

Nota Preliminar

Esta nueva edición de Cuentos Hispanoamericanos presenta sustanciales diferencias con las que le preceden, que sorprendentemente para un país de pocos lectores, alcanzan a doce en un lapso de veinte años.

Hemos, para partir, abandonado el círculo de tiza del modelo generacional, conservando, solamente, algunas propuestas muy generales, como las referentes al sistema de tendencias (romanticismo, naturalismo, etc.).

En segundo término, visualizamos el desarrollo del cuento hispanoamericano enmarcado dentro de lo que Octavio Paz (Los hijos del limo) llama "la doble tentación": la del cosmopolitismo y la del americanismo- el espejismo de la tierra que dejamos (Europa) y de la tierra que buscamos (América).

Dicha oscilación es enteramente visible en el cuento del siglo XIX: junto al americanismo del relato naturalista se yergue el cosmopolitismo del relato modernista, Carrasquilla frente a Darío. La oposición se presenta, como es esperable, a nivel de lenguaje. Al americanismo corresponde el privilegio del coloquialismo y el cosmopolitismo el uso del lenguaje culto.

En el siglo XX la dualidad se transforma, mejor dicho se enmascara en la archiconocida fórmula de "la búsqueda de la identidad hispanoamericana" (o del "ser hispanoamericano"). Las direcciones son múltiples y van desde el reconocimiento de la identidad en un rescate de las raíces precolombinas (Arguedas), hasta la aceptación de que nuestra tradición no es otra que la cultura europea (Borges), sin que falte el paso intermedio, presente en la afirmación del

carácter mestizo de nuestra cultura (Uslar Pietri).

Tal vez sean Borges y Paz quienes han reflexionado con mayor lucidez sobre el problema. Borges, frente a la pregunta ¿cuál es la tradición argentina (sudamericana)?, que equivale a preguntarse ¿cuál es nuestra identidad?, responde: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición" ("El escritor argentino y la tradición"). Por su parte Octavio Paz, aceptando nuestra pertenencia a lo que él llama las culturas centrales, puntualiza que nos ubicamos en los suburbios de ellas, es decir, que habitamos culturalmente la periferia (Los hijos del limo).

Pero, Borges añade un dato fundamental, la posibilidad del escritor hispanoamericano de innovar en la cultura occidental, a partir, precisamente, de esta situación periférica que permite manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" ("El escritor argentino...").

Esta irreverencia la percibimos en los mayores cuentistas del siglo, como Cortázar, el propio Borges, Arreola, Monterroso, Skármeta, Peri-Rossi.

Otra lectura de la oposición cosmopolitismo-americanismo se puede percibir en la también famosa proposición carpenteriana "de lo real maravilloso".

Alejo Carpentier en un texto ya clásico -el prólogo a su novela El reino de este mundo- propuso una suerte de ontología hispanoamericana. Sostuvo que la realidad del continente, del ser hispanoamericano, está marcada por una confusión de órdenes y tiempos. En relación a lo primero, Carpentier ejemplifica a través de una experiencia del narrador innominado de Los pasos perdidos, quien viajando hacia el interior de Latinoamérica sorprende en el frontis de una iglesia un grabado que representa a "un ángel tocando las maracas". Es decir, una contaminación del orden celestial por el terreno, carnavalesca y corporal. La confusión de tiempos la ve el novelista cubano en su viaje de ascenso por el Orinoco que, más allá de un

viaje espacial, se transforma en una verdadera regresión temporal que lo lleva a la época del Neolítico, lo que lo conduce a concluir que en el Nuevo Mundo ("el continente de la poca historia") a un habitante de la urbe moderna le basta alejarse unos pasos de su entorno para darse la mano con un hombre de otra época.

Esta forma de ser tan novedosa fundada en la simultaneidad de códigos y tiempos opuestos constituye "lo real maravilloso".

La categoría significa un privilegio de uno de los términos de la oposición: el americanismo. Lo periférico, lo natural, lo que permanece en el "tercer día de la creación", lo instintivo, lo primitivo, "lo atrasado" (desde la perspectiva eurocentrista), aparece como alta mente positivo y deseable.

