



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

De lo regional a lo universal: la cuentística de José Félix Fuenmayor y el Caribe colombiano

JOHAN MANUEL CHAMORRO CIFUENTES

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Estudios Literarios
Bogotá, Colombia
2021

De lo regional a lo universal: la cuentística de José Félix Fuenmayor y el Caribe colombiano

JOHAN MANUEL CHAMORRO CIFUENTES

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título
de:

Magíster en Estudios Literarios

Director (a):

Ph.D. IVÁN VICENTE PADILLA CHASING

Línea de Investigación:

Literatura Colombiana

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2021

[Fuenmayor] Tenía un modo natural de parecer inocente, y sin embargo había visto y oído todo, lo sabía todo, y lo escribía con la misma familiaridad casera y la misma malicia sonriente con que lo contaba.

G. G. M.

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Johan Manuel Chamorro Cifuentes

20/09/2021

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos aquellos que han estado presentes, de manera directa e indirecta, en el proceso de escritura de este trabajo, iniciando por mi director y maestro Iván Padilla, al que quiero agradecer por su entrega, dedicación y confianza que fueron un faro durante los momentos más duros; su compromiso es inspiración para todos aquellos que queremos emprender el camino de la docencia. A mi familia, mi novia y mis amigos por su apoyo incondicional y palabras de aliento sin las cuales terminar esta investigación hubiera sido imposible. Agradezco especialmente a mis jurados Jineth Ardila y Orlando Araujo que con sus lecturas, recomendaciones y conceptos enviados fortalecieron mi proceso formativo y permitieron hacer los ajustes pertinentes a la versión final del trabajo, sus palabras me recordaron que un texto sólo vive realmente en la medida que empieza a confrontarse con sus lectores y producto de esa conversación se fortalece, muchas gracias a ambos.

Resumen

El siguiente trabajo hace una evaluación estética de la cuentística de José Félix Fuenmayor en el panorama de las letras colombianas para mediados del siglo XX. Se logra evidenciar como punto de partida los elementos que utilizó el autor barranquillero de la forma moderna del género en español, sin caer con lo anterior en la repetición de una fórmula, sino en la exploración de las posibilidades de expresión que permitía el cuento. Resalta la preferencia de José Félix por construir personajes con una forma particular de entender el mundo, con una visión que no percibe a la razón como la única herramienta para interpretar la realidad, la axiología caribeña como rasgo identitario. Al final de su vida, aparecen una serie de textos póstumos que se alejan del modelo clásico trabajado en su etapa de la década de los cincuenta, estos textos se preocupan por seguir explorando las posibilidades del cuento como género renovador de la literatura del país.

Palabras clave: Cuento colombiano, José Félix Fuenmayor, literatura colombiana, cuentistas colombianos, literatura caribeña, narrativa breve colombiana.

Abstract

From region to the universal: The short stories of José Félix Fuenmayor and the Colombian Caribbean

This work makes an evaluation of the short stories of José Félix Fuenmayor and his impact in the Colombian literature at the mid-twentieth century. It is possible to show like starting point the elements used by the author of the modern form of the genre in Spanish, without falling in the repetition of a formula, but the exploration of the possibilities of expression that the genre allowed. José Félix's preference in order to build characters with a particular way of understanding the world stands out, with a global view that does not perceive reason as the only tool to interpret reality: the Caribbean axiology. At the end of his life, a series of posthumous texts appear that move away from the classic model worked on in his stage of the 50's, these texts are concerned with continuing to explore the possibilities of the short story as a renewing genre of the country's literature.

Keywords: Colombian Literature, José Félix Fuenmayor, Caribbean Literature, Colombian Short Stories, Caribbean Short Stories.

Contenido

	Pág.
Introducción	1
1. Capítulo 1. La propuesta estética del grupo de Barranquilla ante la hegemonía del interior: arqueología del cuento moderno en Colombia	7
1.1. El grupo de Barranquilla y <i>Crónica: su mejor “week-end”</i> , el semanario literario-deportivo de Barranquilla en 1950-1951	8
1.2. Fuenmayor frente al cuento regionalista en Colombia hacia mediados del siglo XX	15
1.3. Del relato regionalista al cuento moderno	28
2. Capítulo 2. La cuentística de José Félix Fuenmayor	39
2.1. Fuenmayor y la tradición cuentística moderna	41
2.2. La consolidación de la forma moderna: lectura de <i>En la hamaca, Un viejo cuento de escopeta, La piedra de Milesio y Por la puerta secreta</i>	51
2.3. Más allá de la forma moderna, la nueva apuesta fuenmayoriana en <i>La muerte en la calle</i>	67
3. Capítulo 3. La otra cara del progreso: la marginalidad en los cuentos de Fuenmayor	77
3.1. Cosmovisiones periféricas: <i>Con el doctor afuera y ¿Qué es la vida?</i>	87
3.2. El lenguaje creador de mundo: sobre la oralidad marginal	97
Conclusiones.....	109
Bibliografía.....	113

Introducción

Este trabajo es la materialización de un interés que fue creciendo a lo largo de mi formación académica hasta convertirse en un objeto de estudio capital para mis proyectos de investigación: el cuento en Colombia. Mientras aprendía sobre la importancia de los géneros para periodos específicos de la historia como la tragedia griega, la novela del siglo XIX o las hagiografías de la Edad Media, no dejaba de preguntarme por el lugar del cuento en la historia literaria, particularmente en la colombiana. En la búsqueda por dar respuesta a este interrogante consulté varias antologías del cuento que reunían una serie de textos con características dispares, heterogéneas, lo que me hizo plantearme el interrogante de cuáles eran los parámetros elegidos para elaborar estas antologías; fue particularmente en la antología de Eduardo Pachón Padilla¹ donde leí por primera vez *La muerte en la calle*. Inmediatamente la figura de José Félix me causó curiosidad, su vida ligada a la cultura de Barranquilla, sus tertulias de las que participaron jóvenes que se convertirían en grandes plumas de las letras en Colombia, pero lo que más me inquietaba era el desconocimiento general de una personalidad tan relevante en el campo literario nacional. La posterior relectura de su obra, a la luz de lo aprendido en la carrera, fueron dando como resultado el proyecto de realizar una valoración de aquello que consideraba más importante de su producción, lo que me parecía a todas luces transgresor y merecedor de más de un estudio: su cuentística. Para lograr lo anterior, emprendí el camino de indagar al escritor, su obra, su medio social y todo lo que él significó para las letras nacionales.

Hablar de la vida de José Félix Fuenmayor (1885-1966) es hacer un recorrido por la historia cultural de la Barranquilla de finales del siglo XIX y principios del XX. Durante su juventud, el autor siguió de cerca la actividad cultural que desempeñaron la filial de la *Gruta Simbólica*² en Barranquilla y periódicos como el *Rigoletto*, espacios reservados para las

¹ Pachón Padilla, Eduardo. (1980). *El cuento colombiano*. Colombia: PLAZA Y JANES editores.

² Si bien el nombre *Gruta simbólica* se asocia a la reunión de un grupo de poetas en Bogotá desde finales del siglo XIX en el marco del descontento producto de la guerra de los Mil Días, vale la pena

figuras intelectuales mayores ya consagradas. Motivo de lo anterior, José Félix y un grupo de muchachos, coetáneos suyos, deciden en 1902 publicar sus propios medios de expresión literaria; como el semanario *La Aurora*, del que sólo se imprimió el primer número. Esto no fue impedimento para que el compromiso de Fuenmayor con la vida cultural no fuera creciendo. De allí surgió la idea de publicar otro periódico, hecho que se materializó primero en *El Repórter* y posteriormente en *Guante Blanco*.

El único periodo prolongado de separación con Barranquilla se dio cuando inició sus estudios superiores en Bogotá, en 1904, en el Liceo Mercantil o Colegio de Ramírez, institución afamada, de carácter Liberal (afinidad política que acompañará a Fuenmayor durante el resto de sus días), fundada por el ingeniero Manuel Antonio Rueda Jara. Al final de sus estudios, José Félix obtuvo su grado de Licenciado en Comercio y con este título regresó a Barranquilla a ejercer como contador, llegó a ser colector de rentas y posteriormente contralor departamental del Atlántico. A su regreso, para abril de 1910, José Félix, a punto de cumplir los veinticinco años de edad, es vinculado al diario *El liberal* que seguía la línea del liberalismo radical de la época. Allí realiza entre abril y junio escribió crónica política y firmó sus escritos con el seudónimo *Monago*; en estas crónicas desarrolla una actividad fustigadora hacia los adversarios, desplegando amplios conocimientos de la situación social y ante todo mostrando sagacidad e ironía.

Como lo menciona Albio Martínez Simanca, en su libro *José Félix Fuenmayor: Entre la tradición y la vanguardia*, *El Liberal* de Barranquilla se hace vocero de la élite que luchaba por que el Estado reconociera la importancia del departamento del Atlántico en el ámbito económico nacional. Aquí, pregonó los principios del liberalismo social y pretendió ser antorcha para guiar a los jóvenes que, como él, no sólo estaban frustrados por las secuelas de la guerra, sino también indignados por la entrega de Panamá. El periódico planteó como propósito renovar la fe y la convicción en el futuro de la patria.

resaltar que Delio Seravile y Carlos Villafañe, integrantes del grupo, viajaron de la capital de la República hacia Barranquilla a principios de 1902; Eduardo Ortega los convenció para que le acompañaran en la aventura de editar el periódico *Rigoletto*; tenían claro que para sostener el periódico debían rodearse de un grupo de intelectuales, por eso impulsaron la creación de un grupo filial de la Gruta Simbólica en la capital del Atlántico y para ello convocaron a poetas, periodistas y amigos del arte y la literatura quienes en su mayoría respondieron al llamado.

En 1917, José Félix colaboró en la mítica revista literaria *Voces*, primera revista dirigida por el español Ramón Vinyes. Sin embargo, pese a que se identificaba plenamente con la tarea que adelantaban, los compromisos de José Félix con el periodismo local y su trabajo como colector de rentas, no le permitieron tener una actividad más participativa con el grupo de *Voces*. En particular, se identificó con las propuestas creativas y con la intención de romper con la tradición decimonónica: hecho que se hizo evidente en el apartado “Poesías” donde publicó poemas suyos, a partir del número 12, fechado del 30 de noviembre de 1917.

La obra de José Félix Fuenmayor no es totalmente desconocida en el panorama de las letras nacionales, sin embargo, resulta paradójico que mientras crece el interés por parte de los críticos no sucede lo mismo con el gran público. La producción del autor barranquillero no se concentró en un género particular: escribió el poemario *Musas del Trópico* (1910), la novela *Cosme* (1927), la nouvelle *Una triste aventura de catorce sabios* (1928) y varios cuentos publicados a lo largo de su vida. Fue, junto a Vinyes, a quien ya conocía por *Voces*, uno de los miembros fundadores del denominado *Grupo de Barranquilla*, en el que participaron autores jóvenes como Gabriel García Márquez, Germán Vargas y Álvaro Cepeda Samudio; se trató de un grupo de intelectuales que durante la década del cincuenta tuvo el propósito de modernizar la literatura nacional que, según ellos, se encontraba dominada por el relato de carácter regionalista. Motivo por el cual promovieron el conocimiento de autores extranjeros entre los que predominaron los de la tradición anglosajona y algunos latinoamericanos del llamado Cono Sur.

Gran parte de su obra cuentística apareció en el semanario *Crónica* (1950–1951), publicación creada por el grupo con el fin de difundir nuevas propuestas estéticas, que consideraban ignoradas por los escritores y la crítica colombiana del momento. Aunque Fuenmayor empezó a publicar cuentos en 1944³ y otros fueron publicados en el semanario de dicha revista, una primera compilación tan solo aparece hasta 1967, de manera póstuma, con el título *La muerte en la calle* (Ediciones Papel Sobrante). Este volumen de cuentos, y en especial el que le da el título a la misma, ha estado presente en múltiples antologías del cuento nacional, así como en las reediciones de la obra hechas por el

³ Gilard, Jacques. (1997). “El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano”. En *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho IV.

Instituto Colombiano de Cultura, Sudamericana, Casa de las Américas y Alfaguara, confirmando así la repercusión de la obra cuentística de Fuenmayor, el interés por darla a conocer.

El estudio sobre las antologías del cuento en Colombia realizado por Orlando Barón Gil⁴ concluye con un catálogo de autores y cuentos que han aparecido constantemente en las compilaciones del género hechas en el país. Fuenmayor aparece en la lista mencionada como un autor representativo, así como su cuento *La muerte en la calle*, como uno de los relatos más difundidos. La presencia del autor barranquillero también se evidencia en los estudios sobre el género emprendidos por los profesores Pachón Padilla y Luz Mery Giraldo⁵. Sin embargo, una dificultad que encuentra Barón Gil, y que se evidencia en los estudios mencionados, es que la labor del compilador ha consistido en elaborar un catálogo de escritores, por lo general bajo parámetros generacionales, sin explicar las propuestas estéticas de los autores reunidos en la antología. Esta tendencia impide leer el proceso vivido por este género en las letras colombianas, su recorrido histórico, la práctica que de él han hecho algunos de nuestros escritores y sus principales momentos de ruptura. Pese a que son organizados cronológicamente, este orden no comprende una verdadera aproximación histórica al fenómeno cuento en Colombia.

Teniendo en cuenta lo anterior, consideré necesario realizar un estudio de la obra cuentística del autor barranquillero que no busque encerrarlo en categorías explicativas estériles, sino que a partir del análisis de sus textos dé cuenta de la propuesta estética de Fuenmayor, de su distanciamiento con la narrativa dominante, hasta por lo menos 1940, y de su sentido histórico y cultural en la historia de la literatura colombiana. Los estudios sobre el cuento en Colombia son escasos. Si tenemos en cuenta que el establecimiento de las bases del género se dio hasta finales del siglo XIX, se puede entender la marginación a la que se ha sometido el mismo en las historias literarias. La primera aparición del género en una historia literaria colombiana fue en la del profesor Javier Arango Ferrer, *Dos Horas de literatura colombiana* (1963). Producto de esta entrada tardía, el cuento ha tenido que recurrir a antologías para su circulación, las cuales, por un lado,

⁴ Barón Gil, Orlando. (2013). *El cuento colombiano y su presencia en las historias de la literatura nacional y las antologías del género*. Tesis (Magister en Estudios Literarios). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional, Departamento de Literatura.

⁵ Giraldo, Luz Mary. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Colombia: FCE.

son elaboradas con preceptos ajenos a la calidad literaria y muchas veces sin presupuestos históricos; y por otro, carecen de un aparato crítico en su contenido.

Con base en lo anterior, es preciso realizar una valoración de la obra cuentística de José Félix Fuenmayor para determinar con claridad el cambio o ruptura que operó en la cuentística colombiana a mitad del siglo XX en el país y que desembocó en una nueva generación de escritores que revolucionaron las letras colombianas. El proyecto estético y el papel central desempeñado por el autor barranquillero merecen ser estudiados a profundidad con el objetivo de ubicarlo de manera acertada en la serie literaria colombiana, en particular la del cuento; una vez hecho lo anterior, se podrá establecer con claridad cuál fue su contribución a la transformación del género tanto en el país como en Latinoamérica.

