

PARA UNA TEORÍA DEL CICLO DE CUENTOS HISPANOAMERICANO

Miguel GOMES
Universidad de Connecticut

1. Reflexiones iniciales

Los géneros literarios breves suelen intervenir con más frecuencia que los largos en complejas situaciones de transformación del horizonte de expectativas genológicas. Alastair Fowler, al catalogar los principales procesos de cambio tipológico, de hecho, coloca junto a la «invención» de temas, las «combinaciones» o «mezclas», la «contradicción», «ampliación» o «reducción» de modelos, algo que denomina «agregación» y define en los siguientes términos:

...varias obras breves completas se agrupan y vertebran en una colección [...]. La obra resultante obtiene su unidad gracias a la acción de un marco y a la conexión de un pasaje con otro [y] es genéricamente diferente tanto de sus partes como de una compilación no organizada. El *Decamerón*, por ejemplo, representa un género distinto del de los relatos que lo componen. (171-2)¹

La validez de dicha sugerencia se constata si estudiamos el nacimiento y el desarrollo cronológico de los géneros: los más extensos —epopeya, la novela— casi siempre han sido vistos como producto de «agregaciones». Con todo, la importancia de prestar atención a la interacción de géneros breves y largos no se limita al esclarecimiento de cuestiones diacrónicas. Nuestro campo comprende debates semióticos, puesto que nos enfrenta a problemas generados por la combina-

1 A lo largo de estas páginas traduciré al español los materiales críticos citados.

toria de signos; incluye algunos genológicos, puesto que dichos signos pertenecen a códigos clasificatorios; no menos, la materia es afín a consideraciones sociológicas, por la relación entre autor y público², históricas e historiográficas (esas nociones se alteran con el paso del tiempo), psicológicas (¿qué vemos al leer: el todo o las partes?). El objetivo de estos renglones no puede ser, por consiguiente, agotar un panorama tan vasto, sino únicamente intentar hacer más inteligible una de sus parcelas: el cuento —o especies cercanas a él, para algunos críticos inseparables, como el microrrelato— y la existencia del «ciclo de cuentos» en un lugar y un momento muy concretos: Hispanoamérica, desde la época del modernismo hasta finales del siglo XX³. No juzgo desacertado que, en esa región y durante ese período, hablemos del «ciclo de cuentos», «cuentario» o «contario» —neologismos de algunos críticos hispanoamericanos (Barcia, 5ss)— como categoría genológica admitida por una comunidad literaria, pues varios indicios permiten afirmar que estamos ante un sistema de convenciones mediante el cual se comunican diversos individuos. Tales indicios se localizan en orbes variados: el proyecto autorial de escritura; las exigencias del lector; la producción material y comercialización del libro⁴. En otras palabras, nuestras disquisiciones se amoldarán a un trío de dominios —el textual, el paratextual, el contextual— que, si bien no es exhaustivo, trata de garantizar una búsqueda amplia.

¿Cómo se explica la selección de Hispanoamérica y de los ciento veinte años aproximadamente a los que he hecho referencia? Dos razones podría aportar. La primera, teórica: encuentro menos arbitrario y prescriptivo el estudio histórico de los géneros literarios, porque

2 K. Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, 40.

3 En la bibliografía internacional son escasos los trabajos teóricos acerca de este asunto. De cierta relevancia, aunque con matices prescriptivos, como lo apunta S. Garland Mora (121), es el libro de F. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Paris, Mouton, 1971. Significativo es el hecho de que Forrest le conceda al ciclo de cuentos el rango de «género»; que no se trata de un accidente, sino de una convención ya institucionalizada lo prueba la reaparición de dicha noción en S. Garland Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.

4 A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995, 88-9.

considero presas fáciles de discursos oblicuamente autoritarios los análisis esencialistas, ucrónicos, que siempre acabarán imponiendo criterios de individuos o grupos limitados como si fueran medidas universales *en otros trabajos me he detenido a fondo en el asunto* (15-23). La segunda razón obedece a la observación y contraste de diversos corpora: con escasas excepciones, la institución literaria que nos ocupa ha sido confinada en otras latitudes a los márgenes de los mapas genéricos; por el contrario, el cuento en Hispanoamérica ha compartido por muchos años el centro de prestigio tipológico junto a la novela, la poesía y de vez en cuando el ensayo; la poca extensión de esta especie narrativa no suele confundirse con trabajo de aprendizaje o pasatiempo de novelistas. Las arengas de Horacio Quiroga en su célebre «Decálogo del perfecto cuentista» y otros textos (1189-96); las ironías de Jorge Luis Borges con respecto al despilfarro de palabras de la novela (1974, 1143); así como los comentarios de Julio Cortázar —«hablar del cuento tiene una importancia especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países»⁵— son síntomas del sitio al que me refiero.

Es previsible que una literatura donde el cuento ha sido tan entronizado tenga tendencia también a transformarlo en objeto de experimentación. Ello, desde luego, justifica que la elija para este trabajo.

2. La «indeterminación» y el deseo de la obra en movimiento

Antes de concentrarnos en textos particulares hemos de repasar algunos presupuestos de nuestro análisis. He hablado del escritor y el lector: creo imprescindible tener a ambos en cuenta. El género literario y los fenómenos con él relacionados no dependen tanto de cualidades intrínsecas de la escritura como del contrato establecido entre el emisor y el receptor del discurso para categorizar dichas cualidades como modelo —si no existe el acuerdo, el lector no percibirá el género; mucho menos percibirá las violaciones o la aceptación de sus reglas—. Por eso puede aseverarse que la tipología artística de una sociedad es un lenguaje: el signo lingüístico implica una convención; quienes no estén conscientes o inconscientemente al tanto de ella difícilmente podrán usarlo o entenderlo.

5 C. Pacheco, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, 383.

Resulta válida, en ese sentido, la noción de «competencia lingüística» que Jonathan Culler aplicaba al campo del arte hacia 1975, con ocasión de compendiar y, también, empezar a liquidar el legado estructuralista (113-30). De hecho, la idea proviene de la escuela chomskiana e introduce un desafío que rara vez interesó al estructuralismo, aunque sí a muchos críticos que intentaron romper con él: la participación del lector en la creación del texto. ¿Por qué recordar la capacidad del lector para percibir y reaccionar ante el mensaje genológico? Porque, en efecto, la constitución de ciclos de narraciones breves en la época moderna en muy pocas oportunidades, como veremos, es explícita, con signos flagrantes como el marco ficticio a la manera de las *Mil y una noches* o *El Conde Lucanor*, sino que se manifiesta por canales más oblicuos en los que la intervención de un lector activo resulta indispensable —la mayoría de los elementos textuales que estudiaremos no unen literalmente el conjunto de cuentos, pero permiten al lector hacerlo si lo desea—. La tarea del cuentista actual que dispone sus trabajos en una serie significativa podría describirse como la de propiciar una apertura hermenéutica de su obra. El escritor, que comparte con el lector un código y puede imaginar, por tanto, las reacciones de su público, ha de ser examinado o evaluado por su habilidad de posibilitar una pluralidad de lecturas y no de restringirlas a una sola, en la que las piezas del conjunto permanecerían inconexas.