Dicha visión es una inversión abierta de la propuesta ideológica dominante en los relatos del siglo XIX. Reparemos que en el cuento antologado de Echeverría -"El Matadero"- lo americano es lo bárbaro, lo degradado, lo animalesco marcado por el arbitrio y la violencia, a tal extremo que se transforma en un espacio casi monstruoso. Estos monstruos de la barbarie son los que deben ser reformados o exterminados por el espíritu civilizador proveniente de Europa.

La inversión -América, de espacio de perdición (en Echeverría) pasa a ser de salvación (Carpentier) nos proporciona otra lectura del desarrollo del cuento. Esta lectura pasa por la convicción de que en el siglo XIX la literatura hispanoamericana, en todos sus géneros, se inscribe en un proyecto emancipatorio de claro origen liberal, como lo demuestra Hernán Vidal en *Literatura Hispanoamericana e Ideología Liberal: Surgimiento y Crisis* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976). Para los románticos la literatura debía ayudar a la emancipación de los pueblos latinoamericanos de la ignorancia, la pobreza, la barbarie, la irracionalidad, difundiendo las luces de la civilización europea en los vastos espacios ocupados por la primitividad americana. Y, como escribe Vidal, todo lo que se opusiera a este proyecto liberal-difusionista era considerado demoníaco (el llamado mito demoníaco).

En este punto podemos inscribir la fórmula sarmientina (civilización v/s barbarie) que recorre gran parte del relato romántico, en la categoría básica que exploramos: la civilización corresponde al cosmopolitismo, la barbarie al americanismo. Bien sabemos que para Sarmiento la luz de la civilización reside en la ciudad, en cuanto mera prolongación de las formas de vida europeas; dicho de este modo, la urbe es un enclave cosmopolita en medio de la barbarie americana.

Ello podría explicar los temores y las contradicciones de los escritores naturalistas, que vienen a continuación, cuando buscando la identidad de sus pueblos creen verla en las formas rurales de vida. El viaje al campo es, en realidad, un encuentro con los demonios de la barbarie, como sucede en el cuento criollista. Ello, a pesar de que el campo pareciera exento, en cierto modo, de las deformaciones y degradación cosmopolita de la ciudad, constituyéndose, en la óptica de los mundonovistas, en un espacio abierto "bello y terrible a la vez" (Doña Bárbara).

Estrictamente, el viaje al campo en el relato naturalista es un desplazamiento hacia la periferia, no sólo geográfica sino también social y aun moral. El cuento naturalista explora tanto "el lado oscuro" de la burguesía citadina (sus perversiones éticas, sexuales, políticas, etc.), como la periferia social: campesinos, indios, obreros, etc. Se trata, en ambos casos, de un viaje desde el centro luminoso, educado y bello construido por los románticos (Amalia de José Mármol) hasta la oscuridad de la pobreza, la fealdad y el dolor.

El proyecto emancipatorio naturalista (positivista, democrático y de clase media) consiste en la redención de las víctimas que habitan ese espacio. Paradigmáticamente, podemos visualizar la transformación producida en el desarrollo del cuento, en las figuras de Echeverría y de Baldomero Lillo. Aristocrático, europeizante el primero, ve la emancipación americana en el triunfo de las luces ilustradas de la vieja Europa sobre la novedad bárbara del mundo americano (capaz de volver a crucificar el Cristo de la civilización al joven unitario del cuento antologado.- en la cruz sangrienta del matadero rosista). Lillo, por su parte, clase media trabajadora, espíritu regionalista, concibe la emancipación a través de una toma de conciencia

de la condenación que sufren los marginales de parte de las capas sociales ilustradas, cultas y económicamente dominantes.

Podemos darnos cuenta, en este nivel, de que la oposición cosmopolitismo (Echeverría) / americanismo (Lillo) se inscribe en una fuerte ideologización, no prevista en la proposición de Octavio Paz, pero ciertamente real.

