a comprar el pan y la leche para encontrarse con una idea, con una historia que contar. Pero, más primitivamente, se puede hablar de "disparadores", de hechos o relaciones que inducen a una descarga expresiva que se llega a conformar como un aparato narrativo.

Se puede tener el tema dispuesto y éste hasta puede encontrarse prefijado y ya listo, pero eso no basta para producir un cuento de calidad. Se requiere que el autor se apodere del material, que lo haga suyo. Esto no es posible enseñarlo; tal vez, tan sólo tratar de inducir una perspectiva personal. Los niños pueden hacerlo con Rodari, mas no los adultos que están más conscientes de la intención del juego. El manejo del tema requiere un desprendimiento existencial, un abandono que puede producir el milagro de una espontaneidad contenida, llena de significados y de posibilidades.

En los cuentos sobre desplazados, *Lugares ajenos*, convocado y publicado por EAFIT, se siente que tener el tema no bastó a más de uno de los autores, no a todos, porque, a su vez, varios de los cuentos logran un mundo propio, un universo cerrado y abierto en su interioridad enriqueciendo con su expresión nuestra escasa literatura social. Este tipo de literatura es la que más evidencia el hecho de que no basta tener un tema, que no basta querer, si no que más bien ese tipo de intentos obliga a que en la práctica artística se tenga que saber modularlos, traducirlos estéticamente y emocionalmente.

Se siente en algunos cuentos malogrados, pese al interés que pudiera sugerir el tema, cierto manejo racional, cierta sorpresa que no es eficiente, que no tiende a ampliar la frontera expresiva. La principal dificultad derivada del tratamiento de un tema es convertirlo en "tarea", en encargo, en la obligación racional o social de resolver una temática. Esto es un asunto que obliga a meditar lo inasible de la creación narrativa que no está tan obligada a "decir" como sí lo puede ser en un artículo o en un ensayo.

El tema crudo cuando desnuda la intención del autor, cuando no da más que una somera o esquemática interpretación o cuando hace evidente el pobre trasfondo en vez de "abrirlo" en vez de convertirlo en una caja de sorpresas, en una caja de pandora, en un infinito emocional. El cierre temprano de la interpretación en el cuento, induce los efectos, los hace esperados, previsibles, los empobrece en vez de potenciarlos. Una temática es, de hecho, muy simple, como el argumento y la fábula de un cuento; pero puede poseer un cierto tipo de compromiso emocional, con una distancia estética particular, que potencia las implicaciones de una anécdota aparentemente muy pobre. En el otro caso, pareciera más bien que se quiere inconscientemente controlar la lectura y no dar cabida a otras asociaciones, empobreciendo la calidad estética de la historia. El manejo temático implica

cierto descontrol, cierta libertad de los contenidos para vivir autónomamente con respecto a la intención original del autor. Por ello los narradores suelen ser tan benévoloos como los poetas y suelen reírse de las interpretaciones que suceden a sus obras, pues no fueron contempladas racionalmente en el momento de la creación.

Se puede tener una idea, pero se requiere de la frase, y ésta no controla el sentido completo del texto. Ese sentido tiene que aparecer y el autor se solaza en el momento de la escritura y de la relectura. La obra, la narración, va cobrando una vida inesperada que no necesariamente significa una pérdida de la guía propuesta en el texto por el autor. Él está dejando que el cuento cobre vida desde adentro.

Desde ese uso poderoso y autónomo de las palabras y de las frases, que van reconstruyendo y transformando las intenciones primarias del autor se suele definir un cuento. En esto el narrador no se diferencia demasiado del poeta. Sólo que su prosa es un transcurrir que se convierte en río turbio, en donde importan los hechos, las personas, las situaciones, y no en un remanso de perfección en las frases. Al menos no tiende a ello. La historia que comienza ha de resolverse, según los elementos de "gramática" narrativa que proponga. En esas primeras frases se juega el punto de vista del narrador, el tipo de estructura textual que a de surgir, el *epos* mismo y esto no puede tampoco enseñarse. De hecho un autor puede tardar años en encontrar las palabras, el ambiente, las sensaciones, que es lo que esconden las mismas palabras. Con razón Hemingway menciona como una dificultad, al dejar de escribir temporalmente un texto narrativo, no dejarlo en punta, no dejar lo que en teatro llama el "pie", pues la narración se enreda emocionalmente y recomenzar puede significar una labor que se retarda, que se pospone indefinidamente o que se hace imposible.

Por supuesto, estas observaciones valen para la novela también. La imaginación creadora aparece en el manejo de un tema y se apodera de él, impidiendo el control total de la razón. No se pueden prever tan precisamente como algunos quisieran los mundos de la imaginación. Desencadenada ésta surge un vórtice en el que, como un hábil jinete, el narrador en su soledad, ha de saber montar para poder conducirla a buen término. La historia ha de cerrarse sobre sí misma en un ambiente que se llena de caracteres y de elementos para constituirse en un sistema autónomo, abierto, que contiene una suma de riquezas que sólo en el momento de la lectura podrán degustarse.

Calvino, refiriéndose a las fábulas y mitos orales, que contenían una serie de palabras que al ser pronunciadas, ya en desorden, ya porque surgía una palabra nueva, se desencadenaba un secreto terrible que impactaba en los escuchas. El cuento, si no desencadena nada significativo en los lectores, si no busca arrastrarlos, y si no cuenta, también con su complicidad y colaboración, pierde valor pese a la importancia "estratégica" de los contenidos.

3. He mencionado la palabra ambiente, atmósfera, y ésta me lleva a aquello que hace convincente, sugeridora y expresiva una historia frente a otra que puede estar surgiendo en la vida cotidiana. El escritor no debe dejarse engañar por autores despistados que creen que al repetir un hecho sucedido no lo están transformando, una historia posee o no al ser escrito un "algo" que la hace nueva, irrepitible, que la hace un artificio que puede llegar a convertirse con el tiempo en la "realidad".

El escritor tiene que poseer al respecto demasiado sentido común para entender qué es posible y qué no en un cuento que quiere ser verosímil; pero, a su vez, ha de tener suficiente capacidad de riesgo para desbaratar algún hilo de eso que se convierte en

previsible, en ya realizado, para que su historia no conduzca a lo establecido, para que diverja de ese mismo sentido común. A este respecto me encuentro muy alejado del clisé obligado de un final sorprendente, y no me refiero necesariamente al cuento fantástico. El cuento contemporáneo juega con otras posibilidades. La idea de Cortázar del *knocaut* ha sido malinterpretada. Quisiera creer que lo que pretende es presentar una sorpresa eficiente, la que no tiene que ser una sorpresa física, anecdótica ni siquiera una frase brillante y por eso adocenada. No sólo Raymond Carver realiza este tipo de cuentos. En Colombia encontramos a un delicioso autor, a Ramón Illan Baca, con finales que abren la obra para que el lector la concluya, para que se ría, para que saque conclusiones o, mejor, para que la historia, como la vida, se difumine dejando una estela de sensaciones como un aroma que se dispersa o como un color que se degrada o como un momento de la cotidianidad.

Algunos escritores, temerosos porque no escriben o porque temen hacerlo y porque no se desprenden de su angustia, plantean que un principio en un cuento debe arrasar y qué no decir del final: una pequeña explosión de sabor narrativo. Pero lo que sostiene un cuento es su tono, su ritmo y su concordancia expresiva.

En particular, quiero enfatizar el concepto de tono. Recordemos que el tono es la modulación y que ésta le imprime un estado de ánimo a la voz humana y ese estado es el que encierra el mundo existencial. En el caso de una obra narrativa es indispensable que logre algún tipo definido de modulación existencial, si no se aplanaría, se perdería como expresión. El núcleo de la obra narrativa es esta gramática significativa que tiene que convencer, pues se articula de tal modo que seduce al lector. Ya, por un experimento sensorial y expresivo; ya por un juego de taller de escritores, por una simulación; ya porque se "da" simplemente. En general, sin embargo, se puede afirmar que las recetas en este campo no existen.

El ambiente es el resultado de la combinación de los elementos que utiliza el autor. Estos elementos tienen una relación directa con sus preferencias, con sus maneras de leer el mundo. De allí surgen las formas genéricas, también, y no sólo por los aspectos históricos. Esa capacidad para escoger, debida a las influencias, a la sensibilidad, a la capacidad de imaginar un entorno y al gusto por ponerlo en evidencia, es la síntesis que permite construir un mecanismo narrativo apropiado. Esto tampoco se puede enseñar, así existan ejercicios que permiten componer de un modo mecánico; por ejemplo, produciendo un giro inesperado, proponiendo un ayudante, etcétera.