En ese orden de ideas deberíamos tener presente lo que Roman Ingarden a todo lo largo de *La obra de arte literaria* ha denominado «ámbitos de indeterminación»: el objeto literario, el artístico en general, jamás está concluido; nos guía o estimula, pero no encontraremos en él respuestas definitivas o «concreciones». Éstas, más bien, se hallan en nuestros modos de interpretarlo. Ahora bien, la labor del autor de ciclos de cuentos actual tiende a ser una voluntaria protección de ese espacio polivalente; en otras palabras, permitir que dos o más alternativas de comprensión coexistan sin que una de ellas elimine el abanico de posibilidades del que proviene. Ello por la sencilla razón de que un «ciclo», sea narrativo, lírico o ensayístico, sugiere obligatoriamente una totalidad erigida sobre la autonomía de sus partes: cada uno de los componentes puede leerse independientemente, pero el «todo» no logra prescindir de las unidades menores y, siquiera sin una de ellas, se reconstituye en un «todo» diferente. No me parece errado afirmar que el intenso intercambio que se establece entre escritor, ciclo de cuentos y lector modernos diseña un

«cronotopo» narrativo, para decirlo siguiendo la terminología bajtiniana (84 y ss.), que captamos no en el mensaje lingüístico sino de manera mucho más móvil en el círculo comunicativo: un patrón estructurador de la secuencialidad y la disposición de los aspectos del mundo ficticio que obedece a una postergación incesante de nuestras conclusiones acerca de cuál es el centro de la forma que imaginamos el libro o las piezas en él situadas. La cosmovisión que llega a nosotros se ampliará o reducirá, se hará más precisa o imprecisa, según veamos los límites de la «historia» ceñirse a una serie de cuentos o a uno de ellos. Wolfgang Iser ha repetido una y otra vez que el lector necesita «construir consistencia» para sentir que comprende; eso se logra mediante enlaces de las distintas unidades de las cuales dispone: «el punto de vista errante de la lectura divide el texto en estructuras interactuantes que permiten una actividad agrupadora sin la cual no hay intelección» (*The Act*, 119). En el caso del ciclo de cuentos, el lector tiene al menos dos elecciones primarias: agrupar cada pieza subordinándola al libro o agrupar sólo los elementos internos de cada cuento borrando de su conciencia todo lo que suceda fuera de esa pieza, operación de destrucción de la totalidad que se repetirá cada vez que se disponga a leer un cuento incluido en el volumen. Pero en cuanto se tropieza, en otros textos del conjunto, con señales que remiten, reiterándolos o completándolos, —a cuentos según el orden de lectura— anteriores o posteriores, el lector se sorprenderá de encontrarse súbitamente instalado en la indeterminación y de aceptar que, aunque prefiera una captación emancipada del relato, hay otra latente que se resiste a desaparecer de su horizonte mental sin dejar rastros. Lo mismo sucede con cualquier enunciado lingüístico: nuestra percepción puede eventualmente enfatizar o privilegiar sus valores paradigmáticos, pero imposible sería descartar su pertenencia a un eje sintagmático. Un cuento puede leerse como cuento, integrarse en nuestra experiencia como muestra de un género que existe más allá de textos específicos, pero ese mismo cuento puede leerse como un elemento modificado por otros que lo rodean en el lugar tangible del volumen y, a su vez, como modificador de ellos. El arte del ciclo de cuentos es «cinético» en el sentido que a esta palabra dio Stanley Fish: «no se ofrece a interpretaciones estáticas porque se niega a permanecer inmóvil e impide que nosotros lo hagamos»⁶. El movimiento que aquí describiré es el que va del cuento al libro o al revés.

6 J. Tompkins, *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-*

3. *Hacia el libro, desde el libro*

El autor del texto, desde luego, ejerce gran influencia sobre la imaginación del lector —tiene a mano una enorme variedad de técnicas narrativas para hacerlo— pero ningún buen narrador tratará de fijar totalmente la imagen que captarán los ojos de su público. Si lo hace, rápidamente lo perderá, porque sólo activando la imaginación de quien recibe sus mensajes el autor puede esperar que se les preste atención y se satisfagan los propósitos de su texto⁷.

Estas palabras de Iser pueden servir para introducirnos en un quehacer necesario: observar cuáles son las «técnicas» que han caracterizado al ciclo de cuentos hispanoamericanos hasta el presente. En unos cuantos casos, constataremos una importante intervención del escritor en el ordenamiento del ciclo; en otros, la mayoría, esa responsabilidad recae más en el lector y la dirección por la que decida orientarse en el espacio de la indeterminación.

3.1. *El texto*

Uno de los contrastes más notables entre los ciclos de relatos contemporáneos y los de otras épocas, ya lo he adelantado, es la firmeza con que el texto de estos últimos proponía la noción de libro. Tzvetan Todorov ha reducido a tres las variedades de disposición de una serie narrativa: intercalación, encadenamiento, alternancia (176) —la primera suma anécdotas hipotácticamente, una dentro de otra; la segunda, las suma paratácticamente, una después de otra; la tercera, divide las anécdotas en secuencias y combina estas últimas en un discurso continuo de un modo inexistente en la tradición oral y ya hecho hábito en relatos medievales—. Como podrá notarse, la tercera de estas series evidencia una recategorización del material narrativo breve en moldes extensos prestigiosos y estables tanto en la Antigüedad como hoy día: la epopeya y la novela, respectivamente. El público, por acuerdo genológico, olvida hasta cierto punto la heterogeneidad de los componentes y privilegia el todo en el presente de la recepción. En las dos primeras variedades, sin embargo, persiste una mayor libertad de captación de *Gestalt* en la que la lectura puede todavía aislar relativamente cualquiera de los componentes. Algunos aspectos de los ciclos de cuentos hispanoamericanos que he examinado están emparentados

Structuralism, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994, 83.

⁷ J. Tompkins, *op. cit.*, 57.

con la intercalación y el encadenamiento, pero pocos los repiten sin importantes alteraciones. El marco textual de subordinación o coordinación se hace laxo o sólo insinuado.

3.1.1. *Hipotaxis*

Ésta se percibe principalmente dentro de los límites materiales del libro y puede ser de dos tipos. El primero estructura la totalidad de la obra, según los ejemplos de la Antigüedad; el segundo agrupa únicamente una porción de cuentos y no afecta de modo directo a otros del mismo volumen.