En la disyunción propuesta, el cuento modernista se inclina por el cosmopolitismo, pero con una nueva nota definitoria. Hay una clara conciencia en el escritor modernista del lugar marginal que ha pasado a ocupar el artista y, en general, "el intelectual" (término que aparece junto con el modernismo) en la sociedad "modernizada", económica y políticamente de fines de la década de 1880.

La modernidad artística, encabezada por Darío, se enfrenta a la modernidad burguesa que ve en el arte un lamentable desperdicio de tiempo y de energía. Frente a este menosprecio, la actitud de los intelectuales es la crítica de los pilares básicos de la modernidad, el progreso, la racionalidad, el futuro, el tiempo lineal (Paz, *La otra voz*). La crítica conduce al consiguiente rechazo de las representaciones burguesas, para las cuales el arte sería una forma de entretenimiento hedonista ("El rey burgués").

El cosmopolitismo propio de los modernistas vuelve a entronizar el rechazo de lo americano propugnado por los románticos, con la diferencia de que la degradación de las formas hispanoamericanas de vida no sólo se limita, para el escritor modernista, a la barbarie del ruralismo, sino que alcanza a toda la sociedad, especialmente a la ciudadana. En rigor, el cosmopolitismo modernista "naturaliza" la sociedad hispanoamericana, viendo en ella el predominio de la materialidad más baja y de los instintos más crueles.

La marginalidad a que es condenado el escritor, una suerte de "peso muerto" en el proceso modernizador de las estructuras socioeconómicas de América Latina de fines del siglo XIX, contribuye a junto a otras causas estéticas, la ruptura violenta con el imaginario burgués del

arte (representación de experiencias reconocibles por el lector, entretenimiento, intercambios comunicativos compartidos, etc.) que efectúa el cuento vanguardista. Basta leer "El pájaro verde" de Juan Emar, para percibir la ironía y la parodia implacables que ejecuta el vanguardismo de los llamados modos racionales de comportamiento, que caracterizarían las representaciones burguesas de lo real.

En este punto podemos retomar la propuesta carpenteriana de "lo real maravilloso", ya que ella se vincula, por analogía y contraste, con las tendencias vanguardistas. Si para el vanguardismo lo maravilloso debía ser suscitado mediante una técnica poética, lo real maravilloso, según Carpentier, era un modo de ser de la historia (¿puede haber algo más maravilloso que las crónicas de Descubrimiento y Conquista?) y de la cotidianeidad hispanoamericanas. La tesis lleva a considerar los grandes espacios naturales del continente como una suerte de paraíso no contaminado por el progreso y la alienación de las culturas centrales (euronorteamericanas). Lo que los románticos llamaban barbarie, los autores adscritos a la propuesta de Carpentier lo llaman paraíso perdido, espacio materno recobrado, o lugar de las maravillas, mundo de las sorpresas, casa de los delirios, ombligo del mundo".

Como anota Jorge Guzmán (Diferencias Latinoamericanas), la propuesta de Carpentier conlleva una fuerte visión irracional de la realidad latinoamericana de origen claramente spengleriano (La Decadencia de Occidente), que privilegia el primitivismo, lo sensorial e instintivo por sobre las coordenadas racionalistas.

Ello conlleva al autor de Los Pasos Perdidos a relativizar, y finalmente a impugnar, toda noción de progreso, de técnica y desarrollo, terminando "lo real maravilloso" por ser una alabanza al atraso geopolítico latinoamericano, o mejor dicho, al subdesarrollo; ya que se augura, a partir de este cuerpo primitivo, una nueva posibilidad de vida e historia, capaz de dejar atrás la decadencia occidental.