Para lograr este objetivo, es necesario poner en perspectiva la obra de José Félix Fuenmayor con el panorama de las letras nacionales a mediados del siglo XX, momento en que sus cuentos empiezan a publicarse en *Crónica*. Los estudios realizados hasta ahora, por lo general, ignoran esta perspectiva histórica en la que es necesario esclarecer la práctica del género cuento por parte Fuenmayor en relación con sus contemporáneos. Explicar este aspecto permitiría indicar el lugar que ocuparía el autor en la serie de la narrativa breve en Colombia, sobre todo si se tiene en cuenta que, al mismo tiempo, escritores como Hernando Téllez, García Márquez y Cepeda Samudio, empiezan a publicar cuentos con la misma idea de renovación literaria. Jacques Gilard, en su artículo *Grupo de Barranquilla*⁶, plantea que esta agrupación intelectual entró en directa contraposición con los cuentos de corte regionalista, norma que se estableció con Tomás Carrasquilla y que fue perpetuada por sus epígonos hasta bien avanzado el siglo XX (Efe Gómez, entre otros). La actitud disidente del grupo se entiende en la medida que la norma costumbrista se impuso de manera hegemónica desde el interior del país.

Para terminar, como se ha señalado anteriormente este trabajo busca reivindicar la importancia de José Félix Fuenmayor en el panorama de las letras nacionales. Por lo tanto, se hace necesaria una aproximación más totalizante que permita explicar su importancia. Para tal fin ubicaré el fenómeno en la perspectiva del género, puesto que me parece necesario ubicar la cuentística de Fuenmayor en la gran tradición occidental del cuento: es

⁶ Gilard, Jacques. (1984). "Grupo de Barranquilla". En *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre, Vol. L, Núm. 128-129.

entonces necesario partir de una idea de cuento que vaya más allá de la noción de brevedad, tal como lo han explicado Poe, Quiroga, Cortazar y Piglia, entre otros. De igual manera, me apoyaré en los presupuestos de las estéticas sociológicas tomados de Bajtín, Bourdieu y Mukařovský, entre otros. Aquí cobra particular importancia la noción que nos permita entender el estado del arte en el momento en que aparecen sus cuentos en *Crónica* hacia 1950. Consideramos en este caso tener presente el concepto de *norma estética* propuesto por Jan Mukařovský, es decir, una serie de preceptos estéticos dominantes en la esfera artística en un momento histórico determinado. En el caso colombiano, la norma estética dominante para la época, como se ha mencionado, fue el cuento regionalista cuyo máximo exponente fue el antioqueño Tomás Carrasquilla. A partir de la valoración de los cuentos del autor barranquillero y teniendo en cuenta la propuesta de Mukařovský podremos determinar en qué medida la obra cuentística de Fuenmayor se distancia de la estética regionalista produciendo una ruptura en el ámbito literario y en la historia del género en Colombia.

En el primer capítulo, *La propuesta estética del grupo de Barranquilla ante la hegemonía del interior: arqueología del cuento moderno en Colombia*, abordaré la toma de posición que asume José Félix frente a la norma estética que venía desde el interior del país; también revisaré la importancia de *Crónica* como medio a través del cual el grupo se enfrentó al relato de corte regionalista y las diferencias que la cuentística de Fuenmayor presenta frente a este tipo de literatura. En el segundo capítulo, *La cuentística de José Félix Fuenmayor*, me propongo explorar la relación que establece José Félix con la tradición cuentística moderna, en especial en su etapa de *Crónica* con la publicación de cuentos como: *En la hamaca*, *Un viejo cuento de escopeta*, *La piedra de Miliesio* y *Por la puerta secreta*. Para finalizar, el tercer capítulo, *La otra cara del progreso: la marginalidad en los cuentos de Fuenmayor*, tendrá como objetivo examinar el distanciamiento que opera en la obra del autor barranquillero frente a la misma tradición moderna, proceso que inició con *La muerte en la calle*, y que tendrá como eje rector la exposición de otra manera de relacionarse con la realidad, una que históricamente fue marginada en el país y que Fuenmayor reivindicará con sus personajes y sus cosmovisiones periféricas en cuentos como *Con el doctor afuera* y *¿Qué es la vida?*

1. Capítulo 1: La propuesta estética del grupo de Barranquilla ante la hegemonía del interior: arqueología del cuento moderno en Colombia.

El historiador de la literatura no debe concentrarse únicamente en el estudio de las figuras emblemáticas de una época; al lado, incluso antes, del gran “genio creador” surgen posiciones y movimientos que logran crear la atmósfera precisa para la aparición de una corriente hegemónica (Lanson, 2003). En Colombia, el estudio de la obra de García Márquez ha eclipsado, por un lado, que la crítica literaria se interese por tendencias literarias simultáneas o inmediatamente anteriores a las del nobel colombiano, a la vez que ha convertido este tipo de estudios en unos antecedentes estériles, cuando no deterministas, de su obra, negándoles así su valor literario específico. Este trabajo tiene como objetivo estudiar una de esas figuras que, si bien no ha sido totalmente ignorada⁷, la realidad es que un estudio detallado de su obra, particularmente de su cuentística, y lo que ella representa en el panorama de las letras colombianas, no ha sido aún realizado, me refiero al escritor barranquillero José Félix Fuenmayor (1885-1966).

⁷ Entre los trabajos en los que aparece la figura del autor barranquillero como objeto de estudio resaltan los realizados por María José Bustos *Vanguardia y Renovación en la Narrativa Latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet* y el de Gina Villamizar *Una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad: José Félix Fuenmayor y Horacio Quiroga*, si bien estos trabajos exploran el papel de Fuenmayor como un renovador de las letras, lamentablemente no existe un enfoque que se preocupe por el género, particularmente por el tipo de cuento que practicó José Félix.

1.1. El grupo de Barranquilla y *Crónica: su mejor “week-end”*, el semanario literario-deportivo de Barranquilla en 1950-1951.

En esta perspectiva es necesario no considerar a Fuenmayor como una individualidad aislada, sino como parte de un grupo de personas que comparten ciertos intereses y una idea de literatura que no comulgaba con la impuesta desde el centro de las letras nacionales, la élite letrada bogotana. Jacques Gilard inicia su artículo de 1984, titulado *Grupo de Barranquilla*, con una defensa al estudio de la actividad de dicha agrupación que reconozca el valor literario de sus publicaciones y no simplemente como un antecedente obligado de la obra de García Márquez:

Un estudio de ese grupo de amigos se justifica en la medida en que, además de suministrar datos sobre lo que con desafortunada fórmula algunos han llamado «prehistoria literaria» de García Márquez, permite conocer las excelentes obras de Álvaro Cepeda Samudio y José Félix Fuenmayor y, de manera ya algo marginal, la de Ramón Vinyes, «el sabio catalán». (Gilard, 1984: p. 905)

Para contextualizar la formación del grupo es preciso tener en cuenta que éste no surgió de la nada, sino que se insertó en un proceso cuyo antecedente directo fue la revista *Voces* que el catalán Ramón Vinyes creó y sostuvo entre 1917 y 1920. Ya para el año de 1940, con el regreso de Vinyes a Barranquilla, fugitivo del franquismo, es una fecha importante de referencia para situar su nacimiento. Vinyes se reencuentra con José Félix y entra en contacto con algunos jóvenes entre los que se destacan: Bernardo Restrepo Maya, Alfonso Fuenmayor, hijo de José Félix, y Germán Vargas. Aunque desempeñan de vez en cuando cargos administrativos, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas son principalmente periodistas. Sin embargo, esta formación varía hasta que encuentra, gracias a la incorporación de nuevos miembros, una constitución más sólida como grupo:

El núcleo inicial del grupo quedó constituido con esas cinco personas, pero fue en la segunda mitad de la década de los 40 cuando el grupo empezó a existir de verdad. En 1947 tiene lugar la incorporación de Álvaro Cepeda Samudio. Hacia finales de 1948 aparece García Márquez quien se instala en Barranquilla en enero de 1950. Como Alfonso Fuenmayor y Germán

Vargas, Cepeda Samudio y García Márquez eran periodistas. (Gilard, 1997: p. 37)

Vale la pena aclarar que aunque el Grupo de Barranquilla se haya constituido en una entidad, sumamente informal, pero entidad de todas maneras, sus integrantes estaban dispuestos a acoger gente e ideas nuevas y se negaban a establecer una nómina de miembros cerrada o un ideario inmutable. Su idea general fue, a través de una actividad periodística, cuestionar los valores literarios absolutos del país a la vez que daban a conocer, a través de reseñas, comentarios y traducciones, autores poco conocidos en la literatura nacional. Para pensar el proceso que operó el grupo dentro del entramado de relaciones que constituían en ese momento a la literatura colombiana, quisiera tomar la noción del crítico francés Pierre Bourdieu, *campo intelectual*⁸, con el objetivo de entender mejor la manera como dicho grupo se integra al ámbito intelectual colombiano y, a la vez, esclarecer el tipo de reacción que se configura y cómo su producción literaria la representa en la historia de la literatura colombiana. Si bien se trata de una red en donde las posiciones son dinámicas, el campo presenta unas posturas *hegemónicas*, como las provenientes del interior hacia mediados del siglo XX. ¿En qué medida el pensamiento estético del interior subordina a los aspirantes a escritores de la periferia? ¿Qué posición asumen estos actores relegados ante preceptos estéticos que consideran obsoletos? ¿Qué tipo de estética propone el Grupo de Barranquilla y cómo esta se constituye en un elemento identitario?

Es necesario tener en cuenta que, para el momento de nacimiento y actividad del Grupo de Barranquilla, mediados del siglo XX, la crítica y la producción literaria estaban dominadas por los criterios que se establecían en el interior del país, principalmente en Bogotá y en menor importancia Medellín y Manizales, marginando lo periférico, como explica Gilard, para el grupo:

⁸ “El campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”, (Bourdieu, 2003: p. 13). Es decir, toda la red de relaciones que se establecen entre los diferentes actores (autores, editores, crítica, etc.) que intervienen en la cultura de una sociedad; el campo es, en un sentido muy amplio, el mediador entre la obra literaria y el público.

Su región, la Costa Atlántica, puede decirse que, más que formar parte de Colombia, le pertenecía. La imagen del país se había forjado esencialmente en la parte andina, por evidentes razones de geografía, de tradicional dificultad de comunicar y de organización administrativa. La nacionalidad - la idea que de ella se hacían los altos círculos intelectuales y políticos- no coincidía con los límites geográficos del país. Fuera de las viejas ciudades coloniales (Santa Marta y Cartagena), la Costa y su humanidad mulata o se desconocían o inquietaban, como una presencia indeseable de las exóticas Antillas y del África oscura. Barranquilla, aldea en el siglo XIX y urbe moderna en 1950, era una emanación de esa Costa «profunda» y no encajaba en la noción de ciudad colombiana: era una población opulenta y activa, pero cosmopolita y sin tradiciones. El lugar común de «ciudad de tenderos» presuponía la ausencia de una actividad cultural. (Gilard, 1984: p. 908)

La idea de Barranquilla como una ciudad que no le aportaba valores culturales al sistema de símbolos nacionales se convierte en el fantasma contra el cual luchan los integrantes del grupo y, al mismo tiempo, en el motor de su producción literaria. Sus miembros, incluso antes de formar parte de él, sabían de la existencia de la revista *Voces*, de publicaciones y de libros de elevado valor literario que se desconocían en el resto del país. Y la curiosidad por lo extranjero, generada probablemente por el contacto que su condición de ciudad costera permitía, hacía que ellos estuvieran convencidos de que las posturas de valor universal pertenecían más bien a la Costa, como espacio geográfico que lo propiciaba, mientras que las posturas *provincianas*, o *localistas*, predominaban en el interior, especialmente en Bogotá. Por otra parte, la mentalidad de los barranquilleros se nutría del orgullo de ser, para mediados de siglo, “una ciudad de progreso, nacida del progreso, la que primero había tenido teléfono, luz eléctrica, acueducto, compañía de aviación, emisoras de radio, y estaba más en contacto con el mundo” (1984: p. 909); de ahí que la sociedad del interior del país les pareciera anacrónica en muchos aspectos y el grupo cuestionara sus juicios sobre lo que debía ser la literatura.

En este punto conviene plantearse la pregunta sobre la manera en que el grupo empezó a manifestarse en la vida cultural del país, sin embargo, sería mejor hablar de cómo trató de no hacerlo. Sus miembros, de manera unánime, pensaban que las reglas del juego estaban demasiado viciadas, es decir, que la posición *hegemónica* del ámbito literario estaba muy consolidada en la prensa del interior, para que valiera la pena participar en ella bajo la aparente forma de un discurso más, sin mayor trascendencia. Razón por la

cual decidieron limitarse a una actividad periodística circunscrita únicamente a la prensa local de Barranquilla. Esa contraposición, tanto frente a críticos del interior como frente a sus diarios y suplementos literarios, derivó en una serie de notas periodísticas con tinte satírico publicadas por el grupo en la prensa barranquillera. Quisiera destacar un fragmento de una de estas notas, particularmente redactada por Álvaro Cepeda Samudio de 1948, quien en ese momento era uno de los miembros más recientes, pero que, en un tono irónico, respondía al crítico del interior José Ignacio Libreros, con la seguridad de quien ha consolidado la esencia irreverente y contraria del grupo:

Se queja José Ignacio Libreros en su «Noticiero Cultural» de *El Tiempo* de que en *Correo*, revista de la Unión Panamericana, se haga caso omiso de nuestra actividad literaria y artística. Cabe preguntarle a JIL a cuál actividad se refiere, porque nosotros, los de «provincia», no tenemos noticia alguna de los movimientos literarios y artísticos de los guardadores de nuestras tradiciones culturales. (Cepeda Samudio, Álvaro, *Nuestra actividad literaria*, en *El Nacional* (Barranquilla, hacia el 28 de enero de 1948)⁹

Para continuar con su labor crítica fue necesario para el grupo contar con una publicación propia que les permitiera la expresión de sus *posiciones*¹⁰ de manera independiente, sin mediaciones exteriores que envicieran sus ideas comunes. Para Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en su libro *Literatura/Sociedad*¹¹ la aparición de una *formación*, entendiendo ésta como la “los círculos, las escuelas, es decir, esa variada gama de formas de agrupamiento intelectual a través de cuya existencia y actividad se manifiestan algunas de las tendencias de la producción artística y literaria.” (Altamirano y Sarlo, 1983: p. 97), se encuentra ligada a la aparición conjunta de una revista o publicación impresa (manifiesto) que cumple la función de materializar los ideales estéticos del grupo. Si tenemos en mente la mencionada función de la revista podemos entender la labor que cumplió el semanario *Crónica*, publicado por primera vez el 23 de abril de 1950 y que iría

⁹ Se conserva el recorte de periódico únicamente.

¹⁰ Entendiendo que estas no se presentan únicamente en el plano estético, sino en también en la esfera ética y política. El Grupo de Barranquilla no estaba en desacuerdo únicamente con la norma estética costumbrista, también cuestionaba las posiciones privilegiadas de los críticos del interior, su falta de actitud crítica frente a sus colegas y el estancamiento de sus producciones.