Las adaptaciones realizadas por Disney de algunos cuentos clásicos revelan, pese a los efectos y a las magníficas caricaturas, esta falta de carácter y de compromiso con la historia y con los personajes. Estos proyectos se hacen repetitivos, adocenados, lo que en una cultura escrita y audiovisual es una pérdida si consideramos el arte como uno de los caminos, junto con la ética, para la construcción, renovación y creación de nuevos matices existenciales. Me refiero a la ampliación de la frontera de conciencia humana, a la ampliación de lo que significa ser seres autoreferidos o seres genéricos en el sentido de Marx de los *Manuscritos de Economía y filosofía*.

Un ambiente, una atmósfera se crea de tal modo y no de otro porque al autor no le queda mejor camino para proponer y porque, en síntesis, necesita hacerlo así. Los mejores cuentos surgen de este compromiso con los recursos que emplea. El autor puede arriesgarse a la exageración, a la amplificación unilateral de un factor, pero porque intuye los efectos que intenta lograr.

Cada cuento tiene un repertorio de efectos y unos pocos caminos para poder lograr algo al respecto. La atmósfera no es sólo la coherencia interna, es lo que hace que la intención del autor se logre. Para ello se tiene que tener una mínima conciencia del público lector que se puede esconder en el texto, al cual finalmente podrá ir dirigido. Así se equivoque a este respecto, el autor está adentro y afuera de su historia. Sabe que va a ser leído, sabe que puede forzar la verosimilitud introduciendo un elemento de absurdo que incita a la curiosidad o, al menos, que permite misteriosamente mantener la lectura del texto.

Cuando una historia contiene una complejidad significativa, incluso en la simplicidad más grande o, en el caso contrario, en el abigarramiento, se ha inventado un soporte, una atmósfera que le otorga un "tono" al texto, entonces, se puede afirmar que el cuentista ha logrado ambientar de un modo adecuado su proyecto narrativo. Puede ser calidez, exotismo, sensualidad, angustia, misterio, entre otros, pero el cuento se sostiene y produce efectos colaterales como ciertas medicinas. El texto madura hasta donde es posible, luego se irá diluyendo. Su pretendida atmósfera se hará distinta, muy poética, diferenciada, primero, quizá; luego se hará muy representativa de una época; y, finalmente, se hará, por ejemplo, muy desusada, una joya extraña o, definitivamente, demasiado tonta. Éste es uno de los riesgos que se presentan al crear atmósferas, así como pueden sostenerse por mucho tiempo, suelen también desaparecer y banalizar una tensión que se pretendía seria, dramática, etcétera. El artista tiene que intentarlo siempre para poder crear historias de valor. Como cuentista prepara en cada historia un coctel de diversos sabores, a veces con alcohol, en otras ocasiones con zanahoria u otros elementos más protocolarios que reales, y con esa propuesta —en su libertad vital— se planta a esperar el mordisco de los lectores.

Quedan muchos aspectos por desarrollar, desde el asunto del canon, de los géneros y subgéneros de la narrativa, del estilo, entre otros, que dejo por ahora de lado.

GUILLERMO BUSTAMANTE Z.*

**EKUÓREO: UNA HISTORIA POR RE-CONSTRUIR
(A PROPÓSITO DEL MINI-CUENTO EN COLOMBIA)**

En 1996 recibí una llamada de Carlos Paldao —para entonces editor de la *Revista interamericana de bibliografía* de la OEA—, quien estaba organizando un número dedicado al cuento breve². En esa llamada, Paldao comentó que la revista *Ekuóreo* había sido mencionada por el maestro Edmundo Valadés en su artículo “Ronda por el cuento brevísimo”³. y que dada la importancia del maestro en relación con el género, un número dedicado al cuento breve. No podía dejar de investigar esa mención; sin embargo, Paldao llevaba ya un año buscando en vano información al respecto. Es por esta razón que en la Editorial apareció mencionada *Ekuóreo* como “una ‘revista’ casi utópica”.

En respuesta a la solicitud de Paldao de enviarle información sobre *Ekuóreo*, le remití fotocopias de todos los ejemplares de la revista, algunos ejemplares originales y unas palabras sobre la historia de la publicación. Esa historia se resume en el siguiente párrafo, a partir de unas “apostillas” que Harold Kremer⁴ le escribió al libro *Los minicuentos de Ekuóreo*:

El primer número de *Ekuóreo* se publicó en Cali en febrero de 1980 y el último apareció en noviembre de 1992. *Ekuóreo* se propuso difundir y fomentar la escritura del minicuento. Tuvo dos períodos: durante el primero, que se inició en la Universidad Santiago de Cali, se publicaron en total 29 números, del 1 al 30. Un segundo período se inició y culminó en la Universidad del Valle, donde se publicaron 7 números, del 1 al 7. La palabra *Ekuóreo*, del adjetivo *ecuóreo* (“del mar”), fue sugerida por Eduardo Serrano Orejuela —entonces profesor de la Universidad del Valle—. En sus 37 números, *Ekuóreo* publicó un total de 139 cuentos cortos, varios de los cuales fueron tomados de novelas, libros de poesía y filosofía, entrevistas, canciones y periódicos.

A continuación ampliamos algunos de estos datos, retomando literalmente algunas partes de las cartas dirigidas a Paldao.

¿Por qué “Ekuóreo”?

La versión elegante podría ser cualquiera; amarrada, claro está, del significado de la palabra *ecuóreo* (con “c”): “Del lat. *Aequoreus*, adj. poét. Pertenciente o relativo al mar”. Pero hay una versión más prosaica: una afición borgiana de fatigar el diccionario nos llevaba a buscar palabras “raras” y a tratar de incorporarlas al habla cotidiana. En cierta ocasión, le preguntamos a uno de nuestros profesores en la Universidad⁵ por algunas de esas palabras; cuando él juzgó que era su turno, nos lanzó la tal “ecuóreo”. Quedamos en un ilapso, pues la palabra estaba bien provista: era simpática al oído, tenía la magia de las esdrújulas y además no se resolvía a ser consonántica: parecía sobreaguar vocálicamente. La adoptamos de inmediato, debido a que estábamos buscándole nombre

* Guillermo Bustamante Z. es co-creador y co-director de la revista *Ekuóreo*.

² Dicha edición abarcó los números 1-4 del volumen XLVI, de 1996.

³ “Ronda por el cuento brevísimo” apareció en el número 21 de la revista *Puro cuento*, Buenos Aires, 1990.

⁴ Harold Kremer es el otro co-creador y co-director de la revista *Ekuóreo*. El libro en el que se incluyen las “apostillas” no se ha publicado aún. Oímos propuestas.

⁵ Me refiero a la Universidad Santiago de Cali, donde Harold y yo cursamos la licenciatura en Literatura e Idiomas.

a una idea que ya nos atormentaba. Lo de ponerle “k” en lugar de “c” tiene que ver con mi amigo “K”remer y con nuestra afición de aquel entonces por el Señor “K”afka.

El primer número —con cuatro minicuentos— testimonia sobre los participantes: “Arsenio el excéptico” [sic], es el profesor que trajo a cuento la palabra “ecuóreo” y que en otro número se lo puede encontrar insistiendo sobre el tema, bajo otro seudónimo; “E. M.” es “El mastólatra” —adorador de senos—, o sea, yo; “H. K.” es Harold Kremer, el socio; y “Franz Kafka” es un empleaducho bancario a quien le publicamos allí el cuento “La partida” y que además cedió su “K” para el nombre de la revista

¿Para qué *Ekuóreo*?

En aquel entonces principiaba (ya no reinaba) el discurso de izquierda en la universidad. Quedaban unas muestras que llamaban especialmente nuestra atención: las chapolas⁶. Parece ser que, por “volar”, la chapola le heredó el nombre a un libelo(-la) de carácter político que, en nuestro país, se distinguía por ser horriblemente diagramado e igualmente impreso; por otra parte, su contenido y su tono eran predecibles casi en su totalidad: “abajo los de arriba, arriba los de abajo...” En tal contexto —tomando en cuenta también el hecho de ser estudiantes de literatura, y con fiebres adolescentes de escritores—, nos propusimos hacer una chapola mamagallista⁷, algo que diera espacio para el humor, para no tomarse las cosas tan en serio.

