

LUZ MARY GIRALDO

Cuento colombiano: un género renovado

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

Julio Cortázar

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

Raúl H. Castagnino

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

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

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

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

## MIRADA PRELIMINAR

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

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

Los noventa traen un nuevo regreso a la fábula, que se había diluido en algunas de las propuestas anteriores, y se apunta a lenguajes y escrituras que pretenden más precisión y menos problemáticas existenciales, sociales, políticas o estéticas. En esos 40 años de vida y literatura se observa el paso de la utopía al escepticismo, en la diversidad de autores que se encuentran y separan por distancia de edades o visión del mundo: unos están entre los cincuenta y sesenta años, los intermedios son cuarentones y los últimos son generalmente veinte o treintañeros. Los cincuentones o algo más pertenecen a la época de Mayo del 68, a la del “hagamos el amor y no la guerra”, a la liberación social, sexual y femenina, a la minifalda, al comienzo del boom latinoamericano, y al perfil de rebeldía; los cuarentones algo conservan de aquellos antecesores, leyeron a los narradores del boom como a los clásicos, oscilan entre el compromiso con la historia y el carácter de apariencia indiferente, apolítica e inactiva de los más jóvenes.

En 1990 Jorge Rufinelli recordaba que Lyotard había llamado la atención sobre la pérdida o el fin de los grandes relatos, y en 1982 Marshal Berman había reconocido con una frase de Marx que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. En

el cruce hacia el nuevo milenio se percibe que cada vez hay menos razones para el compromiso y para la acción, la renovación, la historia y el análisis crítico. Rufinelli llama la atención sobre los logros de la narrativa latinoamericana de los sesenta, al ser capaz de alcanzar la revisión de los estatutos de la crítica y la historia literaria y ubicarse triunfalmente frente a una cultura mundial; recuerda la inauguración de la crisis en los setenta, al constatarse, como pensaba Octavio Paz, una “modernidad subdesarrollada”, y reconoce las nuevas búsquedas en los ochenta, en las que, sin apartarse de los problemas de la identidad latinoamericana de los anteriores, se muestran divergencias.

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

El cuento: ¿ganar por knockout?

Entre las búsquedas y los desafíos de la narrativa colombiana de los últimos lustros, el cuento ocupa un lugar que merece atención. Repudiado por algunos al considerarlo “género menor”, asumido por otros como preparación o tránsito hacia la novela, descartado en muchas editoriales por su escaso consumo y deseado por ciertos lectores gracias a su brevedad, su estatuto se apoya en la condensación y la unidad, la sugerencia y la precisión, la tradición y la renovación<sup>2</sup>. Los epígrafes de este artículo afirman que el cuento responde a una condensación de la vida, a un aspecto lo suficientemente sólido que no rebase situaciones ni problemas, ni se exceda en atrevimientos literarios o de estilo. Su unidad de tiempo, espacio, personajes, tema y acción, como es sabido, tienen que ser puntuales para que no lleven al lector más allá de los límites y lo concentren en el proceso de su tensión dramática. Tradicionalmente se considera que todo buen cuento logra un clima con un mínimo de recursos, se queda en la memoria como la fotografía de un instante o como “la semilla de un árbol gigantesco” y, a diferencia de la novela, como reiteraba Cortázar, “debe ganar por knockout”, mientras que aquella lo hace por puntos (Pacheco 384-85). En otras palabras, el cuento es “una sola vibración emocional”, como afirma Mariano Baquero Goyanes, quien siguiendo a Albert Thibaudet reconoce que “mientras la novela es un mundo” el cuento es “lo que está en el mundo” (Pacheco 192).

Debemos reconocer que aunque Colombia se ha distinguido como “tierra de poetas”, al aproximarse a la década del setenta, su literatura ha afianzado la

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

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

conciencia de la escritura en el contar, relatar y narrar<sup>3</sup> propios del cuento o de la novela. Desde diversas sensibilidades y tonos, centenares de novelas y cuentos se han abierto camino mediante experimentaciones verbales y estructurales, logrando renovaciones en las formas tradicionales y exploraciones en la multiplicidad temática y emocional que ofrece la vida cotidiana contemporánea. Así, se registran distintas tendencias en la producción y composición de cuento y novela de los últimos lustros, confirmando la coexistencia de narrativa epistolar, testimonial, histórica, fantástica, policíaca, de ciencia -ficción, hipertextual, de tema erótico, marginal y de inmigrantes, de tono paródico, escéptico y desencantado, entre otras, alimentadas por los imaginarios que ofrece la vida en la ciudad. Esta nueva narrativa muestra el paso de la concepción moderna a la sensibilidad posmoderna en la primacía de lo urbano como cultura y el consiguiente alejamiento de lo rural, de sus tipologías y arquetipos, sus lenguajes míticos de oralidad primaria y, desde luego, la presencia de esa nueva sensibilidad que se mueve entre lo apresurado, la velocidad, la inmediatez, la trivialidad y la transitoriedad. Los nuevos autores y el afianzamiento de otros con mayor trayectoria dan cuenta de ello al intentar revisar grupos, generaciones, tendencias o promociones.<sup>4</sup>

Teniendo en cuenta, pues, la creación narrativa desde fines de los sesenta hasta el año 2000, es posible identificar la consolidación del cuento como género en autores que se han preocupado por la creación del texto breve, unitario, condensado, sugestivo y redondo o “esférico”, apuntando hacia diversas líneas temáticas que de la violencia rural y partidista pasaron a la vida urbana con sus problemas tanto sociales como sociológicos, existenciales, morales y culturales. Si Policarpo Varón era reconocido en aquel momento especialmente por su cuento “El festín”, donde la violencia rural se hermana con el absurdo y la desolación,

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

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

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

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

Óscar Collazos y Darío Ruiz Gómez mostraban la vida, la sociología, la psicología y la sensibilidad en la realidad de ciudades intermedias, recreando personajes marginales, captando la crisis de adaptación y la tensión generada por el desplazamiento del campo o del pueblo a la ciudad en busca de mejores horizontes.