¹¹ Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1983). *Literatura/sociedad*. Argentina: Hachette. Se trata de un texto que enfoca críticamente los conceptos claves de autores como Lukács, Adorno, Goldmann y Bourdieu que han trabajado la relación entre literatura y sociedad.

hasta el 23 de junio de 1951, el cual fue la materialización de estos ideales grupales respecto a lo que debía ser la literatura colombiana para la época, sus páginas funcionaron como una especie de:

Espacio articulador de discursos de y sobre la literatura, la revista tiende a organizar a su público, es decir el área de lectores que la reconozca como instancia de opinión intelectual autorizada [...] Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un “nosotros” y un “ellos”, como quiera que esto se enuncie. (1983: pp. 96-97)

La aparición de *Crónica*, junto con los artículos publicados en la prensa barranquillera, permitieron organizar las críticas del grupo frente a la situación cultural del país en cuatro grandes aspectos: un ataque a las figuras canónicas de la literatura nacional para mediados del siglo XX, la problemática de la falta de una crítica autónoma, el valor de la influencia extranjera y el panorama de la cuentística colombiana para la época. Los anteriores aspectos no son incompatibles, sino que se relacionan entre sí y tienen como objetivo promover a Barranquilla como un centro cultural para el país.

Para entender los cuestionamientos a las figuras canónicas debemos partir del hecho de que éstas ocupan un lugar primordial en el *campo cultural*, es alrededor de ellas que se establecen las normas que rigen la producción artística de una sociedad, como lo señalan Altamirano y Sarlo: “Las obras y los autores “faros” (aquellos de quienes se habla y a quienes se cita) así como el conjunto de lo que Bourdieu llama los “lugares comunes intelectuales” de una época, son las señales ostensibles de la problemática dominante” (1983: p. 84). La crítica que hace el grupo a las *normas estéticas* es una crítica directa a los escritores “faros” que las representan, el objetivo de los ataques era aterrizar estas personalidades “endiosadas” e “infladas” a las cuales consideraban anacrónicas:

Quien haya echado un vistazo al periodismo juvenil de García Márquez habría podido extrañarse ante la cantidad de alusiones a Augusto Ramírez Moreno, intelectual entonces (1950) encargado de la Embajada colombiana en París. [...] Se trataba de destrozar alegremente el mito colombiano del gran orador, cuya encarnación misma era justamente Ramírez Moreno. [...] El grupo atacaba de la misma manera a todas las vacas sagradas del panorama nacional, en la medida que le aparecían como valores

meramente domésticos, endiosados solamente por obra y gracia del aislamiento colombiano e imposibles de exportar. (Gilard, 1984: p. 914)

Este ataque a los representantes de los valores estéticos encontraba un fundamento en el hecho de que la crítica del momento estaba compuesta, en gran parte, por los mismos escritores, los cuales, inundaban de elogios a sus colegas sin un verdadero sentido crítico. Al mirar hacia afuera y establecer comparaciones con otras literaturas, el grupo entendía el porqué del desconocimiento de la literatura colombiana en el exterior. Tal desconocimiento fue un tema tratado en las publicaciones del país en la prensa de los años cuarenta, sin embargo: “eran muy pocos los que admitían que si los escritores colombianos no trascendían las fronteras nacionales era porque sus obras, generalmente, no valían la pena” (1984: p. 921). Y era precisamente difícil poder formular tal afirmación en un medio tan viciado de lo que podríamos denominar un “clientelismo literario”; los barranquilleros tenían más libertad que los críticos bogotanos, entre otras cosas por tener una publicación autónoma como *Crónica*, para llamar a las cosas por su nombre y preocuparse por los valores verdaderamente exportables: “Podían decir más crudamente que Bogotá no era de ninguna manera la tan mentada «Atenas sudamericana» ni Colombia un “país de escritores” (1984: p. 921). Como lo menciona Fabio Rodríguez Amaya (compilador) en la introducción del libro *La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*¹², el grupo buscaba con su producción dar:

muestra de la visión innovadora, amplia y universal – que de inmediato despierta interés en todo el continente – con que rompen los esquemas del costumbrismo rural imperante. Ese “nacionalismo literario” que defienden a capa y espada intelectuales que lo teorizan de manera dudosa [...] y que es alimentado por intelectuales congregados en camarillas recalcitrantes que no pasan de ser una mala copia de politiqueros y los gamonales sin conciencia de los valores civiles, éticos y estéticos. (Rodríguez, 2009: p.26)

Este nacionalismo literario amañado con los círculos dominantes de poder dio lugar a la proliferación de autores que caían en un folclorismo anquilosado, carente de profundidad y estancado en la mera descripción del territorio. Los miembros del grupo pensaban que las letras nacionales no podían progresar si no se integraban a las

¹² Rodríguez Amaya, Fabio. (2009). *Plumas y pinceles I: La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Italia: Bergamo University Press.

tendencias extranjeras. Entre dichas tendencias sobresalen experimentaciones con la forma. En su mayoría, los integrantes del grupo declararon su admiración por la narrativa norteamericana contemporánea: según ellos, de no emprender este salto, la literatura del país no se pondría “a hora” con el resto del mundo. El grupo de Barranquilla no se identificaba con una visión tan cerrada de lo regionalista, quería, por el contrario, que la literatura, sin perder de vista la esencia de lo regional, se liberara del peso de la geografía, de un pretendido objetivismo, y explorara más la condición humana. La aceptación de influencias extranjeras para el desarrollo de la literatura nacional, podría suscitar en los más fervorosos defensores del regionalismo literario duras críticas. Alfonso Fuenmayor en un artículo para *El Heraldo*, defiende el hecho de aceptar tales influencias como una especie de derecho propio de los americanos:

Sería bueno recordar que el americano es uno de los pocos tipos humanos que tienen derecho, y no un derecho cualquiera, sino un derecho que pudiéramos llamar biológico, para aceptar ciertas influencias que en ningún caso le son ajenas. El americano es, un poco, muchas cosas. Si examinamos la historia, las sucesivas emigraciones que han llegado hasta esta parte del Atlántico, se comprendería, de una vez por todas, que nuestra aberración sería pensar y sentir exclusivamente como lo hicieron Cuauhtémoc o Atahualpa. Si aceptamos la luz eléctrica, tenemos que aceptar a William Faulkner. Si el whisky nos dice algo, también nos dice algo James Joyce (Alfonso Fuenmayor, *Americanos universales*, en *El Heraldo* (12 de abril de 1950), p. 3.) citado por Gilard, 1984: p. 929).

La crítica al regionalismo estuvo estrechamente relacionada con su crítica al cuento colombiano del momento. El grupo veía al género cuento como la rama con la mejor posibilidad de una renovación literaria. En esa época, el departamento de Caldas ejercía lo que se podría denominar como una *tiranía* sobre la cuentística nacional. Como prueba de lo anterior resalta el hecho de que tres de esos cuentistas caldenses ocuparan un espacio desproporcionado en las páginas de suplementos y revistas: Eduardo Arias Suarez, Adel López Gómez y Antonio Cardona Jaramillo; para los dos últimos existía el agravante de que eran entonces colaboradores de *El Tiempo*. Estos tres eran los autores más productivos o los que mejor acogida recibían en suplementos y revistas: “sin haber efectuado una revisión exhaustiva de las publicaciones literarias, encontramos que en los años cuarenta López Gómez publicó unos cincuenta y seis cuentos; Arias Suarez, unos

treinta y siete, y Cardona Jaramillo, unos cuarenta y seis” (1984: p. 923)¹³. Es en este panorama que aparecieron los cuentos de José Félix como una apuesta en el campo que buscaba equilibrar la balanza quitándole peso al regionalismo literario del interior del país, a sus críticos/alabadores y, como lo veremos más adelante, a su idea poco experimental de lo que debía ser un cuento.

1.2. Fuenmayor frente al cuento regionalista en Colombia hacia mediados del siglo XX

Hemos mencionado que el grupo de Barranquilla se enfrentó a los presupuestos estéticos dominantes en el interior, pero cuáles eran específicamente éstos, particularmente ¿cómo era el cuento regionalista que se practicaba en el país para la época? Todo parece indicar que el costumbrismo, como “norma estética” (Mukarovsky) con sus esquemas, técnicas, temas e ideas, impuesta por lo menos desde la aparición de *El Mosaico* (1858), además de dominar el siglo XIX, se prolongó hasta bien avanzado el siglo XX en Colombia¹⁴: muestra de ello es la obra Tomás Carrasquilla y sus epígonos de la década del 30 y del 40. Este movimiento, volcado sobre la búsqueda de lo autóctono y de lo auténticamente americano creía que:

La realidad americana estaba en las grandes novelas de la Sierra, la Selva y la Pampa. [...] al hablar de un territorio que, sin embargo, era colombiano,

¹³ Pese a que se trató de una producción voluminosa, llama la atención que ninguna de las tres figuras aparezca después en las antologías más representativas del cuento en Colombia.

¹⁴ Consideramos en este caso tener presente el concepto de *norma estética* desarrollado por Jan Mukařovský, esta es, una serie de preceptos estéticos dominantes en la esfera artística. Según el autor:

Sólo se puede hablar de norma cuando se trata de objetivos generalmente reconocidos, con respecto a los cuales el valor es percibido como existente con independencia de la voluntad del individuo y de sus actos de decisión subjetivos; en otras palabras como hechos de la llamada conciencia colectiva [...] El individuo puede estar en desacuerdo con la norma, puede incluso intentar cambiarla, pero no puede negar su existencia y su obligatoriedad colectiva a la hora de valorar, aunque se valore en contradicción con la norma. (Mukařovský, 2000: p. 147)

En el caso colombiano, la norma estética dominante para la época, como se ha mencionado, fue el cuento regionalista, o costumbrista, cuyo máximo exponente fue el antioqueño Tomás Carrasquilla.

[se] había introducido en la narrativa nacional una realidad más bien exótica, que se aceptaba ¿cómo habría sido posible rechazarla?-, pero que no dejaba de inquietar. (Gilard, 1984: p. 930)

Esta norma estética devino en lo que anteriormente denominamos como un *nacionalismo literario*, el cual, apartaba al hombre, su introspección, del centro del relato para dar paso a una mirada, en casos extremos una detallada descripción, de la naturaleza y la relación de ésta con el sujeto, creyendo que con lo anterior se captaba la esencia de lo colombiano. Gesto válido para el proyecto de nación de los intelectuales del siglo XIX en Colombia pero que para mediados del siglo XX resultaba anacrónico. Para el grupo de Barranquilla el costumbrismo pasado o los elementos regionales en sí mismos no eran el problema ni mucho menos Tomás Carrasquilla y su obra: el autor antioqueño representaba un momento importante de la historia de las letras nacionales que no tenía discusión. Se puede decir que el grupo de Barranquilla consideró como válido tanto el movimiento como su función cohesionadora de construcción de una identidad nacional en el pasado, pero veían como problemática la continuación de esta norma estética en pleno siglo XX porque ésta desconocía la participación del Caribe en el imaginario nacional. La actitud crítica del grupo no recae sobre Carrasquilla, sino sobre las nuevas generaciones que repetían mecánicamente una receta que ya no respondía a las necesidades históricas de la Colombia que entraba, problemáticamente, en una desajustada modernización técnica. La intención de actualizar las letras colombianas engloba esta problemática e implica una toma de posición, no solo desde el punto de vista estético en el campo literario, frente al denominado al “cuento regionalista” (sus modelos y normas), sino también frente a la hegemonía que imponía las élites letradas del interior. De ninguna manera esto implica un desconocimiento de la cultura de las regiones, por el contrario, se insiste en la necesidad de poner en la palestra universal al Caribe colombiano.

Es importante hacer énfasis en que lo anterior no supuso un abandono de los elementos regionales, de su esencia, para ser reemplazados por una falsa universalidad, todo lo contrario, se quería rescatar una mirada desde el Caribe que hablara de la condición humana, que la entendiera en su complejidad y utilizara herramientas de expresión nuevas. Esto implica hablar del Caribe, pero no con el modelo del cuento costumbrista o regionalista. Para Manuel Guillermo Ortega, en *El cuento caribe*

*colombiano: Historia, poéticas e identidades socio-culturales*¹⁵, la tarea de los escritores caribeños tenía un alto componente de autoafirmación, resultaba necesario para éstos hablar desde los elementos regionales que veían en su día a día, pero que no sentían explorados por la narrativa dominante, por tal motivo debía ser actualizada:

Los escritores del Caribe colombiano, ante el reto que tienen de crear un nuevo canon, se profesionalizan en su oficio y entienden que, aunque relativa, la autonomía del nuevo campo literario es una batalla por ganar y una forma de afirmación de identidad. (Ortega, 2005: p. 426)

Más que darle la espalda a lo regional lo que se quería era rescatar lo caribeño, ubicarse más allá del paisaje, de lo meramente descriptivo, y hacer de esta esencia el material de una literatura nueva, más amplia, más acorde con el momento histórico que atravesaba el país para mitades del siglo XX. Se trata de concebir una forma de expresión que se ajustara a la complejidad del imaginario del Caribe.

Cabe aclarar que cuando el grupo se refería a lo que era el cuento, no trataba de fijar una teoría absoluta del género, sino definir lo que debía ser este en Colombia para el momento. El concepto que se forjó, siempre flexible y abierto a nuevas aportaciones, concedía mayor importancia a lo que hacían autores jóvenes en Colombia, y no a los nacionalmente consagrados, particularmente a lo que hacían los propios autores del grupo. Como veremos, los principios estéticos del grupo suponían, en particular los de Fuenmayor, en la práctica, una preferencia por lo introspectivo y algunos casos fantástico, más alejado de lo netamente descriptivo y sobre todo de lo anecdótico: es evidente que, tal vez conscientes de que Colombia estaba dejando de ser un país rural y ante sus ojos Barranquilla representaba eso, a los escritores costeños les interesaba más lo que sucedía en las ciudades, en las urbes entendidas como símbolo de la modernidad y el progreso, pero también como lugares donde el nuevo sujeto colombiano se confrontaba con realidades resultantes del proceso de industrialización y sus diversas consecuencias en la población, como la migración del campo a la ciudad, entre otros. Para ellos era necesario no apelar a la descripción de las urbes en este caso, sino indagar en las problemáticas humanas derivadas de esta confrontación. Es en la materialización de estos cambios

¹⁵ Ortega, Manuel Guillermo. (2005). "El cuento caribe colombiano: Historia, poéticas e identidades socio-culturales". En *Colombia y el caribe / XIII Congreso de Colombianistas Universidad del Norte*. Barranquilla: Uninorte.

estéticos en donde se aprecia la importancia de una figura como la de José Félix Fuenmayor para la narrativa breve colombiana.

José Félix, quien tenía cerca de 60 años cuando el grupo se formó, fue clave en el desarrollo de la cuentística del mismo, sus cuentos fueron expresando la preocupación del escritor caribeño por salirse del relato simplemente anecdótico y geográfico para dar paso a una introspección de sus personajes. María Bustos menciona, en su libro *Vanguardia y Renovación en la Narrativa Latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*¹⁶, que para el momento en el que Fuenmayor empezó a publicar sus cuentos en *Crónica*:

La literatura regionalista había desplegado un enorme interés por la representación del paisaje. En la cuentística de Fuenmayor, por el contrario, el énfasis se encuentra en la realidad humana. No es el paisaje americano lo que preocupa a Fuenmayor sino el hombre y su palabra, su expresión. (Bustos, 1990: p. 169)

Sin duda, esta revolución no pasó desapercibida para los demás miembros, en especial para los más jóvenes, que vieron en José Félix un faro, un camino diferente al de la descripción excesiva, pero que seguía teniendo en cuenta la particularidad del Caribe como región, sus problemas y atributos que eran el material de sus textos. Fuenmayor no buscaba salirse de la visión de mundo propia de la Costa caribeña, todo lo contrario, lo que pretendía era expandir la representación de la misma, no encasillarla a un territorio y a un tipo representativo que la habitaba, tal camino debía ser explorado y significó para sus contertulios un hito en sus propias carreras como escritores.