Nos enfrentamos, así, a una nueva significación de la dualidad cosmopolitismo-americanismo que pasa por una historia del cuerpo en la cultura latinoamericana. El cuerpo: las pasiones, el

erotismo, las pulsiones de vida y muerte, el deseo, el placer, están virtualmente ausentes en el cuento decimonónico. Se podría decir que lo corporal está presente en la sangre y la bestialidad que recorren "El Matadero" de Echeverría, pero se trata de un cuerpo ideologizado, demonizado, más estrictamente, por el proyecto político del narrador. Sólo en el cuento modernista aparece por primera vez, como programa verificable, el deseo sensual, sensorial, de apropiación del otro ("La Ninfa").

El cuento del siglo XX intenta un rescate del "cuerpo americano" y no sólo a través de lo real maravilloso, sino explorando las imágenes que emite el cuerpo, cristalizadas en sueños, mitos, recuerdos de lo perdido o lo negado por la censura racionalista eurocéntrica, como las raíces precolombinas, los códigos del mestizaje, la familiaridad con la muerte, los ritos ancestrales, las circularidades temporales (Cortázar, Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa).

La recuperación de lo americano alcanza su plenitud en la década del sesenta, en el movimiento conocido como el Boom o la nueva novela latinoamericana.

En los años que siguen, los del setenta, aparece un nuevo grupo de narradores, el Postboom, que llevan a cabo en su escritura las exequias del mito americano. La desconstrucción se efectúa mediante la ironía, la parodia de las estructuras canónicas de narrar. Así, un cuento puede reducirse a una línea, como en "El Dinosaurio" de Monterroso, o "Desnudo en el tejado" de Skármeta. Hay una desdramatización de la función liberadora de la literatura y del rol del escritor como guía en la búsqueda de una identidad histórica. La apropiación irónica de los códigos de comunicación de los "mass media" (radioteatros, televisión, etc.) juega un papel fundamental.

Las representaciones canónicas del americanismo y del cosmopolitismo se relativizan al concebirlas, ahora, como expresiones del gran tema que obsesiona a los nuevos narradores: el tema del poder.

Recordemos que la década del setenta ve entronizarse en toda América Latina los autoritarismos militaristas y las prácticas estalinianas en Cuba, fenómenos políticos que enfrentan al escritor a la censura, a los exilios o al silencio.

El cosmopolitismo y el americanismo se transforman, entonces, para estos escritores, en discursos legitimatorios del poder usurpado por los totalitarios. El cosmopolitismo puede enarbolarse como una justificación de la necesidad de modernizar y "abrir al mundo" (el ingreso al mercado) las economías latinoamericanas. A su vez, el americanismo les sirve para enaltecer los valores nacionalistas amenazados por supuestas prácticas extranjerizantes.

Ambiguamente, los totalitarismos latinoamericanos, desde el porfirlato" (nombre dado al gobierno del general mexicano Porfirio Díaz que detentó el poder entre 1870 y 19 10), han utilizado los dos discursos: el economicista y el nacionalista.

La nueva situación produce, en un primer momento, una abundante narrativa testimonial de los estragos del poder, para dar paso, enseguida, a una línea menos directa, pero más eficaz estéticamente, donde la alegoría, los sobreentendidos, los guiños al lector, la parodia de los mecanismos del poder, como en Peri-Rossi o Valenzuela, son verdaderas y alucinantes máquinas destructoras de lo proyectos totalitarios.

Y ello engarza con el otro gran tema que recorre al cosmopolitismo y al americanismo: el tema del otro.

Para un cuentista del siglo XX como Echeverría, el otro (el gaucho, el indio, el negro), el diferente al modelo europeo preconizado (el burgués, educado y racional), era un demonio, un bárbaro, casi un monstruo. La tarea del escritor era "redimir" esa alteridad americana bestializada; redimir significaba europeizarla.

Para un escritor del Boom, como Carpentier, el otro, y aun "lo otro", era el cuerpo americano no contaminado por la degradación de las culturas centrales; es decir, este cuerpo instintivo, libre

y armónico, era ahora el capaz de redimir la intolerancia europea, presentándole las bondades y la positividad de lo diferente. El escritor podía contribuir a levantar la condena secular que había hecho Occidente de todo lo que fuera distinto, diferente, a su modelo de vida, de creencia y de arte.

