

El cuento mexicano contemporáneo

Lauro Zavala

Universidad Autónoma Metropolitana

México

Durante muchas décadas la atención de los lectores de literatura mexicana ha estado centrada casi exclusivamente en la novela, y se marginó al cuento como un género menor. Sin embargo, esta situación ha sufrido un cambio radical, provocado por las transformaciones que ha tenido la escritura del cuento, especialmente durante las últimas dos décadas. Ello ha atraído la atención de numerosos lectores, lo mismo dentro y fuera del país.

Veamos la evolución de este proceso, especialmente durante la segunda mitad de este siglo. Durante muchas décadas se ha señalado como uno de los elementos más característicos de la narrativa mexicana la existencia de un tono solemne. Precisamente uno de los cambios que podemos observar en el cuento surgido durante las últimas décadas es el tono irónico y la naturaleza experimental de esta escritura, si bien durante los primeros años de la década de 1990 los cuentistas más jóvenes han retomado la tradición conversacional y la escritura de géneros tradicionales, como el relato policíaco y la épica de la vida cotidiana.

El referente más importante de la escritura contemporánea se encuentra en las décadas de 1950 y 1960. La escritura de este periodo se caracterizó, en general, por el tono intimista, próximo a la tragedia y la tradición hierática. En este contexto, el cuento era entendido aun como una preparación para la escritura de la novela, y tal vez en parte por esta razón muchos de estos cuentos tendían a ser relativamente extensos, casi en competencia con la novela corta. Entre los escritores paradigmáticos de este periodo habría que mencionar a José Revueltas, Juan García Ponce, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y Elena Garro. Por supuesto, cada escritor generó características propias de su universo narrativo, siempre a partir de la búsqueda de epifanías

personales y la presencia de algún misterio específico, que el lector puede llegar a intuir a lo largo de la lectura.

En contraste con lo anterior, el cuento mexicano de los últimos 25 años se ha caracterizado por la experimentación con el lenguaje, el ejercicio de la parodia, la ironía y el humor, y el tratamiento casi periodístico de la cotidianidad colectiva.

El nuevo cuento mexicano es una práctica de la escritura tan experimental como la poesía, y que compite con la novela por la atención de los lectores, tal vez debido a dos razones evidentes: la brevedad de su extensión (raramente rebasa las tres o cuatro páginas) y su mimetismo (temático y técnico) con la escritura periodística y otros géneros igualmente cotidianos, como la escritura epistolar y el aforismo.

Hay numerosas coincidencias estilísticas e ideológicas entre estos escritores y algunos de los cronistas de la identidad urbana contemporánea, como José Joaquín Blanco, Hermann Bellinghausen y Carlos Monsiváis, quienes a su vez comparten el interés de narradores como Armando Ramírez y Cristina Pacheco por registrar la cotidianidad anónima y marginal.

Los antecedentes genéricos más importantes de estas formas de la escritura en el cuento mexicano actual se encuentran en cuentistas tan diversos como Efrén Hernández y Julio Torri (en la primera mitad del siglo), Juan Rulfo y Juan José Arreola (en la década de 1950) y Salvador Elizondo y Augusto Monterroso (en la década de 1960). Aquí conviene detenerse un momento en los cuentistas mencionados, pues ellos son, por definición, el antecedente más inmediato del cuento mexicano contemporáneo.

Julio Torri es el creador de un universo narrativo en el que coexisten las voces populares con los mitos clásicos, para dar forma a una visión escéptica de la condición humana. Efrén Hernández, por su parte, creó un universo imaginario autónomo, aparentemente alejado de las contingencias de la vida cotidiana, con sus propias reglas y, sobre todo, con su propio ritmo de lectura.

En los cuentos de Juan Rulfo (*El llano en llamas*, 1954) la transculturación narrativa significa la extrapolación de la sintaxis mítica del mundo rural al lenguaje de los lectores urbanos, por lo que el empleo experimental del tiempo narrativo adquiere resonancias alegóricas.