Piénsese en el caso de los *Cuentos de Eva Luna* (1989) de Isabel Allende: un monólogo introductorio firmado por Rolf Carlé nos instala en un relato tácito en el que hay un «tú» —Eva Luna, podemos suponer— al que se le pide: «Cuéntame un cuento que no le hayas contado a nadie» (12). Entre «esa mujer» y el hablante del preámbulo, atrapados y dialogantes en un cuadro que contempla Carlé, circularán, acto seguido, los veintitrés relatos que componen la colección. Ahora bien, el conjunto se unificará aún más, supeditado a la adivinada historia de amor, con otro marco al que a su vez se supedita el ya mencionado: antes del monólogo introductorio y después del último cuento, encontraremos en páginas aparte un par de epígrafes tomados de *Las mil y una noches*; uno, inaugural, presenta al rey a punto de conocer a Sherezade; otro, el final, el momento en que ésta calla tras darse cuenta de que se ha salvado con la llegada del amanecer. Si una hipotaxis interna entrega a la historia de Carlé y Eva las riendas del proceso de producción de los cuentos, otra, perceptible en un plano transtextual, pone tanto a éstos como a su marco bajo el dominio de la tradición genológica del cuentario: los *Cuentos de Eva Luna* no existirían sin las obras que le sirven de modelo; Sherezade, hasta cierto punto, en nuestra imaginación, está contando estas nuevas historias. Y el formato se complica si recordamos que entre *Cuentos de Eva Luna* y la novela *Eva Luna* (1987) el lector podría también, si quisiera, entablar una relación de subordinación, en la que el conjunto de cuentos podría depender de la novela, en un díptico transgenérico: la novela concluía con una Eva Luna que se proponía narrar «muchos cuentos, incluyendo algunos con final feliz».

3.1.2. Parataxis

La constitución paratáctica del ciclo narrativo en Hispanoamérica se evidencia tanto dentro del libro como, con cierta frecuencia después de Quiroga, fuera de él. Lo que la crítica ha denominado «intertextualidad refleja» (Lastra, 1987, 48), o sea, las remisiones directas que se producen entre dos o más textos de un mismo autor, es el orbe donde se capta este tipo de unidad, que no implica la sujeción de una porción del volumen a otra, sino la sujeción a él de todas por igual. A continuación haré un catálogo, que no pretende ser exhaustivo, de varias formas comunes de coordinación.

- a) *Conjunto de cuentos que comparten los mismos personajes.* Los ejemplos abundan; una primera inspección aportaría al menos dos grupos principales: ciclos con trama continua y ciclos con trama no continua. Un caso temprano del primero lo hallaremos en relatos de Leopoldo Lugones como «El vaso de alabastro» y «Los ojos de la reina», ambos integrantes de *Cuentos fatales* (1924), donde el único superviviente de una maldición faraónica activada por la violación de una tumba viene a morir en la segunda historia, obligando al narrador de ambas a ser más participativo al final y deshacerse de la reliquia que mantiene latente la amenaza sobrenatural. Una muestra de anécdotas discontinuas la encontraremos en dos herederos, al principio renuentes, del legado lugoniano y herederos, no menos, de la tradición detectivesca: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes en sus *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), firmado con el pseudónimo común de H. Bustos Domecq, semi-personaje autorial cuya semblanza abre el libro, retoman también una figura central, el barbero Parodi, encarcelado por veintiún años, al que un grupo de fastidiosos conocidos le llevan diversos enigmas policiales que ha de ayudar a resolver uno después de otro. Cada caso constituye un cuento.
- b) *Conjunto de cuentos dispuestos cíclicamente.* En este tipo hallamos volúmenes en que, si bien los lazos entre la mayoría de los textos son tenues o inexistentes, la primera pieza y la última establecen una relación de continuidad o mutua referencialidad que propicia que el lector «cierre» el universo de ficción ateniéndose a los confines del libro. *Termina el desfile* (1981) de Reinaldo Arenas claramente diseña ese circuito cuando titula el primer y el último cuento «Comienza el desfile» y «Termina el

desfile», respectivamente: caída de Batista y desilusión de la Revolución.

- c) *Conjunto de cuentos enlazados anafóricamente*. Si bien las repeticiones de personajes y circunstancias pueden ya considerarse anáforas constructivas, me refiero a un fenómeno más propiamente elocutivo, que se manifiesta en la reiteración de fórmulas, principalmente de introducción o conclusión. Por supuesto, ello sólo sucede en textos modernos que imitan, con propósitos satíricos o celebratorios, los procedimientos del folklore o la literatura arcaica. Salvador Salazar Arrué, mejor conocido como Salarrué, uno de los clásicos secretos que abundan en El Salvador y las letras latinoamericanas, ofrece modelos inspirados precisamente en la oralidad. En un caso, el de *Cuentos de cipotes* (dos versiones: 1945 y 1961), no sólo los títulos delatan la pertenencia a una serie —«El cuento de olis olis catrín y el cañonazo», «El cuento del dichoso turís turista», «El cuento del gringuito regalante que da zapatos y no guante», etc.—, no sólo el discurso se mantiene coloquializante, infantil y regionalista en cada relato, sino que la primera frase siempre será «puesiesque» («pues si es que») y la última «y sacabuche» («y se acabó»).
- d) *Conjunto de cuentos que homenajea los patrones tratadísticos*. Un tratado suele entenderse como estudio sistemático de un fenómeno, es decir, ordenado según las partes de éste. Algunos ciclos narrativos adoptan la apariencia de catálogos o muestrarios de los constituyentes de una totalidad sin que, no obstante, haya un marco ficticio que jerarquice los sucesivos textos. Un caso temprano en la tradición hispanoamericana es *Cuentos de color* (1899) de Manuel Díaz Rodríguez, en que, literalmente, cada relato corresponde a un color distinto de valor simbólico sea en la historia, sea en el discurso. Igual acontece con los abundantes volúmenes de relatos que adoptan la referencia transtextual explícita al tratado: basta reparar en la borgeana *Historia universal de la infamia* (1935).
- e) *Conjunto de cuentos unidos por «macrofiguras»*. Mencionaré un quinto caso de parataxis entre relatos de un mismo libro. A primera vista, se asemeja al que hemos comentado en el apartado inicial de esta lista; sin embargo, en esta oportunidad la relación de coordinación no puede producirse sin una simultánea subor-

dinación. Nos encontramos, así pues, ante un tipo en que se funden las dos técnicas de articulación textual.

Leonidas Morales, al describir el fenómeno de consistente reaparición no sólo de personajes, sino también de escenarios, motivos y anécdotas en la obra de Horacio Quiroga, ha empleado la palabra «macrofigura». Y de la siguiente forma explica su efectividad estética:

Para percibir la intervención de este principio es necesario no olvidar que en sus realizaciones modernas como género el cuento tiende a ser un relato intransitivo. Ofrece una historia y un escenario cerrados sobre sí mismos: terminales. El lector no espera por tanto reencontrarse con los mismos personajes ni con el mismo escenario en otros relatos del autor. Pues bien, Quiroga transgrede el principio de intransitividad. (20)

En cuanto a las anécdotas, podemos recordar con Morales que el cuento «Anaconda», que da título a una colección de 1921, concluye con un anuncio que el lector desprevenido podría tomar como simple fórmula de conclusión:

Anaconda no murió. Vivió un año con los hombres [...] hasta que una noche se fue. Pero la historia de este viaje remontando por largos meses el Paraná [...] con sus hermanos sobre las aguas sucias de una gran inundación —toda esa historia de rebelión y asalto de camalotes, pertenece a otro relato. (Quiroga, 359)