Así, *Ekuóreo* iba a ser una chapola contestataria a las chapolas contestatarias. Esto nos propusimos y he aquí que la cosa resultó ser distinta. Suena estereotipado, pero *la revista misma se hizo*. Diagramamos (si así pudiera llamársele a eso que hicimos) sólo mini-cuentos e introdujimos un dibujo paradójico de Escher (sacado de la carátula de un libro de Kafka editado por Alianza Editorial). Del propósito comentado, quedó algo en la frase que cualquiera puede encontrar al terminar la segunda página del primer número y, como una especie de lema, bajo el título del segundo número; aparte de eso, no prosperó más. La frase dice: “Con este órgano, ¿para qué grupo?”. Esto era una alusión directa al uso de la época, ya que cada publicación era el “órgano” de un grupo político determinado. Pues bien, nosotros invertimos la fórmula: semejante maravilla no necesitaba apoyarse en nada más que ella misma. Nótese que es éste un principio literario. Y es que en ese momento los autores pensábamos que con semejante nacimiento —una hojita blanca a máquina por ambas caras, 300 ejemplares, de circulación universitaria—, ¿qué destino podría tener sino el éxito?, pues, peor de lo que ya era, no podría ser.

¿Revista?

Para el segundo número ya nos sabíamos embarcados en otra cosa. Pusimos el subtítulo: “*Revista de minicuentos*”. Pero, ¿era eso una revista? Buscamos. Nada impedía llamarle así, pues “técnicamente” es una revista, pues cumple las condiciones que establece la definición del diccionario: frecuencia periódica y tratamiento de uno o varios

⁶ El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española dice que en Colombia “chapola” es mariposa, insecto. Nosotros, que hablamos esa lengua y que estamos en ese país, no sabíamos.

⁷ Con una lengua viva y con tales distancias, es forzoso aclarar cosas que pueden ser obvias. “Mamar gallo” no es succionar ave del orden de las galliformes de aspecto arrogante, cabeza adornada de una cresta roja, carnosa y ordinariamente erguida; pico corto, grueso y arqueado; carúnculas rojas y pendientes a uno y otro lado de la cara; plumaje abundante, lustroso y a menudo con visos irisados; cola de catorce penas cortas y levantadas, sobre las que se alzan y prolongan en arco las cobijas, y tarsos fuertes, escamosos, armados de espolones largos y agudos; sino “vacilar”, “tomar el pelo”.

temas; por ningún lado dice que tiene que tener al menos tantas páginas. Entonces, la bautizamos: “*Ekuóreo, Revista de minicuentos*”.

Con semejante nombre, siendo ya revista —siempre lo creímos con sinceridad—, esa especie de diagramación —hecha a máquina de escribir mecánica, contando uno a uno los espacios y las letras por renglón, con un cabezote seguramente muy trabajado pero por personas que de eso ni mu (E. M. y H. K.)— ya no servía. Entonces, alguien que admiró el primer número se ofreció a embellecerla y a él debemos el marquito barroco del segundo número que, desafortunadamente, no podemos borrar de la historia. Quien imprimía la revista, Javier Cardona —ex-estudiante de literatura, con sus romances por la cosa—, el cual esperaba a que la vendiéramos para recibir su paga, habló con un muchacho (tal vez hacía secundaria todavía) para que pintara mejor el cabezote. A él (Omar Ramírez) debemos también los dibujos de ese número.

Los títulos, las definitivas líneas y el cabezote —ya presentable— de la tercera entrega se deben a José Eddier Gómez, cuentista (como consta en ese número, que hospedó un relato suyo) dedicado a las artes (es un decir) gráficas. Algunos no soportaban el que algo tan feo (aunque Picasso hubiera mandado unos dibujos eróticos para el tercer número⁸) pudiera llamarse revista. Los dueños de la recién nacida editorial “Otra vuelta de tuerca” (hoy desaparecida), que admiraban esta publicación⁹, se ofrecieron —a cambio de que los mencionáramos— a diagramarla en *Composer*, una maravilla de la tecnología contemporánea que nos dejó no sólo agradecidos, sino también boquiabiertos.

Un tiempo después, hacíamos nosotros mismos los títulos con *Letraset*, una tira de enunciados potenciales pero completamente desordenados con los que había que pelear para que las letras se quedaran pegadas al papel íntegras y en la misma línea imaginaria de las que antecederían y de las que seguirían. Empezamos a pagar el trabajo de *Composer* y hasta hicimos artes finales con las tiras de papel fotográfico y las fotocopias de los dibujos que nunca faltaron y que sólo dos veces se hicieron por encargo: en el número 2 (ya relatado) y en el número 12, en el que Carlos Velázquez aceptó dibujar a propósito de los cuentos que conoció previamente, dejando los espacios para los textos. Salvo ésta, las ideas de la diagramación siempre fueron nuestras. El tamaño del papel, a partir del tercer número, era el “extraoficio”, un tamaño que nos permitía jugar con la diagramación y dificultar el fotocopiado de la revista. Era un papel especial: *leger buff*, en un gramaje generoso. Recuérdese que había una intención estética en juego.

En 1982 hicimos el “Primer concurso nacional de minicuento”. El número 17 de la revista registra los cuentos ganadores:

Primer premio: “Error de apreciación”, de Antonio Mora Vélez.

Segundo premio: “La hoguera”, de Andrés Fernando Nanclares.

Tercer premio: “Tutankamen, clave para poetas”, de Rubén Vélez.

Además, se concedió mención especial a Javier Tafur González, de quien publicamos en ese número los cuentos “Un día de regreso” y “El anciano y el caracol”. En el siguiente número, el 18, publicamos seis cuentos participantes (es decir, los que habríamos premiado si hubiéramos sido los jurados).

⁸ De los grabados eróticos de Picasso, uno de ellos denominado *femme*, tomamos tres fragmentos.

⁹ Esto es una redundancia, pues TODO EL MUNDO admiraba la revista.

¿Eureko, A la Topa Tolondra?

Algunos amigos de Cali pensaron que los que habían empezado criticando la actitud de tomarse las cosas en serio, a su vez se las tomaron en serio. Entonces, revolvieron las letras del título y la historia griega para obtener *Eureko*. Se trataba de mamarle gallo a *Ekuóreo*, de publicar más cosas domésticas (aunque llenas de seudónimos extranjeros de los integrantes del comité de dirección), de escarbar otros archivos... El “Apartado Aéreo” que figuraba en esa publicación era el mío, algunos dibujos salían del archivo nuestro, tuvimos que indicarles qué hacer, dónde imprimir... Harold terminó haciéndoles las artes para algún número.

En 1985 viajé a Tunja, a trabajar a la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia¹⁰, donde fundé una revista (*A la Topa Tolondra*¹¹) con idéntico formato, pero que no estaba dedicada solamente al minicuento; también incluía graffiti, poemas, tomaduras de pelo, miniensayos y relatos infantiles.

Durante mi estadía en Tunja y Bogotá, se hizo en la Universidad del Valle (con el auspicio de la Vicerrectoría de Bienestar Universitario) una “Segunda época” de *Ekuóreo*, bajo la dirección de Harold y mi “asesoría”. Definitivamente sí era otra época: ahora se trataba de gente que trabajaba, de gente reconocida en el ámbito literario (me refiero, por supuesto, a Harold, que ya había ganado concursos de cuento y le habían publicado libros de ídem), de personas que no iban a vender la revista de salón en salón, de cine-club en cine-club¹², de cafetería en cafetería para poder comprar una “torta árabe” en cierto restaurante cercano a la universidad (o sea que algo quedaba después de la venta). Cierta frialdad, entonces, rondó la cosa. Los dibujitos no digamos estereotipados pero sí andywarholados con que arrancó lo dicen casi todo. La cosa terminó al séptimo número, por razones distintas al dinero. Duró un semestre. Harold debe tener otra versión, él estaba en Cali, yo era el “asesor” en un sentido muy particular: Harold tomaba relatos de la macro antología que habíamos hecho.

Aparición y desaparición de antologías

El trabajo con la revista de minicuentos nos llevó a hacer una antología de aproximadamente 360 cuentos. Había una sección de antiguos, una de universales, otra de latinoamericanos y otra de colombianos. Se trataba de todo lo que habíamos sacado en la revista, más lo que sacaríamos, más lo que nos gustaba y nunca nos alcanzaría el

¹⁰ Tunja es la capital del Departamento de Boyacá, situado en el centro de Colombia, un poco hacia el norte, un poco hacia el oriente. La UPTC es su única universidad pública; tal vez la primera —en sentido histórico— universidad pedagógica de Colombia. Hoy hay quien dice que no es “pedagógica y tecnológica”, sino “pedante y tecnocrática”. La universidad del Valle (pública) queda en Cali, capital del Departamento del Valle (sur-occidente), y es una de las más importantes del país.