Más de 40 años después de la aventura que significó *Crónica*, García Márquez, ya como un autor más que consagrado, escribió en el prólogo de los cuentos reunidos de Fuenmayor, *La muerte en la calle* editado por Alfaguara en 1994, que éste navegaba:

En un remanso de sabiduría que le permitía ver el lado distintivo de las cosas. Tenía un modo natural de parecer inocente, y sin embargo había

¹⁶ Bustos, María. (1990). *Vanguardia y Renovación en la Narrativa Latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*. Michigan: Ann Arbor: University Microfilms International.

visto y oído todo, lo sabía todo, y lo escribía con la misma familiaridad casera y la misma malicia sonriente con que lo contaba. (Fuenmayor, 1994: p. 12)

Las palabras de respeto del nobel colombiano se entienden si se toma en cuenta que Fuenmayor poseía una gran experiencia frente a los jóvenes miembros del grupo. Como mencionamos antes, en 1927 había publicado la novela *Cosme*, un año más tarde se conoció su novela corta *Una triste aventura de catorce sabios*, considerada para algunos de los primeros relatos de ciencia ficción publicados en el país¹⁷. Fuenmayor dejó en el periodo en que se consolidó el grupo, especialmente durante la publicación de *Crónica, grandes cuentos (En la hamaca, Un viejo cuento de escopeta, La piedra de Milesio, Muerte en la calle y Por la puerta secreta)* y estableció procedimientos estéticos que García Márquez y Cepeda Samudio fueron los primeros en aprovechar. Particularmente la delimitación del problema del localismo en el cuento colombiano. José Félix se erigió como una autoridad en el grupo, iniciando una transformación en la narrativa colombiana que fue continuada por los miembros más jóvenes años después.

La pregunta que surge entonces sería ¿qué novedad revisten estos cuentos frente a relatos costumbristas ya consolidados como *El machete* de Julio Posada o *Que pase el aserrador* de Jesús del Corral? Lo primero que valdría la pena resaltar en la cuentística del autor barranquillero es la distancia que toma frente a la descripción como herramienta narrativa para imprimirle veracidad al relato. El escenario de acción construido por Fuenmayor para sus relatos carece de árboles, llanuras y selvas que necesiten ser detallados a cabalidad; más bien encontramos pequeños caseríos, bares y calles polvorientas. Con lo anterior no se quiere acentuar la novedad de la propuesta fuenmayoriana en un simple cambio de espacialidad, sino resaltar que para el autor barranquillero la realidad de la vida americana no estaba, como sostenía la hegemonía, en la naturaleza y la relación que ésta establece con el hombre.

Para esclarecer las particularidades del cuento regionalista al que se enfrentó el Grupo de Barranquilla, en cabeza de Fuenmayor, debemos empezar estableciendo el punto de partida de este tipo de producción literaria: *el cuadro de costumbres*. Durante el

¹⁷ Sobre este tema recomiendo revisar el artículo de Rodrigo Bastidas “La ciencia ficción colombiana entre milenios” publicado en el número 14 de la revista del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia *Literatura: teoría, historia, crítica*.

siglo XIX, producto de la necesidad de consolidar una idea de nación, se hizo capital la legitimación colectiva de diferentes costumbres, actividades, tipos y situaciones sociales; lo anterior, fue el criterio con el que el escritor costumbrista seleccionó objetos, situaciones y personajes como representativos de una comunidad, basándose en la relación que veía entre éstos y la vida cotidiana del pueblo. Gracias a lo que podríamos denominar como una articulación entre el hombre y la cotidianidad, el Costumbrismo del siglo XIX logró el reconocimiento estético del criollo que legitimó el trabajo del artista costumbrista quien, a su vez, al ocuparse de trabajar la vida cotidiana de las clases campesinas y ciudadinas demostraba a la clase intelectual, y dirigente, la existencia de un mundo que anteriormente había sido nombrado de una forma incomprendida, burlesca, que era la forma como se representaba a las clases populares. Lo anterior nos permite entender que los cuadros de costumbres están sustentados en un proyecto cohesionador de la sociedad americana posterior a la independencia.

Este costumbrismo no se limitó a un género en particular, su presencia se evidencia tanto en representaciones teatrales como en relatos cortos publicados en los periódicos de la época en los que se pretendía un objetivo doble: llegar al letrado de las clases dirigentes e intelectuales, que eran las que tenían en sus manos la construcción de la nación tras la victoria de las gestas de la Independencia, y al mismo tiempo llegar al naciente público lector. Es importante señalar que para los recientemente constituidos partidos liberal y conservador (1848-1849) la creación de un nuevo orden social no solo se podía fomentar en las colectividades iletradas mediante el discurso político y los sermones religiosos, también existía una gran posibilidad de hacerlo desde lo literario. Para Diego Argüello, en su texto *Los cuadros costumbristas Cundiboyacenses de Fermín de Pimentel y Vargas: el universo simbólico de una identidad regional*, la literatura costumbrista se presentó como una herramienta potencial en la constitución de un ideal de nación:

Para ambos sectores [liberal o conservador], la literatura era vista como la posibilidad de construcción de la nueva mentalidad, del nuevo orden social diseñado por la élite letrada que con sus constituciones (ocho en total desde la del Socorro en 1810 hasta la conservadora de 1886) buscó intervenir en la vida cotidiana de los grupos. Estamos entonces ante el tema de la sociabilidad de la ley y de la literatura que [...] cumple con un sentido binario en cuanto a dar cuenta de una sensibilidad campesina en vía de alfabetización y una sensibilidad intelectual que debía abrirse a las nuevas formas de expresión de

la nación para encontrar en ellas un potencial de reconocimiento y legitimación general. (Argüello, 2016: p. 10)

Este interés del costumbrismo al querer mostrar las historias locales como valores representativos de una cultura nacional en construcción que, si bien no era tan desarrollada como la europea, tenía la convicción de que era capaz de llegar a equipararse a la de cualquier país del mundo. Es así como el escritor costumbrista, y su ideal de nación, se comprometió con un sector de la sociedad, conservador o liberal, y usó a la literatura como instrumento público de expresión sobre lo que era, para cada una de ellas, lo “genuinamente americano”. Inició entonces una carrera por buscar una definición común de lo nacional que debía ser legitimada a través de lo literario. En ese orden de ideas, el Costumbrismo colombiano del siglo XIX se convirtió en “un testimonio inestimable en el propósito de recuperar para la historia nacional todos los matices de la vida del pasado, ocultos tras la rutina y tradición de las costumbres” (2016: p. 19).

Los costumbristas (en especial en la segunda parte del siglo XIX) se habían basado en la importancia de la *experiencia* para entender el significado que tenían ciertas costumbres y tipos sociales para así aproximarse a la realidad de la comunidad, es decir, a su forma de ver el mundo y de interpretarlo. Esta información les permitiría recibir de la colectividad la legitimidad de las figuras representativas¹⁸ y de paso la transformación de sus tradiciones. El punto de contacto que me interesa establecer entre el cuadro de costumbres y lo que posteriormente se denominaría “cuento costumbrista o regionalista” es precisamente esa visión *localista* que fue utilizada luego por los epígonos como herramienta conocedora del sujeto para enriquecer la ficción psicológica de los personajes, lo que se creía que pensaba cada tipo social. Si bien este tipo de realismo fue un paso más allá en la elaboración de historias que no buscaban simplemente la exposición de una costumbre, tipo social o tradición sí mantenía la necesidad de estar anclada a un lugar “geográfico” puntual e identificable, se negaba a buscar la universalidad porque, como lo mencionamos anteriormente, creía ver en el territorio que rodeaba al americano el material

¹⁸ Ilustremos esta idea usando como ejemplo el caso de la construcción del tipo social antioqueño que hace el cuadro *Que pase el aserrador* de Jesús del Corral, se trata de una persona sagaz con capacidad de ascender socialmente gracias al buen uso de un discurso, diríamos incluso a la capacidad de envolver a los demás, que no necesariamente es verídico sin generar con esto conflictos en el personaje narrador. Esa imagen del antioqueño locuaz se mantiene hasta hoy.

suficiente para explicar sus preocupaciones y resolver sus preguntas. Frente a este gesto localista, sin perder de vista las características del Caribe, el grupo de Barranquilla reivindica una actitud más universalista¹⁹ de las letras colombianas.

Una vez revisado el costumbrismo, como antecedente del cuento regionalista colombiano, me interesa enfatizar ahora las diferencias entre ambos géneros. Hay que destacar que en el cuadro de costumbres el escritor no discute directamente una idea o un tema. Lo que hace el autor costumbrista es tomar de la realidad incidencias, conductas o sencillamente comportamientos con los que escribe piezas cortas, teniendo en cuenta que se publicaban en periódicos, y caracterizadas por la importancia en la tipificación de los personajes rurales, típicos y simbólicos del pueblo, las situaciones, la descripción de paisajes, el tono afable y humorístico, la anotación de diálogos cotidianos y el comentario personal del protagonista. Se debe recordar que este costumbrismo significó en su momento, siglo XIX, sobre todo una nueva actitud frente a la realidad que buscaba conocer el territorio habitado. Todos estos ingredientes se conjugan en un tipo de estructura conocida como *cuadro*. Lo anterior nos permite entender que, a diferencia del relato o cuento costumbrista, el fundamento del cuadro no es la construcción narrativa compleja o más elaborada de situaciones, sino la escena, dentro de la cual se inscriben los relatos, las descripciones, los pequeños diálogos y digresiones del autor. Un caso totalmente diferente nos encontramos en un cuento regionalista como *La tragedia del minero* de Efe Gómez. En este relato, que nos servirá de paradigma de lo que se denomina como cuento regionalista, el autor se interesa por ir más allá de una escena y presentar una situación narrativa más elaborada. El narrador que concibe Gómez se interesa por construir un ambiente localista, identificable con la región Antioqueña, en donde se construye una historia sencilla: la tragedia de Manuel, un minero que queda atrapado en la montaña producto de su avaricia y la de sus compañeros. La pregunta que surge en este punto, y que es clave para el desarrollo de este trabajo, sería ¿Por qué el cuento costumbrista de

¹⁹ El texto del profesor Iván Padilla Chasing *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos* nos ilustra de manera ejemplar que esta discusión por una actualización de la literatura colombiana a mitades del siglo XX no se concentró únicamente en el cuento, sino que se dio también en el campo de la novela, en donde García Márquez llegó a afirmar la existencia de “colosales vacíos” literarios durante la década de los años cincuenta.

Gómez no es cuento moderno? ¿Qué rasgos del cuento moderno están ausentes en este tipo de literatura? Y no menos importante: ¿Por qué la crítica insiste en presentarlo bajo el rótulo de “cuento” junto a piezas plenamente modernas como la de Fuenmayor?

El primer paso para responder los interrogantes planteados, e indagar en las diferencias entre cuento regionalista y cuento moderno, es una revisión de los estudios sobre el género que se han realizado en Colombia. Estos estudios sobre el cuento en el país son escasos; si tenemos en cuenta que el establecimiento de las bases del género fue un proceso que se dio hasta finales del siglo XIX con críticos como Poe, se puede entender la marginación a la que se ha sometido el mismo en las historias literarias.

Una de las antologías más relevantes en el panorama nacional sobre el cuento es la del profesor Eduardo Pachón Padilla, *El cuento colombiano: Antología, estudio histórico y analítico*, un trabajo ambicioso de dos tomos que presenta, a mi modo de ver, una serie de dificultades metodológicas. La primera, es que el profesor no empieza su trabajo con la definición de su objeto de estudio, es decir, qué se entiende por cuento. No existe mención de poética alguna en ninguna de sus tres primeras partes: presentación, introducción y comentario. Junto a lo anterior, hay una ausencia de parámetros o rasgos del género cuento, por lo que se infiere que, según el profesor Pachón Padilla, el criterio por excelencia para explicar el género y justificar su antología es la brevedad. Considerar la brevedad como el criterio que define la esencia del cuento lo lleva a desconocer los procesos históricos vividos por esta forma literaria, particularmente el recorrido del género en nuestras letras. En la presentación, el profesor escribe que no aspira a que su libro sea “una simple antología comentada, sino ceñirlo a un verdadero contexto en torno a la literatura en general” (Pachón, 1980: p. 9).

Sin embargo, para lograr lo anterior, Pachón simplemente utiliza un par de párrafos para introducir sus categorías de periodización: las generaciones. Más adelante en la introducción, el autor nos invita a buscar los orígenes del cuento hispanoamericano en las narraciones de las comunidades indígenas antes de la llegada de los españoles: en su perspectiva, el origen del cuento hispanoamericano debe investigarse en los antiguos relatos de los aborígenes, que después del Descubrimiento, algunos cronistas españoles de los siglos XVI y XVII transcribieron en lengua romance (1980: p.11). Este afán de plantear un recorrido histórico del relato breve que desencadene en la forma cuento es, a nuestro modo de ver, una forma de proceder que no atiende a las concepciones del género

precisamente porque desconoce su historia y su naturaleza genérica. Siguiendo esa misma línea de trabajo, el autor más adelante propondrá como antecedente más antiguo del cuento colombiano a *El Carnero* de Juan Rodríguez Freile. En su afán por trazar una tradición, Pachón ubica el origen del cuento colombiano en una época en la que este género no se había consolidado aún. Con lo anterior, no quiero desconocer que el género pudo haber bebido que otras formas compositivas como los mitos, las leyendas o los cuadros de costumbres, lo que estoy remarcando es el error de rotular a todas estas formas como “cuentos” o “protocuentos” simplemente porque son textos breves.

Pachón Padilla plantea generaciones con cortes temporales de 15 años que considera relevantes para su exposición. El problema de tales cortes es que no evidencian: una evolución en el cuento, una concentración de problemas estéticos o la rivalidad de diferentes estilos; sino una sucesión de autores, separados cronológicamente, que no permite entender las transiciones, las tensiones y cambios importantes en los diferentes momentos históricos que propone. Por ejemplo, el profesor pasa de la generación de 1820 a la de 1850, y en general todos los cambios de generación, sin ofrecer al lector más que datos anecdóticos que poco aportan a la lectura: según él, “En este periodo aún permanece la transición, producida por las dos generaciones anteriores de 1790 y 1805, debido a la consecución de la emancipación política, y lograda con el triunfo de la Batalla de Boyacá” (1980: p. 17).

Junto a esta periodización arbitraria, hay que tener presente que Pachón privilegia los años de nacimiento de los autores para armar sus generaciones y desconoce las fechas en que fueron publicadas sus obras. Para la generación de 1820 elige como representante a Eugenio Díaz con su cuadro de costumbres *Una ronda de don Ventura Ahumada* publicado en 1858, y en la de 1850 destaca a Soledad Acosta de Samper y su texto *Luz y sombra* de 1869. Hay que señalar también que para el autor no parece existir una diferencia entre cuadros de costumbre y cuentos, por el contrario, como se dijo antes, parece que el criterio de la brevedad es suficiente para su agrupación. Un caso similar aparece cuando se ocupa del cuento de José Félix Fuenmayor *La Muerte en la calle*. Pachón Padilla ubica al autor barranquillero en la generación de 1910, aun cuando su cuento fue publicado en 1950 en el semanario *Crónica*. Junto al cuento de Fuenmayor presenta el de Julio Posada *machete*, un relato costumbrista que se encuentra bastante alejado de la propuesta estética del autor barranquillero, otro ejemplo de los inconvenientes

que presenta su arbitraria periodización. Su propuesta no explica el proceso que el género ha experimentado en la historia literaria colombiana, tan solo sirve de comodín para manipular datos de autores y obras, pero no para estudiar el fenómeno en una perspectiva histórica.