Suponemos que se trata de un *topos*; pese a ello, «El regreso de Anaconda», en efecto, aparecerá en un volumen de 1926, *Los desterrados*, con un debido recuento de lo escrito años antes. En este último libro, también según Morales, como en ningún otro del autor, «la transitividad de las historias pasa a ser el procedimiento dominante» (21); dentro del espacio que conforma el volumen veremos acontecimientos que se prolongan, personajes que pasan de una narración a otra y, claro está, aclaraciones del narrador que se encarga de enfatizar los canales anafóricos de comunicación entre sus cuentos: «como es sabido» (659), «ya conté» (674n). La crítica coincide en destacar *Los desterrados* como ciclo autónomo dentro de la obra quiroguiana e, incluso, la estructura orgánica del libro, con una introducción que presenta el ambiente —«El regreso de Anaconda»— y luego una serie de «tipos» —los relatos siguientes—, ha sido ya satisfactoriamente examinada (Quiroga, 606-8). Con todo, el caso Quiroga nos obliga a plantearnos algunas inquietudes de corte teórico: si la macrofigura geosocial de Misiones, su naturaleza, sus habitantes y vivencias con-

tribuyen a integrar las partes de *Los desterrados* en un todo, ¿no ayudan igualmente a desintegrarlas, puesto que nos remiten a otros libros del autor, llenos de cuentos «misioneros»? ¿La introducción de *Los desterrados* no está a cargo de un cuento que continúa el aparecido en otro libro? La macrofigura, teniendo presente las cuestiones anteriores, sería comparable a una fuerza centrípeta y, a la vez, paradójicamente centrífuga. Si *Los desterrados* constituye un ciclo, ¿no formará éste parte de otro mayor, que no coincide con el volumen sino con un sector considerable de la obra de Quiroga? ¿No será la figura autorial, en última instancia, el marco al que acudimos inconscientemente? Esto merece una discusión aparte en la que después nos detendremos. Por ahora, concluyamos que la parataxis mediante la cual, cuento tras cuento, reaparecen elementos argumentales da pie a que el público que frecuente la narrativa quiroguiana construya un mundo misionero que actúe como marco ficticio del cual dependerá cada uno de los relatos.

3.2. *El paratexto*

Con este término me referiré a elementos que acompañan y «hacen presente» a un volumen o una de sus piezas —aunque a veces se dude de su «pertenencia» a ellos—⁸; elementos, asimismo, que han sido casi siempre seleccionados por el autor y tienen, no sólo por esa razón y aunque parezca contradictorio, una importancia para nada marginal, puesto que orientan o lúdicamente desorientan nuestras lecturas. Las entradas a continuación contienen sólo algunos de ellos.

- a) *Títulos y subtítulos*. Michael Riffaterre a la hora de analizar poesía hablaba del carácter vital que para la comprensión de un texto tenía hallar su «matriz» (19). Muchas veces, los títulos señalan o encubren ese núcleo generador de significación (Fowler, 92-8; Levin; Kellman; Genette, 55 y ss.); tal aseveración es pertinente en lo que a narrativa se refiere.

Son pocos los casos de cuentarios en los que la organización del conjunto no empiece desde el título mismo, sea por la vía temática o la remática⁹: piénsese en las *Mil y una noches* o el *Decamerón*. En el terreno específico de los ciclos de cuentos

8 G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Jane Lewin, tr., Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1.

9 G. Genette, *op. cit.*, 78-9.

hispanoamericanos las posibilidades vertebradoras de los títulos son abundantes.

Si reparamos en anuncios como *Guerra del tiempo* (1958) de Alejo Carpentier o *Una pasión prohibida* (1986) de Cristina Peri Rossi, rápidamente identificaremos rutas temáticas —«isotopías», como las llamaban los semiólogos: «categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura uniforme»¹⁰— que invitan a la constitución de una *Gestalt*: un libro que transgrede las formulaciones usuales del tiempo en la cultura racionalista occidental; otro cuyos personajes viven sin esperanza un ansia indefinida, un sentimiento de inexplicable condena y soledad. Figurativas, también, son las sugerencias de títulos que encarnan, o permiten hacerlo, metáforas espaciales —con referente exterior o tan sólo mental— que de una vez delimitan el «depósito» donde colocaremos juntos los distintos cuentos: *La tienda de muñecos* (1927) de Julio Garmendia, *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, *Montevideanos* (1959) de Mario Benedetti, *Aquí pasan cosas raras* (1975) de Luisa Valenzuela. Emparentados con esa variedad, como lo permite suponer la duplicidad espacio-ocupantes del título joyceano de Benedetti, encontraremos también rótulos cuya pluralidad enfática nos introduce en un campo de significación comunitario, aunque de buenas a primeras no podamos definirlo; repertorio de posibilidades imaginativas, arsenal, compendio, todas esas nociones respaldan nuestra asimilación de enunciados como *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones, que concluye, por cierto con un «ensayo» teórico y sintetizador de lo que hemos leído, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) de Quiroga, *Ficciones* (1944) de Borges, *Las armas secretas* (1959) de Cortázar, *Virgenes y mártires* (1981) de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega, *Confabulario definitivo* (1986) de Arreola, *Naturalezas menores* (1991) de Antonio López Ortega, *Las aguas madres* (1994) de Raúl Brasca. A la imagen del repertorio podrían agregarse, como subgrupo, las de totalidad, que acoge tanto a las piezas de la colección como, velada o flagrantemente, a seres o situaciones ficticios (*Todos estábamos a la espera* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio, *Todos los fuegos el fuego* (1966) de

10 A.J. Greimas, «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, 48 y ss.

Cortázar, *La familia de todos nosotros* (1976) de Magaly García Ramis).

Oblicuamente remática es la selección del título de un solo cuento para nombrar el conjunto al que pertenece: si, por una parte, se destacan temas o seres imaginarios de ese texto como emblema de los otros y se nos insinúa que son viables las analogías o contraposiciones —en una anécdota, en un personaje se cifra el significado de los demás—, por otra, tales conexiones pueden hacerse en un plano expresivo: hay un cuento que actúa como centro o fuente no sólo del orbe de la ficción, sino de los recursos del narrador. Si meditamos, por ejemplo, en *Los funerales de la Mama Grande* (1962) de García Márquez, notaremos que el cuento específico que da título al libro comprende de alguna forma a los demás: la vastedad y minucia con que se retrata un espacio nos permite colocar en él las anécdotas restantes del libro; la época, el paso de una sociedad feudal a una semicapitalista, puede abarcar también al conjunto; por último, la acumulación de lo grotesco, lo exagerado, lo alegórico y simbólico confundidos con lo realista y hasta costumbrista, actúa como perfecta medida de cada una de las partes del volumen. La protagonista, incluso, es el núcleo de una cosmovisión, y la voz del "cronista" que narra su fallecimiento es, sin inconvenientes mayores, abierta o soterradamente proyectable por nosotros a la totalidad de la colección.