¹¹ Por acá, la expresión quiere decir: “a la loca”, “al azar”, “como resulte”.

¹² Se trataba de algo muy común en aquellos años: exhibición de películas “artísticas”, “no-comerciales”, en ambientes intelectuales para poder hablar de ellas antes y, a veces, después de la proyección.

tiempo para sacar. Muchos de esos relatos son entresacados de otros textos (como hacía Edmundo V.) en las formas más heterodoxas. Por ejemplo, un cuento de Greene que llamamos “Párrafos trocados” es, en efecto, la alteración del orden de dos párrafos de una novela suya. “Esquileo”, de Faulkner, en vano lo buscan los expertos en la bibliografía disponible del autor en todas las lenguas. Se trata de un cuento que un personaje le cuenta a otro dentro de una novela; sólo quitamos las interpelaciones entre personajes de la novela y quedó listo. Así con muchos; la misión era establecer, por ejemplo, el minicuento que Jorge Amado no supo que había escrito: se trata de un fragmento de sus respuestas durante una entrevista.

En cuanto a títulos sucedió algo parecido: el cuento llamado “Regreso del dolor” viene de la etimología de la palabra “nostalgia”, mencionada en el cuento, que es un fragmento de un relato más largo...

El caso es que con nuestro paquete de cuentos de cientos (o al contrario) estuvimos por algunas editoriales, hasta que Carlos Valencia Editores nos compró la antología, pero sólo en su parte colombiana. Nos exigió autorizaciones de, al menos, el 60% de los autores, cosa que hizo Harold y de la cual habla todavía hoy como el mayor trabajo que haya realizado en su vida. Nos pagaron derechos de autor, incluso Harold llegó a pedir avances sobre porcentaje de ventas, salió publicitado en la prensa en el marco de una colección que llevaba las siglas NN, que quería decir “Nueva Narrativa”, pero de macabra alusión a la denominación que se les asigna a los muertos no identificados... Pero no lo publicaron.

Años más tarde, sin que las ganas de verlo publicado se hubieran reducido en lo más mínimo, Harold lo propone en la Universidad del Valle. Donde sí, por fin, se publica: *Antología del cuento corto colombiano*. Como la edición de la Universidad del Valle se agotó, negociamos con la editorial Panamericana de Bogotá: se firmó contrato, la editorial sugirió cambiar algunos cuentos, pero al final no la publicó, otra vez por el tema de las autorizaciones... que Carlos Valencia Editores extravió. Hoy estamos pensando sacar otra en Bogotá, en el marco del material que la Secretaría de Educación del Distrito Capital entrega a los estudiantes.

Lista de contenidos de los números 1 -6 de *Eukóreo*

Número 1

“Textículo terrífico” Escrito para el primer número de <i>Ekuóreo</i>	Arsenio el excéptico (Eduardo Serrano Orejuela)
“Convicción de justicia” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 1	E. M. (El mastólatra) (Guillermo Bustamante Z.)
“Espejo” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 1	H. K. (Harold Kremer)
“La partida” Sacado de (Alianza Editorial)	Franz Kafka
Dibujo	M. Escher
Número 2	
“Las sobrevivientes” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i>	Walter Ararat

2	
“Destino de las explicaciones” Tomado de <i>Un tal Lucas</i>	Julio Cortázar
“Amor 77” Tomado de <i>Un tal Lucas</i>	Julio Cortázar.
“La carrera” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 2	Andrés Flórez
Dibujos y Logo	Omar Ramírez
Número 3	
“¿Degradación exitosa o mejoramiento fracasado?” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 3	Eduardo Serrano Orejuela
“Primeros relatos” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 3	José Eddier Gómez
“Ai Kai” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 3	Julián Malatesta
“La bella durmiente del bosque” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 3	Guillermo y Jacobo Feroz (Javier Navarro)
“Los dos reyes y los dos laberintos” Tomado de <i>Obras Completas</i>	Jorge Luis Borges
“Orto graffía” Publicado por primera vez en <i>Ekuóreo</i> 3	Jorge Nieves
Dibujos y Logo	José Eddier Gómez
Anexo 1: “Asesinado Roland Barthes” La redacción.	(Eduardo Serrano Orejuela)
Número 4	
“De regreso”	L. B. A.
“Rocas”	Guillermo Bustamante Z.
“Reencuentro”	Luis Fayad
“Los huesos sagrados”	Pär Lagerkvist
Dibujos	Ilustraciones de <i>Don Quijote</i> (Círculo de Lectores)
Número 5	
“La fuga”	Gabriel Alzate
“Los dos sables”	Fabio Jurado
“Yo”	Antonio Zibara
“La muerte”	Kostas Axelos
“En cualquier calle”	Julio Suárez
Dibujos	
Número 6	
“Destinito fatal”	
“El retorno de Drácula”	
“Fragmento de un diario íntimo”	
“El vampiro”	
Dibujos	

**INDICE GENERAL REVISTA FOLIOS
NÚMEROS 1 AL 14**

PREPARADO POR:

**MILENA ESPINAL ACEVEDO
FACULTAD DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL**

ÍNDICE CRONOLÓGICO REVISTA FOLIOS

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1990

Nº1

- 01 Observaciones metodológicas para estudiar el impacto de la Revolución Francesa en las clases subalternas / Mario Aguilera Peña y Renán Vega Cantor! No. 1 (nov. 1990) p. 5 — 16.
- 02 El pasado como futuro: una concepción de la historia / Jorge Mora Forero / No. 1 (nov 1990)p. 17—22.
- 03 Frida Kalho, pintora de su vida / Lindy Arriaga / No. 1 (nov. 1990) p. 23 — 30.
- 04 Educación y filosofía / Estanislao Zuleta / No. 1 (nov. 1990) p. 31 —36.
- 05 Responsabilidad social del intelectual y otras responsabilidades. Entrevista con Estanislao Zuleta / Tomás A. Vásquez / No. 1 (nov. 1990) p. 37—42.
- 06 La ciencia lingüística: doble perspectiva para el docente de lenguas / Lucía Tobón de Castro / No. 1 (nov. 1990) p. 43— 50.
- 07 *El péndulo de Foucault*: la gran novela de la posmodernidad / Blanca Inés Gómez de González / No. 1 (nov. 1990) p. 51 —54.
- 08 Umberto Eco o la recreación del nominalismo en *El nombre de la rosa* / Alejandro Jáuregui / No. 1 (nov. 1990) p. 55 — 58.
- 09 La novela de los mercaderes / Guillermo Alberto Arévalo / No. 1 (nov. 1990) p. 59 — 70.
- 10 Un largo camino / Kurt Vonnegut / No. 1 (nov. 1990) p. 71— 74.
- 11 Sonetos / Pompilio Iriarte / No. 1 (nov. 1990) p. 75 — 84.
- 12 Lectura pedagógica de ocho textos de Durkheim / Rafael Ávila Penagos / No. 1 (nov. 1990) p. 87 —92.
- 13 Lope de Aguirre: El pathos del poder / Policarpo Varón/ No. 1 (nov. 1990) p. 93—94.
- 14 ¿Recuerdas Juana?, de Helena Iriarte / David Jiménez Panneso / No. 1 (nov. 1990) p. 94 — 95.
- 15 Trazos al margen, de Manuel Cortez / David Jiménez Panesso / No. 1 (nov. 1990) p. 95 — 96.
- 16 Rostros de la palabra, de Mauricio Contreras, Rafael Del Castillo y Alejandro Ramírez / Guillermo Alberto Arévalo / No. 1 (nov. 1990) p. 96-97.