Juan José Arreola (*Confabulario*, 1952; *Bestiario*, 1959) es el creador de una escritura densamente intertextual, donde el final

sorpresivo, paradójicamente, está anunciado de manera velada desde las primeras líneas, por lo que este mismo recurso del cuento clásico (el final sorpresivo) se vuelve irrelevante ante la fuerza y el ritmo del lenguaje.

Salvador Elizondo (*El grafógrafo*, 1967) es un autor de escritura autosuficiente, auto-referencial, capaz de crear sus propios parámetros, en los que lo relatado carece de importancia ante la exhibición de los recursos utilizados para convocar diversas imágenes.

Augusto Monterroso ejercita (en *La oveja negra y demás fábulas*, 1969) la parodia de un género ajeno al cuento literario (la fábula moralizante), utilizado para crear complicidades con el lector; su escritura se inscribe en esa tradición literaria (de la que Julio Torri es el mejor ejemplo) en la que se dice más a partir de lo no dicho; a mayor brevedad, mayor complejidad.

En retrospectiva, la importancia de *La oveja negra y demás fábulas* puede reconocerse al observar que es la obra más significativa del periodo de transición comprendido entre 1967 y 1971, es decir, el periodo en el que se publican diversos libros de cuento que establecen, en conjunto, una ruptura con el tono dominante durante más de 50 años de narrativa mexicana. En 1967 se publica *La ley de Herodes* de Jorge Ibargüengoitia (colección de cuentos irónicos); en 1968 se publica *Inventando que sueño* de José Agustín (que incluye el importante y divertido cuento "Cuál es la onda?"); en 1969 se publica *Hacia el fin del mundo* de René Avilés Fabila (donde el autor integra fantasía, política y humor); también en 1969 (año de publicación de *La oveja negra...*) se publica *Infundios ejemplares* de Sergio Golwarz (ejercicios paradójicos de brevedad creciente); en 1971 se publica *Album de familia* de Rosario Castellanos (que incluye el cuento-ensayo "Lección de cocina", histórica muestra de humor grotesco), y también en ese año se publica *El principio del placer* de José Emilio Pacheco, que contiene el espléndido relato "La fiesta brava".

Este último texto merece una mención especial en este recuento, debido a que es virtualmente el único ejemplo de metaficción historiográfica en la historia del cuento mexicano, mientras las novelas hispanoamericanas más sobresalientes de las décadas de 1960 y 1970 explotaron esta misma veta, que podemos llamar neobarroca, y que consiste en dirigir una mirada irónica a la propia historia colectiva, y simultáneamente dirigir una mirada irónica al

proceso de la creación literaria, con lo cual se relativiza toda construcción de sentido apoyada en el empleo de un código cultural.

En todos estos escritores se observa un interés por jugar con las convenciones de la percepción de la realidad social, por lo que hay una exhibición de lo ridículo y lo grotesco de estas convenciones, y hay también un empleo deliberado del humor, la parodia y la ironía.

A partir de 1970, en parte como consecuencia de la crisis de 1968, los cuentistas muestran una mayor preocupación por los problemas políticos del país y por reflejar el lenguaje popular urbano, sin dejar de lado el humor y la experimentación con el género fantástico; en este periodo sobresalen, entre otros, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Elena Poniatowska y Eraclio Zepeda.

Durante 1a década de 1970 fue más notoria la experimentación en la poesía y la novela que en el cuento, como puede observarse en las novelas de Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Sergio Fernández, Héctor Manjarrez, Daniel Leyva, Joaquín Armando Chacón y Gustavo Sáinz. En las novelas de estos escritores hay, además de una tendencia a la metaficción historiográfica, una escritura notoriamente fragmentaria, lo cual inevitablemente los aproxima a la escritura del cuento.

Dejando de lado la distinción entre cuento clásico (con final único y sorpresivo) y cuento moderno (con final abierto, inminente, diferido a otro cuento de la misma serie o anticipado en el interior de la narración), se pueden señalar las siguientes características formales del nuevo cuento surgido en la década de 1980:

a) *tono lúdico*: extrañamiento de lo cotidiano a través del empleo de la fantasía, el humor, el absurdo y los juegos con el lenguaje;

b) *brevedad extrema*: tendencia a la escritura casi periodística y aforística, con una extensión que oscila entre las tres cuartillas y las tres líneas;

c) *experimentación genérica* con los límites y las fronteras del cuento tradicional, ya sea en relación con otras formas de la escritura (experimentación intergenérica) o al interior de la narración (experimentación intragenérica).