- b) *Dedicatorias y epígrafes*. De nuevo, lo marginal puede determinar nuestra búsqueda de unidad. Una dedicatoria crea un círculo de comunicación entre un emisor y un receptor; si se localiza no frente a uno de los cuentos de un libro, sino frente al conjunto, el lector recibe una señal de que se encuentra ante una entidad cohesionada. Un círculo semejante se cierra con los epígrafes colocados al principio del volumen: si la inscripción vale para todos los cuentos, entonces hay un denominador común.

Prueba de que la dedicatoria es un oculto inicio del texto la aportan múltiples ejemplos que modelan nuestra comprensión de la escritura o nuestra reacción a ella. A continuación, hagamos un examen de tres casos:

Dedico estos cuentos, hechos con nuestras cosas venezolanas de todos los días, a los escritores criollistas de mi patria, en la persona

de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, apóstol del criollismo con la doctrina y el ejemplo, el de más luenga obra, uno de los más brillantes y, además, hombre bueno, caso raro en todas partes y sobre todo en Venezuela.

Dedico estos cuentos a los criollistas de mi patria porque son ellos los primeros que en América han realizado con una serie de obras importantes y con propósito explícito [...] desde hace veintitrés años, la emancipación definitiva del pensamiento americano [...]. A los criollistas, creadores del arte autóctono, les debe la patria un laurel que ya ciñen, sin saberlo...

(Rufino Blanco Fombona, *Cuentos americanos*, 1913)

A Robert y Pedro Juan
A Lolita y Juan Manuel
A Raimundo y to el mundo

(Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega, *Virgenes y mártires*)

A la confederación caribeña del futuro para que llueva pronto y escampe.

(A.L. Vega, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, 1982)

Como podemos constatar, algunas de estas dedicatorias tienen un significado extralibresco explícito, no necesariamente íntimo. La de Blanco Fombona modula hacia el manifiesto de un movimiento —o subtendencia del modernismo, afín, si estudiamos su contexto, a las propuestas internacionales de Martí o Santos Chocano—; la de *Encancaranublado*, hacia el político —contribuye que en todas las ediciones del volumen se nos informe de que sus cuentos recibieron el premio Casa de las Américas. Tales indicadores afectan aún más a la interioridad del libro: sabemos que hay claves comunes —búsqueda de lo nacional en oposición a los «escapismos» de muchos modernistas, en un caso; en otro, búsqueda de lo «nuestro» entrevisto como ámbito multinacional: el cuentario de Vega, de hecho, incluye piezas no sólo sobre puertorriqueños o Puerto Rico, sino también sobre Haití, Jamaica, Cuba o sus habitantes; pequeño compendio del Caribe, cada uno de sus textos «confederado» en el ámbito del volumen. En el caso de *Virgenes y mártires*, tanto el parecido del enunciado con una letra de canción como la presencia de modismos anuncia el contenido de muchas de las narraciones,

donde el «arte» de los *mass media* reaparece, con la captación de los hábitos humanos signados por ellos y el tono «populachero» cultivado por las dos autoras.

- c) *Prólogos (o epílogos); seccionamientos; datación.* Todos estos elementos dan al lector pruebas patentes de una voluntad constructiva. Si bien proporcionan indicios de una entidad biográfica en el origen de los textos, también podrían sugerir una cohesión de índole formal.

Un ejemplo claro de la combinación de ambos factores lo hallamos en el «Prólogo» a *Doce cuentos peregrinos* (1992) de García Márquez. «Fueron escritos en el curso de los últimos dieciocho años»; «la primera idea se me ocurrió a principios de la década de los setenta, a propósito de un sueño que tuve» (13): éstos y otros señalamientos personalizan la materia verbal: la dotan de una autonomía y una unidad que corren paralelas a la que, en nuestra percepción social, tiene el hombre del cual provienen. Ahora bien, otras afirmaciones declaran incluso que el proyecto del conjunto narrativo obedece definitivamente a una poética:

Fue en México [...] en 1974, donde se me hizo claro que este libro no debía ser una novela, como me pareció al principio, sino una colección de cuentos cortos [...]. La escritura [...] podía ser una aventura fascinante si lograba escribirlos todos con un mismo trazo, y con una unidad interna de tono y de estilo que los hiciera inseparables en la memoria del lector. (14-5)

En lo que respecta a las divisiones internas de los libros, éstas son nuevos indicios o nuevas afirmaciones de la existencia de un plan rector: sólo clasificamos —no otra cosa es el seccionamiento de un volumen— aquello que pertenece a una totalidad. Tununa Mercado nos ofrece un buen ejemplo: su *Canon de alcoba* (1988) dispone como sección inicial un cuento que se titula «Antieros» en el que la protagonista arremete contra las concepciones amorosas dominantes; del aseo de una casa y de los oficios culinarios, deriva poco a poco a la franca masturbación. Las secciones siguientes, cada una con elementos comunes —«Espejismos» (textos en los que se evidencia la fusión de lo fantástico y la percepción); «Sueños» (entrevisiones vaporosas entre la ensoñación y la franca actividad onírica); «Realidades» (frecuentes alusiones a la brutal historia contemporánea argentina); «Eros» (homenajes, juegos y variaciones con *topoi* del erotismo con-

vencional); «Amor udrí» (profundización de temas amorosos antiguos donde se rescata la alusión a un erotismo igualitario)—, no tienen otra solución que el encuentro sintético de la tropología erótica y la meta-narrativa en otro cuento-sección, «Punto final», en que la frase «pasar el hilo por el ojo de una aguja» sirve para describir tanto la actividad textual de la escritora —aquí, un personaje— como la actividad sexual que organiza imaginalmente casi todos sus relatos.

Un último recurso paratextual que podríamos destacar como fuente de unidad libresca son las fechas colocadas al final de los cuentos —portadoras, claro está, de significado narrativo—. Por una parte, refuerzan los horizontes biográficos —relato mental— que el lector lleva al libro con todo lo que conoce previamente de la vida del autor; por otra parte, sobre todo si están en orden cronológico o semicronológico, pueden potenciar nuestra lectura contextual, dando al cuentario una coherencia que se toma prestada de la historia. En ese sentido, resulta ilustrativo el ya mencionado *Termina el desfile*: aunque la datación no sea estrictamente progresiva, el hecho de que el libro se abra con un cuento de 1965 y se cierre con uno de 1980, y de que, además, ello coincida con un semiciclo de entusiasmo revolucionario y decepción, no parece accidental¹¹.

3.3. *El contexto*

La observación que he hecho acerca de la interacción de paratextos autoriales e informaciones editoriales constituye una transición pertinente hacia el tercer territorio que es preciso reconocer en toda fenomenología de la producción y recepción literaria. Por contexto entiendo aquellos factores que influyen en la lectura y no están siempre bajo la total regulación del autor —es decir, lo que usualmente se entiende por contexto «referencial»— más algunos componentes de lo que Genette denomina «epitexto» y «peritexto» (5): partes materiales del libro, en las que intervienen las editoriales, y los textos —orales o escritos— de la publicidad o la crítica que crean expectativas en el público con respecto a lo que leerá. En todos esos sectores hallaremos señales que contribuyen al entendimiento unitario de una colección.