FOLIOS PRIMER SEMESTRE DE 1991**Nº2**

- 17 Pragmática y Ciencias Sociales / Clemencia Bonilla Olano / No. 2 (Jun. 1991) p. 5 — 12.
- 18 Los cinco focos de la mafia colombiana (1968 — 1988). Elementos para una historia / Darío Betancourt Echeverri / No. 2 (jun. 1991) p. 13—30.
- 19 Historia, culturas populares y vida cotidiana / Alfonso Torres Carrillo / No. 2 (jun. 1991) p. 31 — 38.
- 20 La cara desgraciada de Hegel / Numas Armando Gil Olivera / No. 2 (Jun. 1991) p. 39—42.
- 21 Vicisitudes de la reforma educativa de 1870 en el Estado de Cundinamarca. El papel de Dámaso Zapata / Jorge Enrique González / No. 2(jun. 1991) p. 43—44.
- 22 Sobre la teoría de la novela / David Jiménez Panesso / No. 2 (Jun. 1991) p. 45 — 58.
- 23 Dioses y aventureros errantes / Ernesto Ojeda Suárez / No. 2 (Jun. 1991) p. 59—64.
- 24 La investigación aplicada a la lingüística! Lucía Tobón de Castro / No. 2 (Jun. 1991) p. 65 — 70.
- 25 Etnometodología de las lenguas y de la traducción / Cecilia Pinto de Cáceres / No. 2 (Jun. 1991) p. 71 —82.
- 26 Bosquejo de una teoría de la gramática básica, de Noam Chomsky / Traducción de Jaime Bernal León - Gómez / No. 2 (jun. 1991) p. 83—94.
- 27 El aficionado a la poesía, de Paul Valery / Traducción del francés por Policarpo Varón / No. 2(jun. 1991) p.95—96.
- 28 Separata: Nueva poesía / Rafael del Castillo, Manuel Cortés Castañeda, Juan Carlos Galeano, Armando Rodríguez Ballesteros, Jesús Enrique Rodríguez / No. 2 (Jun. 1991) p. I-XII.
- 29 No habrá final feliz, de Paco Ignacio Taibo / Enrique Hoyos Olier / No. 2 (Jun. 1991) p. 97—98.
- 30 Análisis del discurso. Análisis socio-lingüístico del lenguaje natural, de Michael Stubbs / Ángela Camargo Uribe / No. 2 (Jun. 1991) p. 98— 100.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1992**Nº3**

- 31 La enseñanza de la historia y el descubrimiento de América / Jorge Mora Forero / No. 3 (dic. 1992) p. 5— 18.
- 32 La vida de un Imperio / Alfonso Gómez Orduz / No. 3 (dic. 1992) p. 19—3.
- 33 La educación en Colombia: lo que dice la investigación sociológica / Milcíades Vizcaíno G. / No. 3 (dic. 1992) p. 33 — 48.
- 34 ¿Qué hacen los geógrafos? / Ovidio Delgado Mahecha / No. 3 (dic. 1992) p. 49 — 54.
- 35 Una historia sobre la música / Martha Enna Rodríguez / No. 3 (dic. 1992) p. 55 — 60.
- 36 La norma en la producción del lenguaje / Ángela Camargo Uribe / No. 3 (dic. 1992) p. 61—70.
- 37 El español: encuentro de dos culturas / José Ignacio Correa Medina / No. 3 (dic. 1992) p. 71—78.
- 38 Hacia un diseño instruccional / Lucía Tobón de Castro / No. 3 (dic. 1992) p. 79— 86.
- 39 La concepción polifónica de la novelística de Milán Kundera / Henry González Martínez / No. 3 (dic. 1992) p. 87 — 92.
- 40 Los “Beatus ille” de Lope de Vega / Enrique Hoyos Olier / No. 3 (dic. 1992) p. 93 — 102.
- 41 Nuevas ideas filosóficas sobre la música y sus aplicaciones prácticas de Edgar Willerms / Traducción de Gloria Valencia Mendoza / No. 3 (dic. 1992) p. 103 — 110.
- 42 Separata: No hay nadie como la mujer / Policarpo Varón / No. 3 (dic. 1992) p. I—XII.
- 43 Educación y estructura social: ensayos de sociología de la educación, de Gonzalo Cataño / Néstor P. Rodríguez / No. 3 (dic. 1992) p. 113-114.
- 44 Momento Populista, The Populist moment, a short history of the Agrarian revolt in America, de Laurence Goodwyn / Traducción de Mercedes González Lanza / No. 3 (dic. 1992) p. 115—116.
- 45 Elementos para un balance / Darío Betancourt Echeverri y Martha Luz García / No. 3 (dic. 1992) p. 116—122.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1994**Nº4**

- 46 El espacio concebido: un concepto clave en la enseñanza de la geografía / Rosa Torres de Cárdenas et al. / No. 4 (dic. 1994) p. 5— 20.
- 47 La era del Pacífico / Juan Carlos Torres Azócar / No. 4 (dic. 1994) p. 21 —32.

- 48 Aproximación a la literatura del barroco en Colombia! Guillermo Alberto Arévalo / No. 4 (dic. 1994) p. 33 —42.
- 49 Escrito sobre Borges / David Jiménez Panesso / No. 4 (dic. 1994) p. 43 — 50.
- 50 La ficcionalización de la historia en “*Los perros del paraíso*” / Diógenes Fajardo / No. 4 (dic. 1994) p. 51 —62.
- 51 El español: diversidad de diversidades / Lucía Tobón de Castro / No. 4 (dic. 1994) p. 63 —70.
- 52 Semiótica y didáctica de las lenguas, de Denis Bertrand / Traducción de Eliska Krausova / No. 4 (dic. 1994) p. 71 —75.
- 53 Partitura de la danza “Olvido” de Enerith Níñez, con arreglos de Julio Gentil Albarracín Montaña / No. 4 (dic. 1994) p. 1-VIII.
- 54 Amadís de Gaula, de Garci Rodríguez de Montalvo / Enrique Hoyos Olier / No. 4 (dic. 1994) p. 77.
- 55 La educación durante el federalismo, de Jane Rausch / Traducción de María Restrepo Castro / No. 4 (dic. 1994) p. 77 - 78.
- 56 Imaginación o testimonio: La novela de Perón, de Tomás Eloy Martínez / Policarpo Varón / No. 4 (dic. 1994) p. 78 - 79.
- 57 Polifonía cultural: Historia de la crítica literaria en Colombia, de David Jiménez / Henry González Martínez / No. 4 (dic. 1994) p. 79- 81.

FOLIOS PRIMER SEMESTRE DE 1996

Nº5

- 58 Aproximación al debate sobre la modernidad en América Latina: proyecto de la modernidad y aperturas posmodernas / Ema Von Der Walde / No. 5 (may. 1996) p. 5 - 16.
- 59 Portugal y la expansión europea / Jorge Mora Forero / No. 5 (may. 1996) p. 17 - 30.
- 60 Violencia, educación y derechos humanos / Darío Betancourt Echeverri / No. 5 (may. 1996) p. 31 - 36.
- 61 Estrategia geopolítica del Amazonas / Alfonso Gómez Orduz / No. 5 (may. 1996) p. 37 - 42.
- 62 El espacio geográfico y la planificación espacial / Ómar Pedraza / No. 5 (may. 1996) p. 43-46.
- 63 Calas en la semántica y la sintaxis del español actual / José Ignacio Correa Medina y Álvaro William Santiago / No. 5 (may. 1996) p. 47 - 54.

- 64 Literatura colombiana y de colombianos (colonia siglo XIX) / Flor Marina Rodríguez / No. 5 (may. 1996) p. 55 - 68.
- 65 La recuperación del ser en la filosofía de Mijail Bajtin / Henry González Martínez, Blanca Inés de González y Gloria Rincón Cubides / No. 5 (may. 1996) p. 69 - 78.
- 66 Separata: Poemas de Augusto Pinilla, Orinson Perdomo y Guillermo Alberto Arévalo / No. 5 (may. 1996) p. I - X.
- 67 Entrevista con Hans Georg Gadamer / traducción de Gloria Rincón Cubides / No. 5 (may. 1996) p. 89 - 93.
- 68 Especialización en enseñanza de lenguas extranjeras para la educación básica / Eliska Krausova y Patricia Moreno / No. 5 (may. 1996) p. 95 - 96.
- 69 El proyecto COFE en los programas de Lenguas en las universidades colombianas / Clara Inés Rubiano / No. 5 (may. 1996) p. 97 - 100.
- 70 Ciudad interior, de Pablo J. Silva y Martha Fajardo / Blanca Inés de González / No. 5 (may. 1996) p. 101.
- 71 Por un país al alcance de los niños y Un manual para ser niño, de Gabriel García Márquez / Juan Carlos Torres Azócar / No. 5 (may. 1996) p. 102 - 105.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1996

N^o6

- 72 Para entender a Lyotard en el ámbito de la modernidad / Karol Bermúdez / No. 6 (dic. 1996) p. 5 — 14.
- 73 Pedagogía, cultura y violencia simbólica / Gustavo Téllez Iregui / No. 6 (dic. 1996) p. 15 — 18.
- 74 El clima dentro de los estudios de evaluación de impacto ambiental / Gloria Umaña y Elsa Leonor Talero / No. 6 (dic. 1996) p. 19 — 29.
- 75 La música en la formación integral del hombre / Gloria Valencia / No. 6 (dic. 1996) p. 30— 37.
- 76 La psicolingüística cognitiva / Ángela Camargo Uribe y Christian Hederich / No. 6 (dic. 1996) p. 38 —49.
- 77 Macondo y Comala: dos formas del infierno en la narrativa latinoamericana / Pompilio Iriarte / No. 6 (dic. 1996) p. 50—61.
- 78 Roca atrapado en el aire / Guillermo Alberto Arévalo / No. 6 (dic. 1996) p. 62 - 66.
- 79 Separata: Arte peatonal / Hernando Vergara / No. 6 (dic. 1996) p. 1 - XII.
- 80 Mijail Bajtin. Capítulo 1: Los hermanos corsos. (1895 — 1917) / Traducción de Bertha Osorio de Parra y María Cristina Bernal / No. 6 (dic. 1996) p. 67 - 79.