Para una narradora Postboom, como Julia Valenzuela desengañada de las utopías americanistas, podríamos decir que "el otro es uno mismo", recurriendo a una fórmula de clara filiación borgeana; concepción que da origen a los temas del doble, o del "golem", como en Rosario Ferré, del reflejo especular, etc., tan dominantes en la nueva narrativa. Desaparece, así, la tarea redentora del escritor para ser reemplazada por una exploración en una escritura espejeante que muestra, en cada vericuetto o reflejo, el extraño rostro de un mismo. Metafóricamente visualizamos a estos escritores como un Narciso desorientado: al mirarse en la fuente nunca ve su rostro, sino otro, abominable o inesperado, pero siempre seductor.

Para estos mismos autores "lo otro" ya no es un continente metafísico o mítico como en Carpentier, sino un espacio habitado por los monstruos de la historia: los totalitarismos, las utopías esclavizantes, los discursos falaces con que el poder se legitima ("La rebelión de los niños").

La risa, la parodia, la ironía, como en Bryce Echenique, parecen ser los mejores antídotos. Los nuevos cuentistas se empeñan incesantemente en carnavalizar las representaciones canónicas del cosmopolitismo y del americanismo, tal como aparecen en la tradición literaria, histórica y política de Latinoamérica; en última instancia, la tentativa debe entenderse como una desconstrucción del poder.

Nuestra antología está organizada a partir de estas propuestas. No se trata, solamente, de una selección de autores notables, sino de una historia del cuento hispanoamericano estructurado a través de una dualidad siempre presente: cosmopolitismo vs americanismo, lo que implica un privilegio ya sea del lenguaje culto o del coloquial (Darío frente a Carrasquilla), oscilación que nunca es neutra, sino que pasa por una ideología (por ejemplo, la de la aristocracia argentina,

en Echeverría, la de la pequeña burguesía chilena en Lillo) y que en niveles más complejos, remite a una historia del "cuerpo latinoamericano", es decir, a una historia de cómo se ha presentado nuestra materialidad (naturaleza, instinto y deseo). Su exploración nos ha llevado a proponer la idea de que en el cuento del siglo XIX el cuerpo, que se confunde con la naturaleza americana, es visto como espacio de perdición, mientras que en la primera mitad de este siglo se lo concibe bajo el signo contrario: espacio de salvación (el mito carpenteriano); a su vez, los autores de la década del setenta desconstruyen el mito, llevados por una invencible desconfianza de las utopías y del papel redentor del escritor. La ironía, la parodia, procedimientos básicos utilizados en la desconstrucción del mito, se extienden a la dualidad cosmopolitismo/americanismo, en un proceso de desenmascaramiento que termina por mostrarla como una representación legitimadora del poder, ya sea a través del discurso modernizante (cosmopolita) o nacionalista (americanista); en este punto aparece el tema del poder, obsesión central de los nuevos autores. Se desarrolla en dos líneas, una testimonial, los relatos de las víctimas del poder, y otra más actual, la carnavalización del poder.

Finalmente, el tema del otro y de "lo otro" resuena en las diversas formas de la dualidad. El relato del siglo XIX, a pesar de su americanismo teórico, recoge la concepción eurocéntrica que vio en América desde el llamado "Descubrimiento", lo inferior, incluso lo no humano. Recordemos que los europeos llaman a los habitantes del Nuevo Mundo indígenas o naturales, es decir "no hombres", u hombres "naturalizados". Echeverría, Sarmiento, etc., concibieron, también, al gaucho, al indio, al pueblo, como entes naturales, "como una raza irredenta".

El relato del siglo XX, rusionariamente, concibió a América, en oposición a lo anterior, como naturaleza o mito salvador.

Los nuevos cuentistas descubren que el otro, siempre censurado, ha pasado a ser en Occidente la mujer, las minorías étnicas, los locos, los inadaptados al pragmatismo de la modernidad, y esencialmente descubren, como ya lo hizo el gran Borges, que yo es el otro ("Borges y yo").