¹¹ La nota de contraportada de la primera edición se encargaba de aclarar que Arenas «tras varios años en una difícil situación en Cuba [...], reside en el exilio desde 1980».

a) *El medio editorial*. En infinidad de ocasiones nuestras primeras impresiones de un libro —superficiales, exteriores— nos acompañarán inconscientemente hasta el final. Aun los lectores más sofisticados hoy día se han formado en los laberintos del consumo y difícil es mantenerse ajenos a él. Recibir un volumen por intermedio de una editorial muchas veces supone, pongamos por caso, ser influido por el marco de una «serie» o «colección»: las experiencias que hayamos tenido como clientes con otros títulos incluidos en ella nos inclinarán a ciertas preconcepciones. ¿Cómo disociar el «Boom», fenómeno estético, de Seix-Barral, empresa comercial? Actualmente, por supuesto, hay otros fenómenos analizables. El lector que adquiere un ejemplar de *Cuentos de Eva Luna* de la editorial HarperLibros, donde se ha decidido colocar dicho título en la colección «Novela» (ostentoso anuncio de la portada), no podrá evitar, sobre todo si su educación es exigua, leer el producto tal como antes ha leído *Eva Luna*, situado exactamente en la misma colección y del que, al parecer, es la segunda parte. Si los indicadores textuales de unidad no le han quedado claros, la lectura «como novela» completará la tarea.

Esenciales resultan, no menos, todos los escritos colocados en solapas, cubiertas o contracubiertas. Un análisis somero de las notas exteriores arrojará como primera conclusión que una de las partes del discurso invariablemente es la cuestión de la unidad del ciclo de cuentos. Los siguientes ejemplos nos ahorrarán disquisiciones:

Todos los cuentos del presente volumen reflejan una misma y gran tragedia: la de una comunidad natural, obviamente paraguaya, en la que el primitivo orden mágico de las cosas y de la vida es quebrado por la violencia de la civilización. Y de sus frutos: violencia, degradación, esclavitud. La lucha contra esos factores no excluirá nunca la esperanza...¹²

Salvador Garmendia ha hecho del hombre común de nuestra ciudad un personaje que sueña, que sufre [...]. Son oficinistas, empleados públicos, viejos jubilados, inmigrantes, peatones, amas de casa, gente que traduce el impacto alienante del medio urbano a través de

12 R. Bastos, *El trueno entre las hojas*, Barcelona, Bruguera, 1977.

ensueños, divagaciones [...]. Los 22 relatos que integran este volumen poseen ese hilo unificador común¹³.

Más sutiles son las ilustraciones de portada o las internas, en más de una ocasión sugeridas por el autor mismo, lo que desplazaría dicho material a la categoría de paratexto. Una reproducción de *El grito* de Munch en la edición de Bruguera (1981) de *Indicios pánicos* (1970) de Cristina Peri Rossi no hace más que afianzar la calidad «alucinante, exasperada» que según la contraportada caracteriza la totalidad del libro, dominado por la narrativa breve —que convive con la lírica— y las alusiones a la pesadilla de los totalitarismos históricos, con sus inevitables violencias. La concisión y exactitud, cuando no el «minimalismo», de Monterroso están ya enunciados en una portada de Joaquín Mortiz (1973) donde una mano que empuña una pluma asciende en medio de la repetición incesante de un limitado discurso cuyo texto sólo contiene la frase *Obras completas (y otros cuentos)* (1959). El diseño uniforme de los animales que ilustran *La oveja negra* y las moscas que se pasean por las páginas de *Movimiento perpetuo* (1972) son signos visuales de ilación del discurso fragmentario, que de lo contrario amenazaría con dispersarse entre el cuento, el apotegma y el miniensayo.

- b) *El contexto autorial*. El autor es un telón de fondo contra el cual, a propósito o no, solemos admitir en nuestro campo de percepción un discurso. Cuando disponemos de pocos datos sobre el individuo real, nuestra imaginación o la tradición acaban proporcionándole un perfil, una personalidad. Michel de Certeau ha definido al autor como el «centro nominal donde la unidad ficticia de la obra se produce» (152). Creo que pocas maneras hay más acertadas de entender su función integradora y su inevitabilidad en lo más íntimo de nuestros hábitos de lectura, deseosos de unidad y urgidos de ver en el ser humano una de sus fuentes, pese a las utopías posthumanistas del estructuralismo y sus sucesores.

En lo que concierne al libro de cuentos, su identidad unitaria en demasiadas ocasiones depende de lo que sabemos acerca de quien lo ha escrito. Si bien es cierto que sobran factores internos

13 S. Garmendia, *Difuntos, extraños y volátiles*, Caracas, Monte Ávila, 1983.

para entender *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) como un todo, no podemos descartar que la lectura de obras previas de García Márquez sea uno de los agentes fundamentales en la composición de conjunto que ocurre en la mente de muchos lectores, que buscan en el libro una prolongación de *Cien años de soledad*. Por otra parte, los libros anteriores del auto —*Los funerales*, ya mencionado— empiezan a ser releídos como preparación para la gran novela: ¿cuántas veces se habrá parafraseado la idea? Así pues, la identidad del cuentario de 1962 y la del de 1972 se reconfiguran, autónomamente, es cierto, pero como «todos» que sirven de antesala o coda al centro de preferencias en que se convierte la «obra maestra». Las macrofiguras facilitan esa disposición subjetiva.

- c) *El contexto social o histórico*. Muchas veces, cuando no se desprende de remisiones obvias en el texto, también es transmitido por los materiales paratextuales. Los temas que a nuestra experiencia se presentan como unidades de conocimiento dan a lo que leemos su continuidad y autocontención. *El llano en llamas* es un mosaico de piezas que, si ya ofrecen suficientes iteraciones argumentales y tonales entre sí, acabamos de todas maneras enmarcando en la convulsionada historia mexicana de la primera mitad del siglo XX (Mora, 131-2); la Independencia rioplatense le ofrece un espacio similar a *La guerra gaucha* (1905) de Lugones y todo lo que conocemos del arduo medio ambiente de Misiones a *Los desterrados*.

4. Últimas anotaciones

Creo que el repaso que hemos efectuado admite al menos una aseveración: la profusión hispanoamericana de elementos configuradores de ciclos de cuentos o propiciadores de lecturas que aprehendan como tales a un conjunto de narraciones cortas lejos está de ser una casualidad. Como en pocas literaturas del presente, el cuentario es un convenio genológico activo y fértil en la cultura hispánica de fines del siglo XIX y de todo el XX. No sólo hay ciclos de cuentos, sino que muchos autores vuelven a "reescribirlos" en nuevos ciclos más abarcadores, a veces antológicos, cuya sintaxis altera leve y provocadoramente los significados originales de las piezas —recordemos a Cortázar, entre

otros títulos, con sus *Ceremonias* (1968) o a Julio Ramón Ribeyro con *La palabra del mudo* (1973)—.