- 81 Epistemología imaginaria. Carta de Marx a Engels. / Renán Vega Cantor / No. 6 (dic. 1996) p. 79 — 84.
- 82 Exilio caminante, de Jorge García Usta / Guillermo Alberto Arévalo / No. 6 (dic. 1996) p. 87 - 88.
- 83 Cool Memories, de Jean Baudrillard / Tito Pérez Martínez / No. 6 (dic. 1996) p. 88 - 89.
- 84 Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario, de Pierre Bourdieu / Helver González Z. / No. 6 (dic. 1996) p. 89 — 90.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1997

N⁰⁷

- 85 Disentimiento. La condición posmoderna del discurso / Harold Andrés Castañeda Peña / No. 7 (dic. 1997) p. 5- 13.
- 86 Verosimilización y criterios epistemológicos: las dos primera partes del “Cratilo” / Guillermo Bustamante / No. 7 (dic. 1997) p. 14- 21.
- 87 ¿Es posible enseñar ortografía desde una perspectiva constructivista? / Ana María Kaufman / No. 7 (dic. 1997) p. 22 - 32.
- 88 Hacia una pedagogía del lenguaje / Alfonso Cárdenas Páez / No. 7 (dic. 1997) p. 33 - 42.
- 89 Posmodernismo y neoliberalismo: la donación ideológica del capitalismo contemporáneo / Renán Vega Cantor No. 7 (dic. 1997) p. 43-50.
- 90 La enseñanza de las lenguas extranjeras en la educación básica primaria: caso Sorrento / Neira Loaiza V. / No. 7 (dic. 1997)p. 51-57.
- 91 Separata: Quatre moments musicaux / Enrique Hoyos Olier / No. 7 (dic. 1997) p. 1- XII.
- 92 Apéndices de evaluadores: aprendiendo a evaluar, de Dermot F. Murphy) / Traducción de Cecilia Dimaté y Patricia Moreno / No. 7 (dic. 1997) p. 59—76.
- 93 Linda 67, historia de un crimen, de Fernando del Paso / Tito Pérez Martínez / No. 7 (dic. 1997) p. 79— 80.
- 94 Tambor en la sombra, Prólogo y selección de Henry Luque Muñoz / Tito Pérez Martínez / No. 7 (dic. 1997) p. 80— 81.
- 95 Camus: La conciencia irrumpe de nuevo / Tito Pérez Martínez / No. 7 (dic. 1997) p. 82 — 83.
- 96 La historia después del fin de la histeria, de Josep Fontana / Juan Carlos Torres Azócar / No. 7 (dic. 1997) p. 84 — 86.

FOLIOS PRIMER SEMESTRE DE 1998

Nº8

- 97 Violencia, criminalidad, juventud / Darío Betancourt Echeverri / No. 8 (Jun. 1998) p. 5—20.
- 98 ¿Qué hemos hecho para merecerlo? Melodrama, teoría Queer y Camp en Matador, de Almodóvar / Víctor Manuel Rodríguez No. 8 (Jun. 1998) p. 21 —30.
- 99 Hacia una teoría de la intertextualidad! Blanca Inés de González y Myriam Castillo / No. 8 (Jun. 1998) p. 31 —34.
- 100 David Jiménez: profundos instantes de: “Los días que uno tras otro son la vida” / Guillermo Alberto Arévalo / No. 8 (Jun. 1998)p. 35—39.
- 101 El rastro de tu razón en la nieve: Leyendo un texto literario con Martha Nussbaum / Károl Bermúdez / No. 8 (Jun. 1998) p. 40 — 46.
- 102 El diccionario: signo ideológico — sociocultural / Javier Guerrero / No. 8 (Jun. 1998) p. 47 - 49.
- 103 Psicología cognitiva en la idea del procesamiento de la información / Christian Hederich y Angela Camargo Uribe / No. 8 (Jun. 1998) p. 50—62.
- 104 El poder de la imagen en el aprendizaje de las segundas lenguas / Esperanza Vera Rodríguez / No. 8 (Jun. 1998) p. 65 — 69.
- 105 Separata: Poemas de Fernando Molano / presentación de David Jiménez Panesso / No. 8 (Jun. 1998) p. I— XVI.
- 106 Mijail Bajtin. Capítulo II: Nevel y Vitebsk. 1918 — 1924 / Traducción de Bertha Osorio de Parra y María Cristina Bernal / No. 8 (Jun. 1998) p. 73—90.
- 107 Semántica Lingüística: una introducción, de John Lyons / Alfonso Cárdenas Páez / No. 8 (Jun. 1998) p. 93 - 94.
- 108 Análisis de la conversación, de Amparo Tusón Valls / José Ignacio Correa Medina / No. 8 (jun. 1998) p. 95— 97.
- 109 Celia se pudre, de Héctor Rojas Herazo / Alfonso Cárdenas Páez / No. 8 (Jun. 1998) p. 98—99.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1998

Nº9

- 110 País secreto de Juan Manuel Roca: para una poética de la violencia / Juan Carlos Galeano / No. 9 (dic. 1998) p. 5— 12.
- 111 Importancia del contexto en la comunicación lingüística / Lucía Tobón de Castro / No. 9 (dic. 1998) p. 13 — 19.

- 112 Los estudios de género sociolingüístico / Harol Andrés Castañeda Peña y Sandra Teresa Soler Castillo / No. 9 (dic. 1998) p. 20— 27.
- 113 La necesidad de la escritura y la escritura necesaria / Felipe Ardila Rojas / No. 9 (dic. 1998) p. 28 — 32.
- 114 Principios del lenguaje y educación / Alfonso Cárdenas Páez / No. 9 (dic. 1998) p. 33 —43.
- 115 La historia de la educación y la pedagogía en la formación de docentes / Juan Carlos Torres Azócar / No. 9 (dic. 1998) p. 44— 57.
- 116 Una síntesis neoconservadora de la historia de América Latina. Una crítica historiográfica y política / Renán Vega Cantor / No. 9 (dic. 1998) p. 59—72.
- 117 El concepto de espacio geográfico en los maestros / Elsa Amanda Rodríguez de Moreno y Rosa Torres de Cárdenas / No. 9 (dic. 1998) p. 75 — 84.
- 118 Separata: El pozo de morones (Guión para Teatro) / Pastor Pérez / No. 9 (dic. 1998) p. I — XIII.
- 119 La competencia sociocultural en el aprendizaje y la enseñanza de las lenguas extranjeras / Traducción de Miryam G. de Zárate / No. 9 (dic. 1998) p. 87 — 99.
- 120 Mentalidad religiosa e intransigencia en la diócesis de Tunja, de José David Cortés / Jorge Enrique González Rojas / No. 9 (dic. 1998) p. 103—105.
- 121 La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto, de Iuri M. Lotman / Tito Pérez Martínez / No. 9 (dic. 1998) p. 105 — 108.

FOLIOS PRIMER SEMESTRE DE 1999

Nº 10

- 122 Una lectura desde Heidegger de la *texún* en Platón y Aristóteles / Luis Alberto Fallas López / No. 10 (Jun. 1999) p. 5 — 19.
- 123 Identidades barriales y subjetividades colectivas en Santa Fe de Bogotá / Alfonso Torres Carrillo / No. 10 (Jun. 1999) p. 20 — 34.
- 124 Breve y seductora: la minificción en la enseñanza de la teoría literaria / Lauro Zavala / No. 10 (Jun. 1999) p. 35 —49.
- 125 Polifonía en “*El Carnero*”: la identidad del Nuevo Reino de Granada / Javier Guillermo Rivera y Patricia Jaramillo Vélez / No. 10 (Jun. 1999) p. 40 - 50
- 126 Biff Loman, The lost son / Luis Fernando Gómez/No. 10 (Jun. 1999) p. 51 —56.
- 127 La percepción en la sustentación de los saberes / Cecilia Dimaté Rodríguez / No. 10 (Jun. 1999) p. 57 — 62.