Durante los últimos años las formas de la experimentación han sido muy diversas, y entre ellas se podrían mencionar, a modo de

ejemplo, las siguientes: la parodia de tratados filosóficos a partir de temas triviales o inverosímiles (Hugo Hiriart en *Disertación sobre las telarañas*); el relato escéptico de sorpresas, minucias, residuos y protestas radicalmente personales (Alejandro Rossi en *Manual del distraído*); el cuestionamiento, en forma de crónicas satíricas, de las condiciones de extremo riesgo de improductividad en las que trabajan los investigadores universitarios (Guillermo Sheridan en *Cartas de Copilco*); las reflexiones sobre el acto de escribir, formuladas como reseñas epistolares de libros literarios (Bárbara Jacobs en *Escrito en el tiempo*); la escritura de una serie lipogramática de cinco cuentos en los que sólo se utilizan palabras que contienen, respectivamente, una sola de las vocales (Oscar de la Borbolla en *Las vocales malditas*); narraciones en forma de adivinanzas en forma de poemas en prosa (Manuel Mejía Valera en *Adivinanzas*); artículos de crítica musical en forma de relatos, y viceversa (Alain Derbez en *Los usos de la radio*); juegos formales, como la escritura de una novela policiaca de cien capítulos en el espacio de pocas líneas (Francisco Hinojosa en *Informe negro*); minuciosas descripciones psicológicas de objetos cotidianos (Fabio Morábito en *Caja de herramientas*); versiones paródicas de narraciones canónicas (Vicente Leñero en *¿Quién mató a Agatha Christie?* y José Emilio Pacheco en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*); tipologías intuitivas de personalidades femeninas a partir de la preferencia por ciertas prendas de vestir (Guillermo Samperio en *Cuaderno imaginario*); narraciones en las que se adjetivizan los verbos, se sustantivizan los pronombres y, en general, se trastocan todas las funciones sintácticas y gramaticales del idioma (Dante Medina en *Niñoserías*); cuentos de vampiros en los que se subvierten las convenciones del género (Lászlo Moussong en *Castillos en la letra*); narraciones irreverentes de naturaleza experimental (Hugo Enrique Sáez en *Cuadernos patafísicos*); relatos paródicos en los que la perspectiva femenina subvierte el sentido común (Martha Cerda en *La señora Rodríguez y otros mundos*).

Al dirigir una mirada retrospectiva de las principales polémicas acerca del cuento mexicano durante los últimos 40 años, puede entenderse mejor cuál es su situación actual. En la década de 1950 se estableció la polémica entre el cuento telúrico (ejemplificado por Juan Rulfo) y el cuento artesanal (ejemplificado por el también jalisciense Juan José Arreola). En la segunda mitad de la década

de 1960 se estableció la ruptura entre el cuento realista, intimista y trágico (representado por los anteriores colaboradores de la canónica e imprescindible *Revista Mexicana de Literatura*) y el cuento humorístico, paródico e irreverente (ejemplificado por José Agustín); en las décadas de 1970 y 1980 las fronteras no están demarcadas tan nítidamente; las polémicas de décadas anteriores son ya irrelevantes, o en muchos casos las tendencias en pugna ahora coexisten en un mismo texto. Incluso los cuentistas que utilizan las técnicas más tradicionales del relato son extraordinariamente agudos (e irónicos) en su visión de la realidad, y podrían ser considerados también como experimentales. Tal es el caso de Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Hernán Lara Zavala, Juan Villoro, Agustín Monsreal y Enrique Serna.

Por supuesto, sigue habiendo cuentistas que pertenecen a la tradición de la escritura intimista, y entre ellos se podría mencionar a María Luisa Puga, Ethel Krauze, Felipe Garrido, Bernardo Ruiz, Mónica Mansour y Brianda Domecq.