Obviamente, el espacio intelectual del que han gozado en la región tales libros ha de tener sus raíces en causas sociales y estéticas. Para concluir este trabajo intentaré enumerar, a modo de hipótesis, algunas de ellas:

- a) La tradición literaria decimonónica ofrece en Hispanoamérica exponentes canónicos de modalidades narrativas breves ordenadas en serie. Creo que el caso fundamental, más que el del artículo de costumbres o la leyenda, es el de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, en las que el subtítulo «serie» salta a la vista, los subtítulos de las piezas individuales suelen ser «seriales» y las figuras históricas a veces se retoman. Mucho más cohesionantes resultan el personaje autorial, casi inmutable, y las estrategias retóricas, constantes de libro en libro¹⁴. Las tradiciones de Palma pronto dan pie a un género de reglas muy específicas que se propaga por toda la América hispana; si bien no podemos confundirlo con el cuento moderno, sus técnicas y hábitos sirvieron de experiencia a los cuentistas posteriores.
- b) La historia del cuento moderno hispanoamericano está signada por la difícil competencia con la novela en la obtención de prestigio. Como institución, el cuento al que nos referimos cristaliza como entidad respetable poco después de que finalmente la novela hispanoamericana también lo hiciera, con el *Periquillo Sarmiento* (1816) y el auge de obras de su tipo que verificamos hacia 1850, auge rotundo si se compara con la escasa atención al género prestada en tiempos coloniales. En el siglo XIX presenciamos la progresiva aparición en público y autores de una noción autónoma del cuento que sólo va a triunfar absolutamente poco antes del modernismo, lo cual ha sido muy estudiado, entre otros, por Leal (5) y Lastra (1972, 13). Baste añadir que el hecho de que «El matadero» (¿1839?) de Esteban Echeverría sea señalado por mucha crítica ahistórica como el «primer cuento moderno» hispanoamericano no puede probarse con ningún estudio serio de los horizontes de expectativas de mediados del siglo XIX: en efecto, Juan María Gutiérrez, editor y

14 M. Gomes, *op. cit.*, 83-99.

comentarista original de la publicación póstuma¹⁵, buen amigo, familiarizado con la poética del autor, no acertó a reconocer el texto como «cuento» y lo calificó de «fragmento», «borrador en prosa de poema épico», «ensayo», «cuadro de costumbres», objetos que definitivamente sí estaban presentes en su experiencia de lector hispanoamericano de ese entonces¹⁶. Deslindado poco a poco del artículo de costumbres, la leyenda, la tradición, la fábula o el cuento oral, todos ellos poseedores de notables convenciones internas que los hacen inconfundibles hasta hoy; descendiente directo de la recepción de Edgar Allan Poe en nuestra lengua —Juan José Millás, por ejemplo, asegura que el cuento moderno español parte de Poe, pasando por Cortázar y Borges¹⁷—, el cuento moderno empieza a ser abundantemente practicado y dispuesto en volúmenes cuando ya la condición de novelista asegura a los escritores un sitio. No es de extrañar, por tanto, que el creador de ciclos se vea afectado por las técnicas de ese género «mayor» y que los lectores, a su vez, lean los ciclos infundiéndoles algo de sus hábitos como público de novelas. Subtítulos como los de Salvador Garmendia, «novela» en lo que abiertamente es un conjunto de relatos, *Difuntos, extraños y volátiles*; inclusiones de libros de cuentos en una colección dedicada a la novela —los *Cuentos de Eva Luna* de HarperLibros—: estos síntomas y otros son indicadores de que la percepción del conjunto de narrativa breve es un fenómeno de genología mixta, por eso de sumo interés para la crítica.

- c) Otra variable imprescindible para entender la vitalidad de los cuentos ordenados de manera unitaria es la corriente narrativa que se manifiesta en *Rayuela* (1963) de Cortázar y estimula la utopía de incorporar al lector en la obra como co-creador. Por supuesto, la presencia previa en la región de novelas constituidas por episodios inconexos o sólo tenuemente continuos —un ejemplo ilustre es *Hombres de maíz* (1949)— permite suponer que el terreno donde las ambigüedades genológicas del ciclo de cuentos se despliegan no es reciente. Si el Cabrera In-

15 E. Echeverría, *Obras Completas*, ed. Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1870-4.

16 E. Echeverría, *Obras escogidas*, B. Sarlo y C. Altamirano, eds., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, 124.

17 C. Pacheco, *op. cit.*, 252.

fante de *Exorcismos de esti(l)lo* (1976) decretaba que «literatura es todo lo que se lea como tal» (16-7), no cuesta imaginar que haya escritores que también asignen a la lectura la responsabilidad de completar el «libro».

- d) Una posible causa de la predilección regional por el conjunto unitario de cuentos es también situable en la aptitud de la cultura hispanoamericana para ser vista como «mestiza» o «híbrida». El primer término, más tradicional, se remonta a antes del modernismo y es la anticipación autóctona del segundo, variación proveniente de modas universitarias foráneas posteriores a 1970, como lo ha hecho ver Antonio Cornejo Polar (341-2). Sea por un determinismo veladamente racial, respuesta al racismo positivista —me refiero a los celebérrimos discursos de Vasconcelos—; sea por un acto contradictorio de resistencia a la «pureza» que se atribuyen los centros de neocolonialismo internacionales —óptica de Homi Bhabha (34-5)—; sea por un determinismo explicable por la yuxtaposición casi caótica de tradiciones aborígenes, españolas, africanas con la modernidad del capitalismo transnacional contemporáneo —sugerencia de García Canclini (71-2)—, lo cierto es que a un rasgo típico del carácter de Latinoamérica podrían atribuirse las ambivalencias, las imprecisiones fenomenológicas de la manera actual de estructurar ciclos de cuentos. La sostenida preferencia por lo formalmente móvil, vago, se explicaría siguiendo un modelo mimético de concepción de los géneros: los más adecuados para una cultura serían los que mejor la retrataran a ella o a su cosmovisión. Arturo Uslar-Pietri, en un ensayo titulado «Lo criollo en literatura», ya proponía como hecho la índole mestiza de todas nuestras empresas literarias (1212-3). Personalmente, no me atrevería a respaldar tal hipótesis por los riesgos que he apuntado con respecto al esencialismo en lo que a genología se refiere. Por otra vía, la de remitir la indeterminación del libro de narraciones breves a lo «postmoderno» y su defensa de lo fragmentado o «destotalizador» —teoría de Ihab Hassan (152 y ss.)— o a la imposibilidad «moderna» de expresión que caracteriza al ansia de lo «sublime» —atendiendo a las reapropiaciones kantianas de Lyotard (77-8)—, me parece que correríamos un peligro semejante: fijar en una especie literaria «el ser» de nuestro tiempo o nuestro mundo, con el agravante de no contar con distancia temporal para percibir las circunstancias en que vivimos.

El objeto que estas páginas han examinado no podría agotarse de buenas a primeras, pues cada una de las hipótesis anteriores —no las únicas que permite la materia— requeriría debates y estudios pormenorizados. Tómese lo que aquí se perfila como simple incentivo para trabajos futuros.