- 128 Impacto del proyecto “Podemos leer y escribir” en el desarrollo de las culturas escritas en las escuelas latinoamericanas / Christian Hedenich y María Elvira Charria / No. 10 (Jun. 1999) p. 65—74.
- 129 Seis fragmentos modernos / Felipe Ardila Rojas / No. 10 (Jun. 1999) p. I—VI.
- 130 Mijail Bajtin. Capítulo III: La arquitectónica de la responsabilidad, de Katenina Clark y Michael Holquist / Traducción de Bertha Osorio de Parra y María Cristina Bernal / No. 10 (Jun. 1999) p. 77—93.
- 131 Pragmática de la comunicación literaria, de José Antonio Mayoral / Tito Pérez Martínez / No. 10 (Jun. 1999) p. 99—101.
- 132 Todos los nombres, de José Saramago / Tito Pérez Martínez / No. 10 (jun. 1999) p. 102 -104.
- 133 La fábula del animal antiguo, de José Ignacio Correa / Gabriel Arturo Castro / No. 10 (Jun. 1999) p. 105—106.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 1999

Nº 11

- 134 Técnica y naturaleza humana según Arnold Gehlen / Amán Rosales Rodríguez / No. 11 (dic. 1999) p. 5—16.
- 135 El disponer / Germán Vargas Guillén / No. 11 (dic. 1999)p. 17—25.
- 136 La burocratización de la pedagogía: la implantación del decreto orgánico de noviembre 10 de 1870 en el Estado de Cundinamarca / Jorge Enrique González Rojas / No. 11 (dic. 1999) p. 26—37.
- 137 El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández / Henry González Martínez / No. 11 (dic. 1999) p. 38—44.
- 138 Intertextualidad y el sincretismo de “*Cambio de piel*”. / Blanca Inés Gómez / No. 11 (dic. 1999) p. 45—58.
- 139 Argumentación, interpretación y competencias de lenguaje ¡Alfonso Cárdenas Páez/ No. 11 (dic. 1999) p. 51—58.
- 140 Arte rupestre en Colombia: un modelo educativo de recuperación y estudio del patrimonio rupestre / Guillermo Muñoz / No. 11 (dic. 1999) p. 59—66.
- 141 Informes de investigación. El Gese: un generador de enunciados simples en español basado en el modelo semántico pragmático de la lingüística aplicada / Idalith León Ortiz M. / No. 11 (dic. 1999) p. 69—79.
- 142 Applied pragmatics: exploring communicative events in the classroom ¡ Emma Campo Collate y Julieta Zuluaga Gómez / No. 11 (dic. 1999) p. 80—88.

- 143 Etienne Balibar. Violencia, idealidad y crueldad / Traducción de Darío Betancourt y Álvaro Quiroga / No. 11 (dic. 1999) p. 91 — 101.
- 144 Historia: conocimiento y enseñanza. La cultura popular y la historia oral en el medio escolar, de Renán Vega Cantor / Juan Carlos Torres Azócar / No. 11 (dic. 1999)p. 105—108.
- 145 Saber y poder: socialización política y educativa en Colombia, de Gabriel Restrepo / Jorge Enrique González / No. 11 (dic. 1999) p. 109—110.
- 146 Enseñar y aprender con nuevos métodos, de Goéry Delacote / Álvaro William Santiago Galvis / No. 11 (dic. 1999) p.110 — 112.
- 147 Historia de Restrepo, Valle. De los conflictos agrarios a la fundación de pueblos. El problema de las historias locales, 1885 — 1990, de Darío Betancourt Echeverri / Efrén Mesa Montaña / No. 11 (dic. 1999) p.115— 117.

FOLIOS PRIMER SEMESTRE DE 2000

Nº 12

- 148 De Sócrates a los sistemas expertos: los límites y peligros de la racionalidad calculante / Hubert L. Dreyfus y Stuart E. Dreyfus / No. 12 (Jun. 2000) p. 5—11
- 149 Subjetividad y sujetos sociales en la obra de Hugo Zemelman / Alfonso Torres Carrillo y Juan Carlos Torres Azócar / No. 12 (Jun. 2000) p. 12-23.
- 150 Entre la escritura de la historia y la historia de la escritura en: *“El general en su laberinto”*, de Gabriel García Márquez / Rodolfo Guzmán / No. 12 (Jun. 2000) p. 24—34.
- 151 Los artificios narratoriales en *“Las mil y una noches”* y el proceso de dialogización / Felipe Ardila Rojas / No. 12 (Jun. 2000) p. 35 —48.
- 152 Baumgarten o la fundación del conocimiento estético / Karol Bermúdez / No. 12 (Jun. 2000) p..49—56.
- 153 Baldomero Sanín Cano: espíritu de la crítica / Gonzalo Cataño / No. 12 (jun. 2000) p.57 —62.
- 154 Semántica y pragmática en el análisis oracional / Alvaro William Santiago / No. 12 (Jun. 2000) p. 63 — 69.
- 155 El respeto por la diferencia en el aprendizaje de las lenguas / Esperanza Vera Rodríguez / No. 12 (Jun. 2000) p. 70 - 77.
- 156 La evaluación de textos para la enseñanza del inglés en un programa de licenciatura Gladis Forero Bohórquez / No. 12 (jun. 2000) p. 81 —93.
- 157 Mijail Bajtin. Capítulo IV: El círculo de Leningrado (1924 — 1929) / Traducción de Bertha Osorio de Parra y María Cristina Bernal/No. 12 (jun. 2000) p. 97—111.

- 158 La fiesta del chivo, de Mario Vargas Llosa / Tito Pérez Martínez / No. 12 (Jun. 2000) p. 115—116.
- 159 La ignorancia, de Milan Kundera / Tito Pérez Martínez/No. 12 (Jun. 2000)p. 117—119.
- 160 Las siete leyes del caos, de John Briggs / Tito Pérez Martínez /No. 12 (Jun. 2000) p. 121— 123.

FOLIOS PRIMER SEMESTRE DE 2001 Nº 13

- 161 Evidencia y subjetividad en las *Investigaciones lógicas* de Edmund Husserl / Carlos A. Buscarini / No. 13 (Jun. 2001) p. 5 — 13.
- 162 Epistemología y Ciencias Sociales en Colombia. Una lectura de historia, sociología y política / Germán Vargas Guillén / No. 13 (Jun. 2001)p. 14—28.
- 163 Caminando íbamos viviendo. El proceso de resistencia Chimila / Marcela Quiroga Z. / No. 13 (Jun. 2001) p. 29— 38.
- 164 Tiempo y memoria en *Esperando a Godot* / William Díaz/No. 13 (Jun. 2001) p. 39—51.
- 165 Factualidad y denuncia social: un relato de la lucha campesina en la Amazonía / Arlinda Soares / No. 13 (jun. 2001) p. 52— 58.
- 166 Lord of the flies: the innate evil of man/ Luis Fernando Gómez R. / No. 13 (Jun. 2001) p. 59—68.
- 167 Implicación, inferencias y competencias de interpretación / Alfonso Cárdenas Páez / No. 13 (jun. 2001) p. 69— 81.
- 168 La cultura escolar: una enorme cantera de investigación / Rafael Ávila Penagos / No. 13 (Jun. 2001) p. 82— 88.
- 169 Ambientes de aprendizaje hipermediales: categorización y posibilidades pedagógicas / Idalith León/ No. 13 (Jun. 2001)p. 89—100.
- 170 Investigaciones: apropos of accreditation: coursebook evaluation and culture implementation in FLC / Luz Dary Arias, Emma Campo, Julieta Zuluaga / No. 13 (Jun. 2001) p. 103—111.
- 171 Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso, de Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls / Álvaro William Santiago Galvis / No. 13 (Jun.2001)p.115—119.