A todo lo anterior se debe añadir el surgimiento de voces literarias que tienen un carácter posmoderno precisamente porque no responden a las condiciones editoriales y culturales del centro político y económico del país, que es la ciudad de México. Entre los cuentistas de otras ciudades del país, a las que se ha llamado "la provincia", se encuentran Alvaro Uribe y Luis Arturo Ramos (Xalapa), Dante Medina y Martha Cerda (Guadalajara), Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana), Daniel Sada (Coahuila), Jesús Gardea (Ciudad Juárez), Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey), Francisco José Amparán (Torreón) y numerosos escritores chicanos, como Sandra Cisneros, Rolando Hinojosa y muchos otros, casi totalmente desconocidos en México.

La visión de la realidad mexicana que ofrecen los cuentistas del interior del país es precisamente una visión fragmentaria, contradictoria y paradójica. Sus formas de humor e ironía responden a condiciones de marginación cultural y económica. Podría hablarse, tal vez, de la existencia de fronteras culturales (especialmente las que determinan la publicación y distribución de sus libros en la ciudad de México) que llegan a ser tan difíciles de cruzar como las fronteras geográficas e idiomáticas que hay entre México y los Estados Unidos. De hecho, algunos de estos escritores han logrado cruzar estas fronteras editoriales, lo cual los distingue de los

escritores de la ciudad de México, en cuya escritura se encuentra más bien un cruce de las fronteras genéricas.

Por otra parte, es interesante señalar que durante los últimos diez años ha habido un extraordinario interés editorial por el cuento mexicano en el país y en el extranjero, hasta el grado de haberse publicado más antologías durante los últimos diez años (en el periodo 1985-1994) que durante los cincuenta años anteriores, tanto en el país como en el extranjero, en traducción a diversas lenguas.

En los últimos años, a pesar de la crisis editorial mexicana, se ha llegado a rebasar la publicación de cuatrocientos títulos anuales de libros de cuento. Ello señala, sin duda, la situación de un género que, tal vez más difícil que la novela y tan experimental como la poesía, es el mejor indicador de la vitalidad imaginativa de nuestro lenguaje literario.

El nuevo cuento mexicano, además de continuar las tradiciones del relato regional y del relato psicologista, dominantes en las tres décadas anteriores, también es apreciablemente lúdico y experimental. En sus variantes menos ortodoxas, se trata de una escritura que juega con las fronteras entre el relato tradicional y otros géneros en prosa, especialmente el ensayo, la viñeta y la crónica. Al hacerlo, se emplea el humor como arma de desmitificación y la ironía como estrategia crítica.

Al alternar el erotismo, la imaginación y la memoria de la historia inmediata con la reflexión sobre la escritura, el testimonio de nuestras jornadas urbanas y el registro de los terremotos íntimos y colectivos, en estos relatos se nutren simultáneamente la capacidad de asombro y la capacidad de indignación de sus lectores.

Bibliografía

- Carballo, Emmanuel. *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1989.
- Cluff, Russell. "El nuevo cuento mexicano (1950-1990): antecedentes, características y tendencias". *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Comp. Federico Patán. Boulder: University of Colorado, 1992. 47-88.
- Herz, Theda M. "Mexican Fiction in the 1970s and the Critical Controversy on Artistry versus Significance". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13.1 (1988): 67-78.

- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Pavón, A. , comp. *Paquete: cuento (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- Quirarte, Vicente. "Los buenos herederos de Torri". A. Pavón, comp., 119-30.
- Stevick, Philip. *Anti-History. An Anthology of Experimental Fiction*. New York: The Free Press / London: Collier Macmillan Publishers, 1971.
- Trejo Fuentes, Ignacio. "El nuevo cuento mexicano reciente: ¿hacia dónde vamos?". A. Pavón, comp., 181-90.
- Valadés, Edmundo: "Un poco de cuento mexicano". *Los Universitarios* 3.30 (julio 1988): 13-18.
- Villarreal, Rogelio. "Rebelión en el basurero". *La Jornada Semanal*, núm. 298, 26 de febrero de 1994, 32-37.
- Villoro, Juan. "Pasaportes mexicanos". *Hispanamérica* 18.53-54 (1989): 113-18.
- Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 1993.