Estos problemas que presentan las generaciones hacen que su trabajo de recopilación, muy valioso, caiga en lo que no pretende ser: una antología comentada. Sin un estudio de los rasgos primarios de la forma cuento los trabajos son dirigidos precisamente por categorías secundarias, como la brevedad, impidiendo con lo anterior poder ubicar los momentos de transformación de la norma estética. El profesor parece ver una forma estable a través del tiempo y no rastrea las pugnas entre estilos, las nuevas apuestas estéticas, lo renegado en la periferia; tampoco menciona fenómenos extraliterarios que pudieron haber influido en el desarrollo de un género que carece de muchos estudios en Colombia.

Otro caso parece ser, en principio, el de Luz Mary Giraldo en su antología *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, la autora sí es clara al mencionar que existe un gran corpus de relatos en el país antes de la adopción de la forma cuento. Sin embargo, también presenta varios aspectos a discutir. El primero es la consideración de que existen cuentos que se insertan en novelas, como la historia de “Feliciano” en *María*; lo anterior desconoce el carácter autónomo de ambos géneros; por un lado, el del cuento que debe funcionar como un organismo individual sin estar relacionado con otro texto, y menos inmerso en el mismo; y por otro, el de la novela que integra textos sin pretender que estos sean independientes para luego ser analizados como cuentos. La autora defiende esta concepción hasta el punto de afirmar que: “esta modalidad de cuentos intercalados en las novelas se revela en la narrativa de Gabriel García Márquez, particularmente en *Cien años de soledad*, construida con cadenas de anécdotas” (Giraldo, 2005: p. 18). Lo anterior revela que, al igual que en el trabajo de Pachón, sigue existiendo una confusión entre anécdota y cuento, posiblemente por la misma categoría de la brevedad que no permite ver al cuento como un género con unas particularidades específicas:

Hemos partido de una convicción: la existencia del género a lo largo de nuestra historia Literaria. Aunque no siempre hubo voluntad de escritura propiamente cuentística, en las maravillas de la literatura los cuentos nacieron o fueron gestando la posibilidad del género. (2005: p. 26)

Más adelante, la sección en que agrupa a Fuenmayor la denomina "El oficio de contar" rótulo en el que incluye a escritores como Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Jorge Zalamea, Hernando Téllez, Álvaro Cepeda Samudio y García Márquez. Su elección se justifica en una pequeña introducción al afirmar que, para muchos estudiosos del cuento, los cuales no menciona, el caso colombiano empieza con Carrasquilla, por lo que optará con iniciar dicha sección con *A la diestra de Dios padre* un relato costumbrista de 1896. Esa tendencia de la crítica a mezclar autores que trabajaron el cuento regionalista con otros dedicados al cuento moderno también se evidencia en el texto de Ana María Agudelo *Fuentes para la historia del cuento hispanoamericano siglo XX*, el artículo, que según su autora se enmarca en el proyecto de construir una gran historia del cuento colombiano, parte del presupuesto de extraer un canon del género a partir de la confrontación de un par de historias literarias:

Así, basados en las propuestas de las historias de la literatura colombianas antes señaladas es posible deducir un canon de cuentistas conformado por Efe Gómez, Adel López Gómez, Eduardo Arias Suárez, Tulio González, Manuel Mejía Vallejo, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Elisa Mújica y Fanny Buitrago. (Agudelo, 2015 p. 149)

En una línea equiparable a la de Barón Gil, Agudelo elabora también un canon representativo de cuentos según la revisión de más de cien antologías sobre el género, que le permite deducir que los cuentos más antologados en el país han sido: "Que pase el aserrador", Jesús del Corral; "La tragedia del minero", Efe Gómez; "La cabra de Nubia", Jesús Zárate Moreno; "Todos estábamos a la espera", Alvaro Cepeda Samudio; "El último arriero", Tulio González; "La venganza", Manuel Mejía Vallejo; "Sangre en los jazmines", Hernando Téllez; "Gallera", Alejandro Álvarez; "La muerte en calle", José Félix Fuenmayor; "¡A la plata!", Tomás Carrasquilla; "El aire turbio", Antonio Montaña, y "Arrayanales", Antonio Cardona Jaramillo. En el anterior listado se sigue observando cómo los cuentos regionalistas se recopilan junto a cuentos de factura moderna sin ninguna distinción. Esta falta de precisión en la selección desconoce el debate que vivieron las letras nacionales durante la primera mitad del siglo XX en el que algunas voces entendieron el cambio que operaba en el género y la distancia que los nuevos cuentos tomaban de la hegemonía impuesta por la escuela antioqueña (Tulio González, Manuel Mejía Vallejo, Tomás Carrasquilla y Efe Gómez) y los ya mencionados cuentistas caldenses de la década de 1940 en cabeza de Adel López Gómez.

El inicio de estas tensiones entre ambas formas, regionalistas y modernas, es explicado de manera magistral por Jacques Gilard en su artículo *Colombia, años 40: de El Tiempo a Crítica* en el que el autor francés se preocupa por establecer el estado del campo intelectual en Colombia para los años 40. Una de las ideas que nos interesa rescatar del texto de Gilard es que la literatura narrativa de la época se dividió en: “nacionalismo” contra “universalismo”. El primer bando, representado por el suplemento literario de *El Tiempo*, y apoyado desde las altas esferas políticas y hegemónicas, y el segundo conformado por escritores de la periferia que consideraban necesaria una transformación en la narrativa colombiana, al respecto menciona Gilard:

Con esta esquemática evocación de las circunstancias basta para comprender que el "nacionalismo literario", como se le llamó en 1941, tenía mucho de factor de bloqueo ante unas actitudes innovadoras que la clase dirigente, en la voz de sus intelectuales a sueldo (fueran liberales "santistas" o fueran conservadores), marcaba con el negativo sello del cosmopolitismo. El pueblo auténtico, "sano" por definición, no tenía por qué lanzarse a sospechosas aventuras ni promover molestas reivindicaciones. El folklore, hasta entonces despreciado, se convertía de pronto en una fuente de valores a la vez estéticos y morales. El repliegue sobre "lo propio", "lo nacional", "lo nuestro" (conceptos que nunca se intentaba definir), era la mejor defensa en todos los órdenes, y permitía además anexionar a la intelectualidad de izquierdas en una común exaltación de lo popular. (Gilard, 1992: p. 220)

Para este momento, lo más relevante es señalar que es en este contexto de pugna entre un localismo exacerbado y una tendencia más universalista de la literatura en donde se forma y se consolida el Grupo de Barranquilla. Fuenmayor participa de esta discusión antes de publicar en *Crónica*, recordemos que su primer cuento *El último canto de Juan* se publica en 1944 y ya busca experimentar otras propuestas por fuera de las hegemónicas. La aparición de esta nueva propuesta estética no pasó desapercibida incluso en la capital, en donde Germán Vargas en el artículo "Notas sobre el cuento colombiano", publicado en la revista *Sábado* (Bogotá) en 1949, argumenta que el cuento de alta calidad literaria aparece en el país de la mano de quienes han sido conocidos como “Grupo de Barranquilla”:

[Una] nueva generación de cuentistas, cuya acción puede ser de vastas proyecciones [...] Están escribiendo cuentos con un claro sentido universalista, ya que no aspiran a ser leídos en el brevísimo marco parroquial. (1992: p. 220)

Guiados por Fuenmayor, el Grupo terminó implementando una especie de política del cuento porque vieron las posibilidades que ofrecía el género para la renovación literaria del país, su revisión de los autores extranjeros, y algunos nacionales, iba encaminada a la búsqueda de técnicas nuevas que sacaran del anquilosamiento a la narrativa breve dominada por una norma estética que no retaba al lector y era condescendiente con las esferas políticas dominantes. De esta manera la transformación de estos relatos regionalistas en modernos tenía un sentido político profundo, se trató de tomar una distancia frente a las imágenes con las que se trataba de definir “lo nacional” para experimentar nuevas maneras de construcción de una identidad, identidad que buscaba ser universal y no centralizada.

1.3. Del relato regionalista al cuento moderno

En el apartado anterior se expuso el problema de indiferenciación en que ha caído la crítica literaria colombiana al agrupar autores como Carrasquilla, Efe Gómez y Fuenmayor con el mismo rótulo de “cuentistas”, pero sin discriminar el tipo de cuento que practicaron. Tal es el caso de Giraldo que los presenta bajo la ambigua fórmula de “*el arte de contar*”. Esta manera de presentar a los autores desconoce las profundas diferencias que existen en sus propuestas estéticas, así como el proceso histórico que vive el género en Colombia desde sus inicios hasta consolidarse en casos emblemáticos como el del autor barranquillero: la categoría “cuento” no debería ser utilizada como un saco roto en el que entra todo tipo de narraciones breves, incluso cuadros de costumbres, anécdotas o capítulos de novelas considerados como cuentos. La duda a la que puede enfrentarse un lector de estas antologías podría resumirse en: ¿Existe una diferencia marcada en los textos de estos tres autores que justifique su clasificación en categorías distintas? Para responder la pregunta anterior es necesario ubicar las divergencias entre esas propuestas con el objetivo de identificar qué es y qué no es un cuento moderno.

Para empezar, tomemos uno de los relatos más antologados de Tomás Carrasquilla, se trata de *En la diestra de Dios Padre* publicado en 1897 en la revista *El Montañés*. El relato del autor antioqueño cuenta la historia de Peralta, un hombre cuya bondad es tan extrema que su vida se ha volcado a la ayuda de los más vulnerables. El protagonista del relato de Carrasquilla carece de ambición personal y sólo trabaja para los más pobres; la narración encuentra un giro cuando aparecen dos extraños en su casa y,

al momento de partir, dejan una “muchila” con oro que Peralta, demostrando ser de carácter ejemplar, les regresa. La sorpresa se presenta cuando los extraños revelan ser Jesucristo y San Pedro, el primero, en recompensa por su acto, le concederá al protagonista cinco deseos que desembocarán, como lo anuncia el título, con el ascenso de Peralta al cielo para ocupar un lugar a la derecha de Dios.

Para facilitar la identificación de los rasgos del género que propuse, quiero llamar la atención sobre una serie de aspectos claves de este relato que nos ayudarán a entender por qué no es un cuento moderno. El primero tiene que ver con la estructura que presenta el relato de Carrasquilla, en esta se construye una única historia principal que nunca desemboca en un acontecimiento que sorprenda al lector al final de la lectura; por el contrario, las acciones de Peralta durante toda la narración son consecuentes con la lógica que se plantea desde un principio. Debemos tener en cuenta que una de las características de lo que denominamos *cuento moderno* es precisamente la concepción de una estructura narrativa compleja que presenta dos sistemas lógicos al mismo tiempo con el objetivo de que el lector asista a un final sorpresa que nunca sospechó. Respecto a lo anterior vale tener en cuenta las conclusiones a las que llega Ricardo Piglia, en sus *Tesis sobre el cuento*, después de revisar la práctica cuentística de los autores más representativos del género:

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (...) y construye en secreto la historia 2 (...). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario [...] Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. (Piglia, 2001: p. 106)

La tesis de Piglia es relevante para esta propuesta de trabajo en la medida que considera al cuento *clásico* como una estructura dual en la cual se cifran dos historias en donde, por lo general, al final del relato el lector asiste a una revelación que se manifiesta con la salida a flote de un hecho oculto, la segunda historia. Lo que pone de manifiesto el autor argentino es la existencia de una forma *composicional* del cuento moderno que lo separa de los relatos más sencillos como el de Carrasquilla. *En la diestra de Dios padre* no existe una historia secreta que se teje paralelamente a la Peralta, el objetivo del relato

es simplemente narrar ciertos acontecimientos en la vida del protagonista hasta el momento en que, por su bondad, es recompensado con un lugar en el cielo. También es importante aclarar que con lo anterior no pretendo restar méritos literarios al texto de Carrasquilla, sino reflexionar en lo difícil que es clasificar sus relatos como cuentos sin tener en cuenta uno de los rasgos principales del género en su acepción moderna.

La pregunta sobre por qué son considerados cuentos estos relatos nos lleva al segundo aspecto para analizar. Como lo mencionamos anteriormente, se infiere que, al no contar con una definición clara del género, el criterio de clasificación de la crítica al hablar del cuento es la *brevedad*; lo que no se ha entendido es que esta no es un rasgo de composición sino la consecuencia de un aspecto fundamental como la *tensión*. El ensayo de Carlos Pacheco titulado *Criterios para una conceptualización del cuento* es de gran ayuda para entender este pilar del cuento moderno, la *Brevedad* se encuentra estrechamente relacionada con la intensidad, hasta el punto de convertirse no en un ejercicio retórico, sino en una característica esencial del cuento auténtico:

Según su propia visión romántica [la de Poe], que tan vasta influencia ha tenido en la teoría y la práctica de esta modalidad discursiva, el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esta especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso. (Pacheco, 1997: p. 19)

Este concepto es de particular interés para nosotros porque es una consecuencia del *efecto* que busca transmitir el autor. La *brevedad*, acompañada de la *intensidad*, son rasgos que manifiestan el dominio del género por parte de un autor como Fuenmayor, particularmente el dominio de la forma consolidada del cuento en su acepción moderna. Pero que nos recuerdan que, como acabamos de señalar, un autor como Carrasquilla no implementa. *En la diestra de Dios padre* carece de tensión, su preocupación se encuentra más en detallar, describir, extensamente cada una de las acciones de Peralta y sus posteriores consecuencias, como el episodio del juego entre su protagonista y el diablo de más de dos páginas:

Determinaron jugar tute, y le tocó dar al Diablo. Barajó muy ligero y con modos muy bonitos; alzó Peralta y principiaron a jugar. Iba el Diablo haciendo bazas muy satisfecho, cuando Peralta tiende sus cartas, y dice: -Cuarenta, as y tres, no la perderés por mal que la jugués. -Así será -dijo el

Diablo bastante picao-, pero sigamos, a ver qué resulta. Pues ¿qué había de resultar? Que Peralta se fue de sobra. Se puso el Diablo como la ira mala, y le dijo a Peralta, con un tonito muy maluco: -¿Vos sos culebra echada go qué demonios? -Tanté, culebra; lo que menos, Su Mercé -le contestó Peralta con humildá tan grande. Antes en el mundo decían que yo dizque era un gusano de puro arrastrao y miserables. Pero sigamos, Su Mercé, que se desquita. Siguieron [...] (Carrasquilla, 2005: p. 226)

El anterior fragmento, que es solo el principio de la descripción del juego de azar que entablan ambos personajes, nos permite entender que Carrasquilla no considera el binomio brevedad-intensidad como un recurso esencial para construir sus relatos, por el contrario, busca extenderse en la descripción del episodio con el objetivo de fortalecer el lugar que construye para su protagonista. Mientras más se explaye en los engaños a los que es sometido el diablo más se demuestra la sagacidad de Peralta, y por ende la del tipo regional del antioqueño. El relato parece construirse en esta dirección, por lo tanto no hay una economía de palabras porque la relación entre cantidad de narración y construcción de personaje es directa. Esa necesidad de extenderse en el tipo regional, en su manera de hablar, de enfrentarse al mundo y situarse en un lugar privilegiado frente a los demás requiere abandonar recursos como la brevedad.