FOLIOS SEGUNDO SEMESTRE DE 2001**Nº 14**

- 172 Nihilismo — en línea. El futuro de la tecnología de la información visto por Soren Kirkegard en 1895 / Hubert Dreyfus / No. 14 (dic. 2001) p. 5 — 12.
- 173 (In) versión en el proyecto de la inteligencia artificial / Juan Manuel Cuartas / No. 14 (dic. 2001) p.113 -22.
- 174 La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales / Lauro Zavala / No. 14 (dic. 2001)p.23—30.
- 175 La representación del discurso en la narrativa de Vargas Llosa / Felipe Ardila Rojas / No. 14 (dic. 2001) p. 31 —43.
- 176 El minicuento en la literatura colombiana / Henry González Martínez / No. 14 (dic. 2001) p.44—50.
- 177 La ecoliteratura de la selva en la novela latinoamericana: un viejo que leía novelas de amor / Rodrigo Malaver Rodríguez / No. 14 (dic. 2001) p. 51 —62.
- 178 La praxis psicoanalítica: un análisis del(a) lengua(je) / Éder García Dussán / No. 14 (dic. 2001) p. 63 —75.
- 179 Análisis de dos tareas de acceso al léxico / Ángela Camargo Uribe y Christian Hederich Martínez / No. 14 (dic. 2001) p. 79 - 91.
- 180 Building up learners' autonomy and cooperative assessment / Esperanza Vera Rodríguez, Luz Dary Arias y Zulma Buitrago / No. 14 (dic. 2001) p. 92— 103.
- 181 Un proyecto de educación ambiental con los docentes del municipio de Caldas (Boyacá) / Gloria Umaña y Gloria Padilla / No. 14 (dic. 2001)p. 104- 115.
- 182 Introducción a la lingüística cognitiva, de María Joseph Cuenca y Joseph Hilferty / Álvaro William Santiago Galvis / No. 13 (Jun. 2001) p. 119- 122.
- 183 La lingüística del lenguaje: estudios en torno a los procesos de significar y comunicar, de Lucía Tobón de Castro / Geral Eduardo Matéus / No. 14 (dic. 2001) p. 123 - 124.
- 184 La utilidad de la filosofía en el siglo XXI: Las consolaciones de la filosofía, de Alain de Botton / Éder García Dussán / No. 14 (dic. 2001) p. 125 - 128.
- 185 La cultura: Modos de comprensión e investigación, de Rafael Avila Penagos / Alfonso Torres Carrillo / No. 14 (dic. 2001) p. 129- 131.

ÍNDICE DE AUTORES REVISTA FOLIOS

AGUILERA PEÑA, Mario 1
ARDILA ROJAS, Felipe 113, 129,151,175
ARÉ VALO, Guillermo Alberto 9, 16, 48, 66, 78, 82, 100
ARIAS, Luz Dary 170, 180
ARRIAGA, Lindy 3
ÁVILA PENAGOS, Rafael 12, 168, 185

BALLESTEROS, Jesús Enrique 28
BERMUDEZ, Karol 72, 101, 152
BERNAL LEÓN - GOMEZ, Jaime 26, 106
BERNAL, María Cristina 80, 106, 130, 157
BETANCOURT ECHEVERRI, Darío 18, 45, 60, 97, 143
BONILLA OLANO, Clemencia 17
BUITRAGO, Zulma 180
BUSCARINNI, Carlos A. 161
BUSTAMANTE, Guillermo 86

CAMARGO URIBE, Ángela 30, 36, 76, 103, 179
CAMPO COLLATE, Emma 142, 170
CÁRDENAS PEÑA, Alfonso 88, 107, 109, 114, 139, 167
CASTANEDA PEÑA, Harold Andrés 85, 97, 112
CASTILLO, Myriam 99
CASTRO, Gabriel Arturo 133
CASTRO, María Restrepo 153
CATANO, Gustavo 153
CHARRIA, María Elvira 128
CORREA MEDINA, José Ignacio 37, 63, 108
CORTÉS CASTANEDA, Manuel 28, 173
CUARTAS, Juan Manuel 80, 106, 130, 173
DE ZÁRATE, Miriam G. 119
DEL CASTILLO, Rafael 28
DELGADO MAHECHA, Ovidio
DÍAZ, William 164
DIMATÉ RODRÍGUEZ, Cecilia 92, 127
DREYFUS, Humbert L. 148, 172
DREYFUS, Stuart E. 148
FAJARDO, Diógenes 50
FALLAS LÓPEZ, Luis Alberto 122
FORERO BOHÓRQUEZ, Gladis 156

GALEANO, Juan Carlos 28, 110
GARCÍA , Martha Luz 45, 110
GARCÍA DUSS N, Éder 178, 184
GIL OLIVERA, Nomas Armando 20,45
GÓMEZ DE GONZÁLEZ, Blanca Inés 7, 20, 65, 70, 99, 138
GÓMEZ ORDUZ, Alfonso 32,61

GÓMEZ, Luis Femando 126, 166, GONZÁLEZ ROJAS, Jorge Enrique 21, 120, 136,
GONZALEZ LANZA, Mercedes 44, 120
GONZÁLEZ MARTINEZ, HENRY 39,57,65,137, 176
GONZÁLEZ Z., Helver 84
GONZÁLEZ, Jorge Enrique 136, 145
GUERRERO, Javier 102
GUZMÁN, Rodolfo 150

HEDERICH MARTINEZ, Christian 76, 103, 128, 150, 179
HOYOS OLLER, Enrique 29, 40, 54, 76, 91, 103, 128, 179

IRIARTE, Pompilio 11, 29,40, 54, 77, 91

JARAMILLO VÉLEZ, Patricia 125
JÁUREGUI, Alejandro 8
JIMENEZ PANESSO, David 14,15,22,49,105, 125

KAUFMAN, Ana María 87
KRAUSOVA, Eliska 52, 68

LEÓN ORTIZ, Idalith 141, 169
LOAIZA y., Neira 90

MALAVAR RODRÍGUEZ, Rodrigo 177
MATEUS, Geral Eduardo 183
MESA MONTANA, Efrén 147

MOLANO, Femando 105
MORA FORERO, Jorge 2, 31, 59
MORENO, Patricia 68,92
MUNOZ, Guillermo 140
NÚÑEZ, Enerith 53

OJEDA SUÁREZ, Ernesto 23
OSORIO DE PARRA, Bertha 80, 106, 130, 157

PADILLA, Gloria 181
PEDRAZA, Ómar 62
PERDOMO, Orison 66
PÉREZ MARTÍNEZ, Tito 83, 93, 94, 95, 121, 131, 132, 158, 159, 160
PÉREZ, Pastor 118
PIN[LLA, Augusto 66
PINTO DE CÁCERES, Cecilia 25

QUIROGA Z., Marcela 63
QUIROGA, Álvaro 143

RESTREPO CASTRO, María 55
RINCÓN CUBIDES, Gloria 65,67
RIVERA, Javier Guillermo 125
RODRÍGUEZ DE MORENO, Elsa Amanda 117
RODRÍGUEZ BALLESTEROS, Armando 28

RODRÍGUEZ, Flor Marina 64
RODRÍGUEZ, Jesús Enrique 28
RODRÍGUEZ, Martha Enna 35
RODRÍGUEZ, Néstor P. 43
RODRÍGUEZ, Víctor Manuel 98
ROSALES RODRÍGUEZ, Amán 134
RUBIANO, Clara Inés 69

SANTIAGO GALVIS, Álvaro William 63,146, 154, 171, 182
SOARES, Arlinda 165
SOLER CASTILLO, Sandra Teresa 112

TALERO, Elsa Leonor 74
TÉLLEZ IREGUI, Gustavo 73
TOBÓN DE CASTRO, Lucía 6, 24, 38, 51, 111
TORRES AZÓCAR, Juan Carlos 47, 71, 96, 115, 144, 149
TORRES CARRILLO, Alfonso 19, 123, 149, 185
TORRES DE CÁRDENAS, Rosa 46, 117

UMANA, Gloria 74, 181

VALENCIA MENDOZA, Gloria4l, 75
VALENCIA, Gloria 75
VARGAS GUILLÉN, Germán 135, 162
VARÓN, Policarpo 13, 27,42, 56
VÁSQUEZ, Tomás A. 5
VEGA CANTOR, Renán 1, 81, 89, 116
VERA RODRÍGUEZ, Esperanza 5, 104, 155, 180
VERGARA, Hernando 79
VIZCAÍNO G., Milcíades 33
VON DER VALDE, Ema 58
VONNEGUT, Kurt 10

ZAVALA, Lauro 124, 174
ZULETA, Estanislao 4
ZULUAGA GÓMEZ, Julieta 142, 170