OBRAS CITADAS

Libros de cuentos y otros materiales narrativos. Dada la naturaleza teórica y panorámica de este estudio, el *corpus* empleado ha sido sumamente extenso y no todo ha sido citado. La siguiente lista contiene ediciones que he consultado durante mi investigación.

Allende, Isabel, *Cuentos de Eva Luna*, 1989, New York, HarperLibros, 1995.

— *Eva Luna*, 1987, New York, HarperLibros, 1995.

Arenas, Reinaldo, *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Arreola, Juan José, *Bestiario*, 1959, México, Joaquín Mortiz, 1972.

— *Confabulario personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

Benedetti, Mario, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1986.

Blanco Fombona, Rufino, *Cuentos americanos*, 1913, Caracas, Monte Ávila, 1997.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

— *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

Brasca, Raúl, *Las aguas madres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

Bryce Echenique, Alfredo, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1981.

Cabrera Infante, Guillermo, *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

— *Exorcismos de esti(l)lo*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

— *Delito por bailar el chachachá*, Madrid, Alfaguara, 1995.

Carpentier, Alejo, *Guerra del tiempo*, México, Compañía General de Ediciones, 1958.

Cepeda Samudio, Álvaro, *Los cuentos de Juana*, Bogotá, Norma, 1996.

- *Todos estábamos a la espera*, 1954, Bogotá, El Áncora Editores, 1993.
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos*, 2 vols., Madrid, Alfaguara, 1994.
- Darío, Rubén, *Cuentos completos*, E. Mejía Sánchez, ed., México, F.C.E., 1983.
- Díaz Rodríguez, Manuel, *Cuentos de color*, 1899, Caracas, Nueva Cádiz, s.d.
- Echeverría, Esteban, *Obras escogidas*, B. Sarlo y C. Altamirano, eds., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- García Márquez, Gabriel, *Todos los cuentos*, Bogotá, Oveja Negra, 1983.
- *Doce cuentos peregrinos* (1992), Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- García Ramis, Magali, *La familia de todos nosotros*, 1976, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1995.
- Garmendia, Julio, *La tienda de muñecos*, 1927, Caracas, Monte Ávila, 1985.
- Garmendia, Salvador, *Difuntos, extraños y volátiles. Novela*, Caracas, Monte Ávila, 1983.
- *Hace mal tiempo afuera*, Caracas, Fundarte, 1986.
- López Ortega, Antonio, *Naturalezas menores*, Caracas, Alfadil, 1991.
- *Lunar*, Caracas, Fundarte, 1997.
- Lugones, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Arnoldo Momen y Hermano, 1906.
- *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Babel, 1924.
- *La guerra gaucha* (1905), Buenos Aires, Huemul, 1966.
- Manara, Alejandro, *Tigre Hotel*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- Mastreta, Ángeles, *Mujeres de ojos grandes*, 1992, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Mercado, Tununa, *Canon de alcoba*, 1989, Caracas, Monte Ávila, 1994.
- Monterroso, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, 1969, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

- *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), México, Joaquín Mortiz, 1973.
- Palacios, Antonia, *Los insulares*, Caracas, Monte Ávila, 1972.
- Palacios, José Luis, *Procesos estacionarios*, Caracas, Fundarte, 1988.
- *Paseos al azar*, Caracas, Fundarte, 1994.
- Peri Rossi, Cristina, *Indicios pánicos*, 1970, Barcelona, Bruquera, 1981.
- *Una pasión prohibida* (1986), Barcelona, Seix Barral, 1992.
- *Cosmoogonías*, Barcelona, Juventud, 1994.
- Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforge, eds., París, Archivos, 1993.
- Ramos, Juan Antonio, *Papo Impala está quitao* (1983), San Juan de Puerto Rico, Letra Viva, 1991.
- Ribeyro, Julio Ramón, *La palabra del mudo (cuentos 1952-1972)*, Lima, Millà Batres, 1973.
- Roa Bastos, Augusto, *El trueno entre las hojas* (1953), Barcelona, Bruquera, 1977.
- Romero, Armando, *Lenguas de juego. Divertimentos sobre temas conocidos*, Caracas, Tropykos, 1998.
- Rossi, Alejandro, *La fábula de las regiones*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Rulfo, Juan, *El llano en llamas* (1953), Madrid, Cátedra, 1992.
- Salarrué, *El ángel del espejo*, S. Ramírez, ed., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Valenzuela, Luisa, *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1975.
- Vega, Ana Lydia, *Encancar nublado y otros cuentos de naufragio* (1982), Puerto Rico, Editorial Antillana, 1994.
- *Pasión de historia y otras historias de pasión*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.
- Vega, Ana Lydia y Carmen Lugo Filippi, *Virgenes y mártires* (1981), Río Piedras, Editorial Antillana, 1991.

Textos críticos y teóricos citados

- Bakhtin, M.M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, C. Emerson y Michael Holquist, tr., Austin, University of Texas Press, 1986.
- Barcia, Pedro Luis, «Estudio preliminar», Horacio Quiroga, *Los deserrados*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1987, 5-61.
- Barthes, Roland et al., *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorrietz, tr., Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Bhabha, Homi, «Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817», Bill Ashcroft et al., eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, 29-35.
- Cornejo Polar, Antonio, «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas», *Revista Iberoamericana*, 180, 1997, 341-4.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975.
- De Certeau, Michel, *Heterologies. Discourse on the Other*, B. Massumi, tr., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- Fowler, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- García-Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- Garland Mann, Susan, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press, 1989.
- Genette, Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Jane Lewin, tr., Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Gomes, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, EUNSA, 1999.
- Greimas, A.J., «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», Barthes et al., *Análisis estructural del relato* Thomas Docherty, ed., *Postmodernism. A Reader*, New York, Columbia University Press, 1993, 146-56.
- Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art*, George Grabowicz, tr., Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1973.

- Ingram, Forrest, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, Paris, Mouton, 1971.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994.
- Kellman, Steven, «Dropping Names: The Poetics of Titles», *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, 17.2, 1976, 152-67.
- Lastra, Pedro, *El cuento hispanoamericano del siglo XIX. Notas y documentos*, Santiago de Chile, Helmy F. Giacomán, Editor, 1972.
— *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1987.
- Leal, Luis, *Historia del cuento hispanoamericano*, México, Andrea, 1966.
- Levin, Harry, «The Title as a Literary Genre», *MLR*, 72, 1977, xxiii-xxxvi.
- Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, G. Bennington and B. Massumi, tr., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- Mora, Gabriela, «El ciclo cuentístico: *El llano en llamas*, caso representativo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34, 1991, 121-34.
- Morales, Leonidas, *Figuras literarias, rupturas culturales. Modernidad e identidades culturales tradicionales*, Santiago de Chile, Pehuén, 1993.
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis, comp., *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
- Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Todorov, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», Roland Barthes et al., *El análisis estructural del relato*, 155-92.
- Tompkins, Jane, ed., *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994.
- Uslar-Pietri, Arturo, *Obras selectas*, Madrid-Caracas, Edime, 1956.