El tercer aspecto tiene que ver con lo que podríamos denominar la *esencia* del género, y está relacionado con esta estructura particular del cuento. Al final de un cuento moderno el lector asiste a una especie de revelación de un orden oculto: *la segunda historia*, que le demuestra que la lógica aparente de las acciones tenía una intención secreta. Esta visión de una parte del mundo que queda al descubierto, de un *telón rasgado*, es fundamental para la división entre cuento y relato ya que exige una participación activa del lector a la hora de buscar las señales ocultas en el relato. La revelación final pone de manifiesto un *pacto de lectura*, moderno, distinto del establecido en el relato regional, que requiere de un *lector activo* y en especial atento al rastro de migas que deja el autor a lo largo de su texto. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos entender que la historia de Peralta construida por Carrasquilla no busca develar un aspecto oculto de la realidad, sino exaltar unos valores cristianos profundamente arraigados en la cultura que, junto a la sagacidad del protagonista, terminarán premiando al que se porte de manera correcta con el prójimo. El final del texto de Carrasquilla casi que parece tener más una función de formación de valores que estética, las palabras de Dios a Peralta son reveladoras en este sentido:

El Padre Eterno, que en todas las bullas de Peralta no había hablado palabra, se paró y dijo de esta moda: -Peralta, escogé el puesto que querás. Ninguno lo ha ganao tan alto como vos, porque vos sos la humildá, porque vos sos la caridá. Allá abajo fuiste un gusano arrastrao por el suelo; aquí sos el alma gloriosa que más ha ganao. Escogé el puesto. (2005, p. 231)

Se entiende que todos los sacrificios de Peralta por los más necesitados y sus posteriores astucias para ayudarlos aún después de muertos se ven recompensadas en encontrar un lugar junto a Dios, no se revela con este final un orden oculto, una lógica secreta, porque los valores cristianos ya estaban desde el principio del texto. Lo que hace Carrasquilla en su relato es afirmar estos valores a través de una narración extensa que busca darle sentido a la idea de la recompensa divina: *bienaventurados los pobres porque de ellos es el reino de los cielos*.

En este punto es importante aclarar que los anteriores aspectos no deben entenderse como una receta que un autor debe aplicar para obtener cuentos modernos, todo lo contrario, se trata de comprender que la forma composicional del género se orienta de acuerdo con los presupuestos axiológicos de los autores, con elementos de sus cosmovisiones. Sin la idea de la literatura como una herramienta transgresora que permita, a través de la construcción narrativa, revelar aspectos ocultos de la realidad, no se pueden construir los cuentos modernos y eso lo tenía claro el Grupo de Barranquilla. Si revisamos el sumario de los textos publicados en *Crónica* encontramos a tres clásicos del género como *Los asesinos* de Hemingway, *Emma Zumm* de Borges y *Nadie encendía las lámparas* de Felisberto Hernández²⁰. También encontramos autores que ya eran famosos, o lo serían, por su dominio de la forma como los casos de Erskine Cadwell, Chejov y Greene. El Grupo tenía claros cuáles eran los paradigmas del cuento moderno, que no veían afianzados en los narradores colombianos y que, según ellos, sólo algunos autores como Hernando Téllez o Tomás Vargas Osorio²¹ dominaban, razón por la cual percibían una especie de estancamiento del género en el panorama de las letras colombianas de la primera mitad del siglo XX.

²⁰ Publicados en los números 4, 10 y 12 respectivamente.

²¹ Publicado en el número 28 el primero y en los números 10 y 17 el segundo.

Un resultado similar al ejercicio que acabamos de hacer con Carrasquilla surge de la lectura de otro de los relatos insignia de las diferentes antologías del cuento realizadas en Colombia, se trata del texto de Efe Gómez *La tragedia del minero*. Como lo establece Clarita Gómez en su presentación del volumen de *cuentos* del autor antioqueño, la mayoría de los relatos fueron publicados en tres períodos relativamente concentrados: 1897-99, 1906, y entre 1919-23; lo anterior nos permite establecer que la producción de Gómez se ubica en un momento histórico posterior al relato de Carrasquilla. Sin embargo, siguen existiendo ciertos rasgos del relato de Gómez que aún no permiten considerarlo como un cuento moderno.

Gómez construye la historia de Manuel, un minero que queda atrapado en la montaña producto de su avaricia y decide conformarse con su destino fatal mientras sus compañeros informan de la tragedia a su viuda. Lo primero que resalta es que este relato, al igual que el de Carrasquilla, no cuenta tampoco con la estructura de dos lógicas separadas que mencionamos anteriormente. Gómez se preocupa por crear un relato simple, una sola causalidad, que busca generar un efecto no de sorpresa con el final, ya que está anunciado desde el principio, sino de compasión, particularmente con la esposa que recibe la noticia de la desgracia:

Y entra Dolores, pálida. la piel del rostro bello pegada a los huesos, los ojos enormes extraviados, trágicos.

-Todas son patrañas. Todo lo he oído... Me voy por Manuel. ¡Ya! ¡Cobardes, que dejan a un compañero abandonado! [...] Abre los brazos, da un grito y cae al suelo, retorciéndose entre los dolores del parto. (Gómez, 2005: p. 244)

Si bien es cierto que, a diferencia de Carrasquilla, Gómez no tiene la intención de entrar a detallar el comportamiento de sus personajes, sí los empareja a ambos ese afán de reconstrucción del habla antioqueña como un rasgo que sobresale en sus textos, de querer crear un ambiente de verosimilitud a través de la reconstrucción de la manera de hablar del antioqueño “¿Qué opinás viejo? [...] -Mirá: se ven, así en seco, los pedazos de oro. En este güeco está el oro pendejo. Pa educar a mis muchachos- Pa dale gusto a Dolores...” (2005: p. 241). Como lo mencionamos anteriormente, el debate de mitad de siglo en las letras colombianas se podía sintetizar en *localismo* frente a *universalismo*, la idea no era desprestigiar los elementos propios de cada región, ni mucho menos su manera de relacionarse con el lenguaje, sino dar un paso más allá de las preocupaciones locales

para volverlas universales. Los cuentos modernos se presentaron como el género propicio para esta tarea, en ese orden de ideas los relatos de Carrasquilla y Gómez no parecen dar el paso a una introspección que desemboque en la presentación de un problema humano, sino que siguen narrando situaciones externas que afectan a los hombres, como el derrumbe de una mina o la aparición de Jesús, pero que no los hace cuestionarse e ir más allá en una búsqueda de un cambio interno. Los personajes de Carrasquilla y Gómez son de valores absolutos, no cuestionan quiénes son y su comportamiento solo se puede desarrollar en una misma lógica; por estas razones podemos afirmar que *En la diestra de Dios padre* y *La tragedia del minero* no son cuentos modernos.

La pregunta que puede surgir a partir de lo anterior sería ¿Cuál es la diferencia de los textos de Fuenmayor frente a relatos como los de Carrasquilla y Gómez? En el número 8 de la revista *Crónica*, fechado el 16 de junio de 1950, en la sección de “cuento nacional” aparece el cuento de José Félix Fuenmayor *En la hamaca*. Este narra en un primer plano la historia de Temístocles, un zapatero maduro que cansado de vivir en una fonda, y recibir la comida fría, decide irse en compañía de la joven, y aparentemente tranquila, Matea. Al principio las cosas parecen marchar según el plan del protagonista: hay buena comida en la mesa y el dinero parece sobrar; sin embargo, él empieza a experimentar una serie de comportamientos violentos cuando está borracho que no se explica y que terminarán desembocando en una revelación final: la venganza de Matea. ¿Podemos afirmar que el texto de Fuenmayor sí es un cuento moderno por el hecho de tener dos historias? Decir que el texto de Fuenmayor es un cuento moderno es un poco más complejo que una simple afirmación categórica, pues no se trata de hacer coincidir una teoría con su cuento, el arte del cuento moderno no es presentar las historias al mismo tiempo, sino tejerlas paralelamente, poner a prueba al lector para esté atento a las señales. El autor Barranquillero va dejando pequeñas pistas de esa segunda historia, *la venganza de Matea*, durante su narración principal, un ejemplo de estos indicios es la manera en que el narrador presenta los ojos de Matea:

Y él vio por primera vez los ojos de Matea que se le presentaron como charcos de aguas espectrales, muertas, y con un vapor frío que les brotaba desde muy adentro. Las palabras de simpatía se helaron en los labios de Temístocles. Y tembló de miedo. (Fuenmayor, 1973: p. 39)

La presencia de esa imagen tan fuerte genera en Temístocles un conflicto entre dos lógicas: la maldad que se percibe en los ojos de Matea frente a su aparente resignación a la hora de recibir los maltratos. Este entretrejado de las dos historias debe manejarse con sumo cuidado por parte del cuentista, sin excederse en los indicios y las frases sutiles como cuando el narrador afirma más adelante que “sus pensamientos [los de Temístocles] rodeaban un centro fijo: por alguna parte lo estaba amenazando un peligro” (1973: p. 40). Fuenmayor nos introduce en la dicotomía a la que se enfrenta su personaje, a la ambigüedad que le generan los comportamientos de Matea, este sentimiento acompaña a Temístocles a lo largo del cuento, la duda y la culpa se apoderan de sus pensamientos:

Ciertamente él creía haber descubierto en los ojos de Matea un fondo horrible; pero quizás lo que allí vio fue el reflejo de su propia conciencia remordida por haber herido a la pobre mujer; porque siéndole imposible recordar lo sucedido, se atenía al hecho como una prueba de su culpa. “O todo será que sus ojos son muy feos. Nada más”. Con esta idea su inquietud disminuyó. (1973: p. 41)

Esta habilidad del autor Barranquillero devela un conocimiento del género, su estudio de los modelos a través de buenas lecturas y el manejo de la forma composicional del cuento moderno. Cuando el lector asiste al final del relato toma conciencia de la importancia de ciertos comentarios, pistas, que preparan el desenlace como una especie de epifanía que redondea el sentido global del cuento: tan sólo al final se entiende la premeditada y macabra venganza de Matea. Este manejo de indicios también se puede rastrear en la configuración del personaje de Matea; tomando distancia de la descripción del “tipo social”, propia del cuento regionalista, a Fuenmayor no le interesa hacer una biografía detallada que permita conocer, y posteriormente predecir a su personaje, sino sugerir a grandes rasgos aspectos de su carácter que serán reveladores al final, como cuando se revela, en unas pocas líneas, el maltrato del que ha sido víctima en el pasado:

Pero desconfiaba de aquel hombre porque se dirigía a ella de un modo distinto al de la burla y el menos precio [...] Recordaba: Cuando ya no pudo ocultar que estaba encinta la torturaron con preguntas despiadadas; y tal la trataban los hombres que ninguno pudo ser sospechado; y ella sabía que nadie le hubiera creído y se obstinó en callar. (1973: p. 31)

Esa cuidadosa presentación de Matea obliga al lector a preguntarse, al igual que Temístocles, ¿por qué no hay una manifestación de descontento por parte de ella? Fuenmayor establece una participación activa de su lector que se ve en la necesidad de prestar atención a todas las señales dejadas en el cuento. La duda que empieza a crecer

en su protagonista se traslada al receptor del texto, que no se explica los comportamientos de Matea. Temístocles culpa de sus acciones al alcohol, pero no existe una explicación similar en el caso de Matea, solo incertidumbres, las preguntas del zapatero son las mismas de los lectores:

¿Por qué no resistía, por qué las toleraba sin quejarse, ni siquiera intentaba evitarlas? No era que se complaciera en el sufrimiento, porque su actitud enigmática, impasible, en manera alguna revelaba el generoso dolor de un mártir. ¿Escondía el rencor y lo iba acumulando? (1973: p. 38)

Junto a este manejo del entretejido narrativo resalta el dominio de la *tensión* que presenta el cuento de Fuenmayor. No existen párrafos que no contribuyan a crear ese ambiente de tensión encarnada en la preocupación de Temístocles por sus actos cuando se encuentra borracho. Motivo de lo anterior, no hay grandes descripciones de paisajes, personajes o acontecimientos durante la narración; el autor no quiere distraer al espectador de los pensamientos del protagonista: “Y Temístocles continuaba pesaroso, preocupado. Mientras bajaba o comía, olvidaba” (1973: p. 45). Fuenmayor quiere introducir en sus lectores ese conflicto que genera para Temístocles maltratar a Matea cuando está borracho y que ella no se defiende. Y es precisamente el anterior conflicto lo que termina desencadenando el problema humano del cuento. Como lo mencionamos anteriormente, uno de los rasgos fundamentales, ese tipo de *esencia* del género es la develación de un aspecto que parecía oculto en la realidad, de una introspección que permite llegar a percibir reglas ocultas en el mundo que vivimos. El cuento de Fuenmayor pone de manifiesto la presencia de una maldad “innata” en todos los hombres y mujeres, el protagonista no quiere cometer estos actos inexplicables frente a Matea, incluso el narrador afirma que:

La mente y el corazón de Temístocles eran sanos. Ninguno de sus actos de borracho había traicionado su excelencia de pensamiento y de conducta. Por primera vez un recuerdo de su borrachera lo mortificaba “No he debido divertirme así con ella” (1973: p. 37)

Ese remordimiento que genera el mal se ve de inmediato aumentado por la falta de respuesta de Matea, la lógica que se plantea en un principio es que ella encarnaría a todos aquellos que resisten los actos de maldad de otros, la eterna diada del dominador-dominado, Fuenmayor va más allá de esta visión tan ordenada del mundo, como la de Carrasquilla, e introduce la posibilidad de que un ser como Matea sea capaz de elaborar

un plan de venganza. La maldad de Matea no encuentra salida tan periódicamente como la de Temístocles, sino que se acumula, planea y no mide consecuencias.

La solución a los problemas de Temístocles aparece materializada en una hamaca que compra con el objetivo de dormir sus borracheras afuera de la habitación y “De ese modo evitaría que la presencia de Matea en su borrachera le hiciera surgir aquel demonio burlón incontrolable” (1973: p. 41). Nuevamente, lo que parece funcionar bien en una lógica, la de evitar los maltratos, termina siendo devastador para la segunda: *La venganza de Matea*. Incluso con la medida tomada, en uno de sus ataques incontrolables Temístocles saca a Matea del cuarto y la deja toda noche en el frío: “Y allí, inmóvil, pasó el resto de la noche con los ojos fijos en la hamaca vacía que se agitaba convulsa a los golpes del viento [...] Poco después Matea, en una tienda vecina compraba una aguja de enfardelar” (1973: pp. 43-44). Con estos dos objetos, que el lector pudo pasar por alto, el personaje de Fuenmayor planifica su venganza. Matea se presenta como una mujer ordenada y calculadora que con la misma diligencia y efectividad que lleva su vida junto a las labores del hogar concibe la muerte de Temístocles.