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

Ya en la década de los ochenta la novela toma la delantera y se convierte en vehículo para contar de manera diferente la realidad histórica y/o cultural cuestionándolas, construyendo mundos a través de experimentaciones formales y transgresiones estructurales, desmitificando los modelos literarios y la historia oficial, obviamente en busca de nuevos lenguajes, nuevas expresiones y nuevos sentidos que se ajustaran a las posibilidades éticas o estéticas de su tiempo. Novelistas como R. H. Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval y Fernando Vallejo, entre los que en otras ocasiones hemos llamado de la ruptura<sup>5</sup>, se suman a los narradores anteriores y amplían la nómina de escritores que desde la novela, como diría Alberto Moravia a propósito de otras literaturas, nos dan “una representación de la realidad más compleja, más dialéctica, más poliédrica, más profunda y más metafísica” (Pacheco 347) y, añadiríamos para nuestro caso colombiano, más iconoclasta, burlesca, desencantada e irónica. Revisando la década de los noventa, el cuento vuelve por sus fueros, recupera la anécdota, busca el inicial esquema de la precisión y la economía llamando la atención del riguroso acto de leer antes que el de descifrar y descodificar. Autores como Mario Mendoza, Juan Carlos Botero, Julio Paredes, Ana María Jaramillo, Enrique Serrano, Colombia Truque, Julio César Londoño, Jaime Alejandro Rodríguez, Sonia Truque, Lina María Pérez y Carmen Cecilia Suárez, por ejemplo, se

---

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

definirán especialmente por el manejo del género y por el mundo recreado en sus cuentos<sup>6</sup>.

### Una mirada retrospectiva: el cuento del cuento en Colombia

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

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

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

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

Cuando la publicación trimestral llega a su fin, el último número es dedicado a los Nadaístas, quienes por su actitud y su temática son contrarios, pues antes que sostener la crisis existencial o la pregunta por el sentido y la preocupación por la fuerza erótica frente a la tanática que interesaba a aquellos, manifestaron un carácter más espectacular, una escritura burlesca y juguetona, una sensibilidad

---

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

rebelde y juvenil y una actitud contestataria divergente. Finalizando la década, el debate sobre la Revolución Cubana definirá al nuevo escritor e intelectual latinoamericano y orientará algunas de las preocupaciones del boom narrativo. Entre los sesenta y los setenta la narrativa colombiana entra en diálogo con las propuestas del boom<sup>7</sup> que, al calor de la Revolución, establece una nueva conciencia de escritor y de intelectual para América Latina: “Contar lo que la historia ha callado”, decía Carlos Fuentes. Explorar nuevos lenguajes y experimentar otras estructuras, fueron consignas asumidas también por los nuevos narradores colombianos.

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

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

Aparentemente un trabajo silencioso, se une la sigilosa labor de la crítica y de las editoriales. Finalizada la década de los ochenta, justamente en agosto de

---

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

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

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

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

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

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

---

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

teorías literarias y, por supuesto, de la desesperanza como una nueva sensibilidad en la que se ve la tensión entre los ideales utópicos y el resultado de los mismos.

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

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

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

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

En otros autores la escritura explora desde lo monologal hasta al individuo que toma conciencia de sí mismo, como puede verse en los diversos relatos de Vestido de bestia (1980) de Julio Olaciregui, en los de Carmen Cecilia Suárez, especialmente en su reconocido libro Un vestido rojo para bailar boleros (1988), y

en los de Óscar Castro García: *Sola en esta nube* (1984), prolongándose en *Señales de humo* (1988) y *No hay llamas, todo arde* (1999).

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

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

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

En el cruce del milenio emergen nuevas voces narrativas que sustentan el espíritu del momento. Sus temas y su tono son afines a los de sus contemporáneos, como parecen serlo sus lecturas, gustos musicales, artísticos o

cinematográficos, su actitud ante la vida y la historia, y su escepticismo frente al presente. Si los nacidos entre el final de los años cincuenta y durante los sesenta muestran determinada predilección por la literatura fantástica, el realismo sucio, la ciencia ficción, los temas policíacos y, en algunos casos, la sentencia filosófica, los nacidos en los setenta no les son muy ajenos y pueden compartir ciertos gustos o determinadas formas de iniciación o de aprendizaje vital. Pueden compartir a Hammett, Chadler, Asimov, Bradbury, Pohl, Stephen King, Stevenson, Thea von Harlow, así como *Metrópolis*, *Drácula*, *Frankenstein* o *Jack el destripador*. Así, también pueden compartir la música de Pink Floyd, The Cure y Nirvana con ritmos de rock, salsa, jazz, trova cubana, o películas y

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

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

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

sicarial de las urbes, que entraña una nueva moral, un nuevo morbo tanto en lectores colombianos como extranjeros, un nuevo dolor y un diferente escepticismo.

### BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