El final sorprende y la posterior relectura que revela las pistas de la venganza de Matea hacen que el lector se ubique en el enfrentamiento de lo que se podría denominar la maldad espontánea, la de Temístocles, frente a la maldad planificada. El autor nos introduce en el conflicto que pueden generar aquellas personas que aguantan abusos constantes sin llegar nunca a defenderse, en ese mártir idealizado de la cosmovisión cristiana que siempre pone la otra mejilla. El cierre artificial del relato genera en el lector más preguntas que certezas: ¿Se justificaba realmente la muerte de Temístocles? ¿Qué haría después Matea con el cadáver? ¿Por qué no prefirió huir? Fuenmayor nos revela este orden oculto del comportamiento de las personas, lo imprevisible que pueden llegar a ser. El problema no es sobre un tipo regional, los paisajes a los que estamos expuestos o los acontecimientos externos que pueden afectar a los individuos, se trata de poner de manifiesto un problema más universal: la maldad innata, la que está con nosotros todo el tiempo así no la expresemos, así la queramos ocultar.

Con *En la hamaca* el autor Barranquillero no quiere quedarse en un localismo que poco aporte a la mencionada discusión de los años 40, todo contrario, quiere que sus personajes representen una situación que logre interrogar las fibras de cada uno de sus lectores: ¿somos capaces de llegar todos y todas a un nivel de desesperación como el de

Matea? ¿Actuaríamos de una manera similar? Esa era la revolución que querían iniciar desde *Crónica* los integrantes del Grupo, querían lectores activos que cuestionaran los órdenes perfectos de los cuentos regionalistas, que se volcaran a pensar en el interior humano, en esos relatos donde la introspección juega un papel fundamental. El Número 8 de la revista del Grupo, en la que aparece el cuento de Fuenmayor, se presenta como un vehículo fundamental para esa renovación de las letras colombianas, como una toma de posición frente a los presupuestos estéticos del cuento regionalista, una renovación que tendrá, como veremos en el siguiente capítulo, varias fichas de batalla representadas en los cuentos publicados por el autor barranquillero en su etapa de *Crónica*.

2. Capítulo 2: La cuentística de José Félix Fuenmayor

Para hablar de la obra del autor barranquillero es necesario partir del hecho de que el Grupo se enfocó en la práctica del cuento y esa elección genérica significó una toma de posición en el campo literario colombiano de la época. Fuenmayor, y siguiendo su ejemplo Cepeda Samudio y García Márquez, vieron las posibilidades del género para la consolidación de sus propuestas estéticas. Si bien las reuniones del Grupo tenían un carácter informal, de charla entre amigos, es de suponer que conversaron y discutieron aspectos del cuento, modelos de autores que admiraban, cuyo ejemplo les sirvió para plantear en Colombia su práctica como una necesidad dentro del proyecto de renovación en las letras nacionales que habían concebido. En este sentido, y en la medida en que los integrantes del grupo no se dieron a la reflexión poética en escritos que nos pudieran servir de punto de partida para nuestra reflexión²², vale la pena traer a colación el comentario de Cepeda Samudio, publicado en el *Heraldo* de Barranquilla en 1955, en el que se enfatiza el carácter moderno del género y, sobre todo, se establece la diferencia entre cuento y relato. En lo que a nosotros respecta, este comentario condensa las ideas que compartía el Grupo respecto al género y sus posibilidades:

El cuento. Yo no he escrito nunca sobre el cuento: me he limitado a escribirlos: porque creo que el cuento como género literario independiente no está

²² Sobre este fenómeno es importante tener en cuenta las palabras de Illán Bacca en *Escribir en Barranquilla*, para el crítico:

Es preciso aclarar que el grupo nunca desarrolló un estudio sobre un punto determinado, ya que ninguno de los periodistas nombrados cultivaba el ensayo (salvo don Ramón, y eso en muy contadas oportunidades); así que únicamente se va a encontrar el artículo rápido, novedoso, de ocasión, que sólo permite dar una opinión rotunda, y a veces lanzar el petardo. (Bacca, 1998: p. 155)

Si bien los integrantes del grupo no escribieron ensayos extensos sobre su concepción del cuento, un análisis, como veremos en este capítulo, de sus escritos cortos y posteriores elecciones de modelos para publicar en *Crónica* nos darán una idea bastante clara de sus ideas sobre el género.

ampliamente definido en castellano. *Quiero decir que existe todavía la tendencia a confundir el cuento con el relato. El cuento como unidad puede distinguirse con facilidad del relato; es precisamente lo opuesto. Mientras el relato se construye alrededor del hecho, el cuento se desarrolla dentro del hecho.* No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica. La circunstancia de que la novela utilice ambas técnicas — cuento y relato— ha dado lugar a esa falsa identificación de las dos técnicas. La novela es en realidad una serie de cuentos unidos por uno o varios relatos. *El «cuento moderno». Decir «cuento moderno» es como decir «arcabuz antiguo». El cuento no puede ser sino moderno: es una invención, una resultante contemporánea.* En la literatura anterior al siglo veinte no se encuentra. No existe como género aislado. (Álvaro Cepeda Samudio, *El cuento y un cuentista*. Nota aparecida en el Heraldo de Barranquilla, en marzo o abril de 1955, recuperada de un recorte sin fecha guardado por la familia. P.6 El énfasis es mío)

De este fragmento quiero concentrarme en tres aspectos: el primero tiene que ver con el comentario de que el género no está ampliamente *definido en castellano*, y tiene que ver con que gran parte de las lecturas realizadas por el Grupo, y que posteriormente quisieron promover en *Crónica*, eran extranjeras, particularmente anglosajonas (Faulkner, Hemingway y Cadwell entre otros), esta elección de autores deja entrever el proyecto de actualizar las letras nacionales para que estuvieran en resonancia con las ideas y tendencias de otras latitudes. No se trataba con lo anterior de copiar un modelo o imponer una fórmula, sino de utilizar estas técnicas para expresar los problemas humanos de los caribeños, de separarlos de ese modelo-tipo regional que parecía quitarles su individualidad; a Fuenmayor no le interesaba crear un mundo diferente al que se puede identificar como Colombia para contar un hecho aislado que no tuviera que ver con el territorio, todo lo contrario: Matea, la protagonista de *En la hamaca*, por ejemplo, es una muestra de un problema humano que puede afectar a cualquier persona en un contexto más cercano, es la apuesta por explorar la interioridad de las personas del común y sacar a flote sus pensamientos ocultos.

Lo siguiente que nos interesa resaltar del fragmento de Cepeda Samudio es la diferenciación entre cuento y relato, especialmente cuando se identifica al segundo anclado en el hecho, la anécdota. Al igual que el cuento regionalista, el relato se preocupa por una situación, por una historia en apariencia verosímil que vale la pena retratar y que es narrada, como ya vimos, sin sorpresa hasta el final porque no existe una lógica alterna que se construya paralela a la principal. Por el contrario, en el cuento moderno lo

importante no es el hecho exterior, sino la segunda historia que subyace en los intersticios del relato. Con lo anterior, Cepeda Samudio nos entrega la clave para no caer en el error que hemos señalado en el capítulo anterior: creer que todas las narraciones breves son cuentos.

Para terminar, no deja de ser importante para Cepeda Samudio resaltar que el cuento como género es de carácter moderno y sólo podría darse en una época particular, el siglo XX, demostrando con lo anterior una consciencia clara del devenir histórico de los géneros y su aparición en periodos específicos de acuerdo a las necesidades particulares de una época, Cepeda y el grupo entienden que sus necesidades de expresión, sus proyectos estéticos, se ajustan más a una forma actual, revolucionaria, aún poco definida en español y contemporánea a su tiempo: el cuento. Partiendo de esta consideración sobre el lugar central que ocupó para el grupo este género literario exploraremos en este capítulo el tipo de cuento practicado por José Félix Fuenmayor, especialmente en su etapa de *Crónica*.

2.1. Fuenmayor y la tradición cuentística moderna

El punto de partida para abordar los cuentos de José Félix Fuenmayor es una revisión de varios trabajos críticos que se le han dedicado a su obra. Desafortunadamente los estudios sobre el cuento en Colombia son escasos y los pocos que existen, como lo hemos mencionado, son trabajos que buscan agrupar una gran cantidad de escritores bajo parámetros arbitrarios, como el *generacional*, que no le ofrecen al lector un aparato crítico que le ayude a comprender las propuestas estéticas de cada cuentista. Si bien existen trabajos muy importantes en los que aparece la figura del autor barranquillero como objeto de estudio como los realizados por María José Bustos *Vanguardia y Renovación en la Narrativa Latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet* y el de Gina Villamizar *Una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad: José Félix Fuenmayor y Horacio Quiroga*²³, la verdad es que un enfoque que se preocupe por el género, particularmente por el tipo de cuento que practicó José Félix y la evolución de su propuesta, no se encuentra. El problema de no abordar en su totalidad la cuentística

²³ Villamizar, Gina. (2013). *Una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad: José Félix Fuenmayor y Horacio Quiroga*. Tesis (PhD in Hispanic Languages and literatures). University of Pittsburgh.

de Fuenmayor puede llevar a elaborar afirmaciones generalizadoras que no se cumplen en todos sus cuentos y que pueden confundir al lector que se quiere acercar a la obra del autor barranquillero, como lo hace Villamizar al compararlo con Horacio Quiroga, ya que según ella:

[L]a última etapa de creación de los dos autores está conformada por cuentos *regionalistas* y misioneros que comparten una sugestiva unidad temática. [...] En ambos casos, existe una notable preferencia por introducir a *campesinos* que mantienen una complicada relación con el escenario urbano y el rural. (Villamizar, 2013: p. 150 énfasis mío)

Afirmar que la cuentística de José Félix puede identificarse bajo los términos de “cuentos regionalistas” desconoce tanto la lucha del grupo por superar esta limitante que veían en la literatura de la época, así como las transformaciones que él operó en su práctica del género. De hecho, desde sus inicios, Fuenmayor adhiere al modelo clásico del cuento moderno, hasta evolucionar a un tipo de cuento en el que la explicación del mundo se da a través de la palabra como garante de la realidad (como lo veremos en el capítulo 3). No quiere decir lo anterior que en estos cuentos no existan elementos regionales, como lo mencionamos en el capítulo anterior: el objetivo del grupo no era desconocer estos rasgos característicos de su cultura, pero lamentablemente Villamizar no enfatiza de manera adecuada que lo regional va más de la mano con una visión de mundo propia del Caribe que con la identificación de un territorio geográfico y sus costumbres. También considero que es poco acertado decir que los protagonistas que introduce Fuenmayor son en su mayoría campesinos, ya que varios de sus relatos transcurren en un escenario urbano con actores que no tienen relación con lo rural, como sucede en cuentos como: *En la hamaca*, *La muerte en la calle*, *Por la puerta secreta* o *Relato de Don Miguel*. La diferencia en la construcción de sus personajes también es un factor que habla del cambio que opera en su práctica del género y que tanto Villamizar como Bustos no tienen en cuenta.

Si bien llegan a conclusiones interesantes a partir de la lectura de ciertos cuentos fuenmayorianos, en el texto de Villamizar, el problema es que estas son presentadas como características que comparte toda su cuentística y que podrían encontrarse en cualquiera de sus cuentos, volviendo a desconocer con lo anterior la experimentación de José Félix

con el género, sus etapas como cuentista, la superación del modelo clásico, los matices que presenta su obra. La autora afirma que:

Estos cuentos, *en su totalidad*, comparten la primacía que Fuenmayor le otorga al poder de la palabra. El lenguaje es una herramienta fundamental para la supervivencia tanto en el ámbito urbano como en el rural. La potencia discursiva de estos personajes marginales, dotada de sabiduría, de prácticas y de costumbres asociadas a la vida en el campo y las relaciones que estos sujetos sostienen con su mundo de referencias, los distancia de una comunidad degradada, adversa e injusta. (Villamizar, 2013: p. 172 Énfasis mío)

Hablar de una potencia discursiva de los personajes de José Félix se evidencia si tomamos como ejemplo a los protagonistas de *La muerte en la calle*, *Utria se destapa* o *Con el doctor afuera* (cuentos que abordará en repetidas ocasiones Villamizar para dar sus argumentos totalizadores), pero es una característica que dejaría por fuera a cuentos como *Por la puerta secreta*, *Un viejo cuento de escopeta* y al mismo Miliesio protagonista de *La piedra de Miliesio*, estos últimos son personajes que poco hablan (Miliesio ni siquiera pronuncia palabra alguna) y cuya particularidad se concentra más en actuar o en sus mundos internos, ¿en dónde quedan estas singularidades que no se ajustan a la generalización de Villamizar? Es importante aclarar que con lo anterior no estoy negando totalmente la afirmación de Villamizar, la cual es acertada para ciertos cuentos, sino que hago énfasis en el problema que suponen sus generalizaciones, las cuales se evitarían si, como plantea el presente estudio, se parte del enfoque genérico para estudiar los cuentos de Fuenmayor y su evolución a través del tiempo. No se debería utilizar la categoría *cuento* como algo fijo y estático: no todos los cuentos son iguales, incluso en un mismo escritor, como Fuenmayor, el modelo se transforma de acuerdo con las ideas concebidas por el autor.

Si bien el texto de Bustos dedica más esfuerzo a comentar gran parte de los cuentos de Fuenmayor, su objetivo recae más en identificar los rasgos de renovación y vanguardia presentes en las obras de Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet como hitos de la literatura latinoamericana. Para el caso del autor barranquillero, el esfuerzo se concentra en las particularidades de las voces narrativas que construye, así como los niveles referenciales que maneja él mismo en sus cuentos. Este análisis de la narración fuenmayoriana le permite afirmar de manera acertada a Bustos que:

Los nuevos acercamientos a la narrativa, (utilización de monólogos interiores y, sobre todo, la narración “interiorizada” centralizada en la conciencia, generalmente limitada, de un personaje), de la cual la ficción europea y norteamericana fueron pioneras permitió, sin duda, a Fuenmayor superar la escisión lingüística y de perspectiva en la cual la narrativa regionalista tradicional había quedado empantanada. (Bustos, 1990: p. 188)

Sin embargo, al igual que Villamizar, el no partir de una perspectiva que se pregunte por el tipo de cuento que practicó Fuenmayor, impide que se pueda rastrear una evolución del género en su obra, concentrando el esfuerzo de la reflexión más en la técnica narrativa que en los modelos de los cuales pudo haber bebido Fuenmayor o incluso de los que se distanció en su momento. También es importante señalar que cuando no existe una base de estudio genérica se tiende a agrupar en la categoría de “narrativa” tanto al cuento como a la novela, negando con este gesto las particularidades de la forma breve en su acepción moderna que expusimos en el capítulo pasado. Este error metodológico se puede notar cuando Bustos comenta que: “El esquema presentado por Antonio Cornejo Polar para la novela indigenista *resulta válido en el caso de los cuentos de Fuenmayor*, relatos que no siendo de temática indígena sí lo son de culturas subordinadas (agrarias, orales, mestizas)” (1990: p. 184 Énfasis mío). Es precisamente la carencia de la perspectiva del género literario practicado la que se quiere superar en este estudio de la cuentística de José Félix Fuenmayor.

Junto a los trabajos mencionados, nos encontramos artículos como el de María Luisa Ortega, titulado “José Félix Fuenmayor: la palabra como estrategia narrativa en *La muerte en la calle*”²⁴, en el que se trata ambiciosamente de explicar la cuentística de José Félix en poco más de 15 páginas. Este tipo de artículos revelan ciertas falencias que dejan entrever las dificultades de emprender estudios sobre el género en Colombia. La primera que resalta, y tal vez la más importante, es una ausencia de preceptos teóricos necesarios para la explicación, en particular, de aquello que se entiende por cuento, punto de partida de la reflexión. Su estudio adolece de todo tipo de consideraciones sobre las poéticas escritas por cuentistas representativos.

²⁴ Osorio, Betty (comp.). (2011). *Ensayos críticos sobre el cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Por lo general se ignora que los grandes practicantes del género, al mismo tiempo que escribieron cuentos de gran factura, se dieron a la tarea de teorizar su arte; la característica principal de la historia del cuento, de su afianzamiento en la era moderna, es precisamente el hecho de haber establecido ciertos principios poéticos que no se pueden obviar a la hora de realizar valoraciones estéticas de algún cuentista destacado, puesto que es evidente que, sin convertirse en una camisa de fuerza, las generaciones posteriores las han tenido en cuenta. Casos como el Poe, Quiroga, Cortázar, y más recientemente Piglia, aparecen como muestra de ello. Esta ausencia teórica termina por llevar al crítico a usar conceptos que han sido desarrollados para otro género, como la novela, desconociendo así la evolución particular del cuento. Estos trabajos parecen dar por sentado que los textos de Fuenmayor son cuentos sencillamente por su extensión, usan el principio (arbitrario) de clasificación de la *brevidad*, como si este fuera el rasgo más importante a la hora de definir qué es un cuento. Pero no tienen en cuenta, por ejemplo, las bases teóricas expuestas por Poe, como la *unidad de efecto o impresión*, que el autor norteamericano consideró fundamental para cualquier cuentista:

Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y sin regular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. (Pacheco, 1997: p. 304)

Tampoco se usan conceptos de una poética más cercana tanto espacial como temporalmente al contexto en que escribió Fuenmayor, me refiero a la del Uruguayo Horacio Quiroga (1878- 1937). El artículo de Ortega no tiene en cuenta ninguna de las o fórmulas o *trucs* de Quiroga²⁵ en su *Manual del perfecto cuentista*, bien sea su concepción de que el cuento empieza por el fin o alguno de sus “mandamientos” contenidos en su famoso *Decálogo del perfecto cuentista*. Esta falta de sustento teórico impide determinar por parte del crítico qué tipo, o tipos, de cuento practicó José Félix Fuenmayor, cuáles son sus modelos y en qué medida se distancia de ellos.

También se suma a lo anterior, que Ortega considera los cuentos de Fuenmayor como una *colección* y no como relatos autónomos, lo que explicaría su deseo de plantear rasgos estructurales comunes a todos los textos, desconociendo con ello, la manera en

²⁵ Recordemos que Quiroga apareció en uno de los números de la revista.

que fueron publicados: los dos primeros en *El Heraldo* en 1944 y 1945, seis de manera periódica en el semanario *Crónica* entre 1950 y 1951 y los últimos aparecieron póstumamente hasta 1967. Lo anterior deja un rango de más de dos décadas en las que la adopción de nuevas técnicas, acompañadas de la álgida discusión que mantenía el Grupo de Barranquilla sobre la actualidad literaria, repercutieron en la narrativa de Fuenmayor, transformándola. Según Eduardo Berra, la evolución del género en Hispanoamérica tuvo un principio *moderno* con Horacio Quiroga y alcanzó en los años 40 un período de verdadero esplendor con autores como Borges y Felisberto Hernández. El grupo tuvo acceso a estas propuestas renovadoras del género, no es menor el hecho de que los tres autores mencionados fueran publicados en *Crónica*, enriqueciendo con estas lecturas las propuestas estéticas de los miembros del grupo. No se puede desconocer que los cuentistas del Cono Sur fueron una fuente de inspiración y modelo para el Grupo.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, considero que la mejor manera de abordar los cuentos de Fuenmayor es identificar en un primer momento el diálogo que estos entablan con la joven tradición del cuento moderno en español para mediados del siglo XX. Para lograr esto, un primer paso será la identificación de ciertas técnicas estilísticas ligadas al género que permitan establecer una relación con esta forma literaria, una que vaya más allá de la simple repetición de una receta. Debemos partir del hecho de que los relatos del autor barranquillero no son simples anécdotas narradas por personajes con un alto tinte local, todo lo contrario. Estos cuentos poseen características que están en resonancia con las ideas del cuento moderno planteadas por los varios autores a través del tiempo. En este sentido, y en relación con lo dicho por Cepeda Samudio, conviene resaltar nuevamente que existe un punto de contacto con la propuesta de Ricardo Piglia, motivo por lo cual abordaremos los cuentos de Fuenmayor a partir de la interpretación que el autor argentino hace²⁶ de los cuentos clásicos en *Tesis sobre el cuento*, particularmente con lo expuesto en su primera tesis: *un cuento siempre cuenta dos historias*. Esta propuesta de lectura encuentra ecos en un grupo particular de los relatos escogidos para mi corpus de trabajo, se trata de los cuentos: *En la hamaca*, *Un viejo cuento de escopeta*,

²⁶ Si bien Piglia es un autor contemporáneo, sus estudios sobre el cuento, en particular las *Tesis sobre el cuento*, se basan en un corpus de relatos clásicos de autores como: Poe, Chéjov, Quiroga y Borges; autores que en su mayoría fueron publicados en *Crónica*.

La piedra de Miliesio y Por la puerta secreta, todos ellos publicados en *Crónica*. Vale aclarar que no me interesa hacer coincidir la tesis de Piglia con los cuentos escogidos, sino usarla como punto de partida para explicar los cuentos de Fuenmayor, considerarlos como *clásicos*, es decir, como cuentos que adoptaron una forma paradigmática y consolidada del género, en este caso, una estructura dual enfocada en un final sorpresa que se va construyendo a lo largo de la narración y busca sorprender al lector.

De igual manera, es necesario tener en cuenta el aspecto de la recepción y el pacto de lectura englobado en la idea del *efecto único* de Poe. El autor norteamericano consideraba que toda la estructura narrativa del cuento estaba encaminada a buscar un efecto en el lector, según él, todos los elementos composicionales debían ponerse al servicio de la elaboración de un final sorpresa que se constituirá en un rasgo capital del género:

El desenlace [dénouement] en la narrativa, el efecto buscado en todas las demás composiciones, debería haber sido considerado y arreglado de manera definitiva antes de escribir la primera palabra; y ni una palabra debería entonces escribirse que no tendiera – o formara parte de una oración tendiente- hacia el desarrollo del desenlace o al fortalecimiento del efecto. (1997, p. 313)

La búsqueda de tal *efecto* puede ser la clave de la *segunda historia*, es decir, de la revelación a la que asiste el lector del relato al final de éste. ¿Por qué Fuenmayor construye un desenlace fatal para sus personajes en la mayoría de los relatos escogidos, qué efecto busca generar en los receptores con esto? Son preguntas que nos han llevado a considerar resonancias de la idea de Poe en la narrativa fuenmayoriana. ¿Cuál es esa parte velada del mundo que le interesa presentar al autor barranquillero en sus cuentos?

Como se mencionó anteriormente, uno de los problemas encontrados en los trabajos de crítica citados es la clasificación de textos como cuentos a partir de aspectos formales, es decir, compositivos. El caso más común es la asociación de un texto con el género a partir de la *brevedad*. El teórico ruso Mijaíl Bajtín señala que en la obra literaria hay una diferencia, ignorada por la *estética materialista*, entre la *forma arquitectónica* y la *forma compositiva*. La primera representa el conjunto de valores con que el sujeto-creador se relaciona con el mundo, es decir, un sistema axiológico que le permite confrontarse y evaluar la realidad y, al mismo tiempo, organizar su obra alrededor de los valores rectores de su vida. Esta *forma arquitectónica* determina la elección de la *forma compositiva*, la cual:

[Organiza] el material, [tiene] carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se [destina] a una valoración puramente técnica: establecer hasta qué punto [realiza] adecuadamente la tarea arquitectónica. (Bajtín, 1989: p. 26)

La elección de la *forma composicional* del cuento significó para Fuenmayor la consecuencia de una visión de mundo particular; el género, y las posibilidades que ofrecía éste al autor, se adaptó a una manera de entender el mundo, a una consideración particular de la realidad, una forma de entenderla diferente a la explicación racional. El Caribe como región se construye históricamente alrededor de una fusión de mundos, de una yuxtaposición de culturas (indígenas, negritudes y colonizadores europeos), en el caso colombiano, estas conforman un territorio cuya conciencia colectiva no se siente identificada con los parámetros estéticos ni éticos que se imponían desde Bogotá, limitados y algunas veces excluyentes. Es evidente que los integrantes del grupo se sentían excluidos no solo de la vida literaria, sino también de la representación que se hacía de Colombia en su literatura. El Caribe, en su condición de cultura, fue marginado del imaginario nacional. Como ya vimos, en la estética costumbrista, con Bogotá como el centro desde el cual se dictaba la norma estética, se promovía una visión de Colombia que privilegiaba a las regiones del interior que históricamente habían tenido una influencia política y económica. Encontramos literatura costumbrista en la capital, en el altiplano cundiboyacense, en la región antioqueña y cafetera, sin embargo, este afán de definición (del tipo social y del paisaje), descripción y encasillamiento que representó la visión regionalista durante el siglo XIX y parte del XX dejó de lado una mirada profunda sobre la mayoría del territorio nacional y terminó relegando al Caribe, junto con muchas otras zonas del país, de este proceso de construcción colectiva.

Partiendo de lo anterior, podríamos también preguntarnos ¿Cómo se materializa esta visión alterna de la realidad en la propuesta estética del Grupo? ¿Podemos considerar algunos cuentos de José Félix como la semilla de lo que posteriormente será etiquetado como "realismo mágico"? ¿Son estos cuentos modernos una de las primeras apuestas por una concepción más amplia que la que ofrece la racionalidad? Irlemar Chiampi acuñó en su célebre texto el término "Realismo Maravilloso" para explicar una escritura caracterizada por una *Poética de la Homología* (Chiampi, 1983), esto es, por la integración y la equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario, en donde el efecto de encantamiento es diametralmente opuesto al de la literatura fantástica tradicional, que generaba un

proceso de extrañamiento en el lector, sumiéndolo en una incertidumbre de sus concepciones más íntimas del mundo,

Contrariamente a la “poética de la incertidumbre”, calculada para obtener el extrañamiento del lector, el realismo maravilloso rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. [...] Lo insólito, en óptica racional, deja de ser “el otro lado” lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad” (Chiampi, 1983: p. 70).

La causalidad de los mundos en que se encuentran los personajes no es codificada para el lector como en lo fantástico tradicional, sino difusa. Existe en esta manera de interpretar la realidad una discontinuidad entre la causa y el efecto, el lector asiste a una contigüidad entre las esferas de lo real y lo irreal sin transición alguna. Traigamos a colación en este momento uno de los cuentos de José Félix para ilustrar esta idea, *Las brujas del viejo Crispulo*. El cuento del autor barranquillero narra la historia de dos brujas desde un rescate de las formas orales, ignoradas por los discursos hegemónicos: “No, don Pepe, brujas como esas de que usted me da noticia, no las tenemos por aquí” (Fuenmayor, 1973: p. 90). El sólo título puede generar una expectativa sobre lo maravilloso que el narrador desmorona desde un principio: “Le voy a contar sus historias, y no espere que se le pongan los pelos de punta. Sus correrías lo desilusionarían. ¿Qué salen a hacer nuestras brujas? Simplemente, buscar comida” (1973: p. 91). Existe en el anterior fragmento una actitud frente a lo maravilloso tradicional, no se trata de contar historias fantásticas sobre unos seres que pueden utilizar la magia de manera natural, sino de explorar qué harían personajes con esas características en nuestro contexto. El autor se plantea develar, recordemos esa característica fundamental del cuento, una lógica entretejida entre realidad e irrealidad, ¿cuál es el objetivo de este gesto? ¿Qué pretendía lograr Fuenmayor con esta actitud que se verá también en otros miembros del grupo? Como lo menciona la profesora Diana Diaconu en su artículo “Para una teoría de lo fantástico en García Márquez: una lectura de los cuentos”, una de las características de los cuentos de G.G.M. fue precisamente ese uso particular de un fantástico que no buscaba simplemente estremecer al lector con una irrealidad exagerada, todo lo contrario

El realismo mágico de García Márquez es más bien un fantástico que explora la parte desconocida del mundo, misteriosa no porque sea sobrenatural, porque procede del más allá, sino porque representa la otra visión de la realidad y de la existencia, que se escapa al conocimiento racional o ha sido falseada por el discurso oficial y sólo puede ser explorada a través de instrumentos como la imaginación. (Diaconu, 2020 p. 19)

Como lo mencionamos anteriormente, este estudio no quiere plantearse en la misma línea de aquellos que justifican un análisis de la obra de Fuenmayor únicamente por ser un “antecedente obligado” de la literatura de García Márquez, lo que me interesa mencionar en este punto es que la tan celebrada rebeldía del nobel colombiano, su interpretación de la realidad, que se consideró tan novedosa en su momento y que le valió su fama mundial, existe con anterioridad en la obra de José Félix. Con lo anterior no quiero restar méritos a la pluma del nacido en Aracataca, sino enfatizar que esa visión de mundo fue compartida en el Grupo, hizo parte de su identidad. La toma de posición frente a las formas literarias de la capital, que no daban cuenta de la complejidad del Caribe, de sus tradiciones, de su identidad como región, se materializó en el cuento que practicó Fuenmayor y que sirvió de paradigma para los escritores más jóvenes.

José Félix, y el Grupo de Barranquilla en general, no apostaron por el género de manera arbitraria: la elección del cuento va de la mano con una manera particular de percibir y explicar el mundo, forma ajena al relato de corte realista que se practicaba en el interior del país. Si nos atenemos a lo expresado por Cepeda Samudio en el aparte citado al inicio de este capítulo, todo parece indicar que la elección del cuento, como forma de expresión moderna, tiene que ver con el hecho de que se trata de un género que “No está limitado por la realidad ni es totalmente irreal: se mueve precisamente en esa zona de realidad-irrealidad que es su principal característica” (Cepeda, 1955). Esta característica se adapta a esa forma de expresar el mundo que tienen los caribeños con paradigmas distintos a los de la racionalidad occidental y cuya característica fundamental es precisamente la fusión entre realidad, mitos, leyendas y creencias populares, transmitidas por la tradición oral. Es preciso recordar que la elección de la forma significó una apuesta en el campo literario colombiano dominado para el momento por un cuento regionalista que no se interesaba por la interioridad de los personajes.

Para terminar, me gustaría volver a llamar la atención sobre un aspecto fundamental que se expuso en el capítulo anterior y tiene que ver con lo que podríamos denominar la *esencia* del género, y está relacionado con la estructura particular del cuento. Al final de un cuento moderno el lector asiste a una especie de *revelación* de un orden oculto: *la segunda historia*, que le demuestra que la lógica aparente de las acciones que se venían narrando tenía una intención secreta. Esta visión de una parte del mundo que queda al descubierto es fundamental para la división entre cuento y relato ya que exige

una participación activa del lector a la hora de buscar las señales ocultas dejadas por el autor. La revelación final pone de manifiesto un *pacto de lectura*, moderno, distinto del establecido en el relato regional, que requiere de un *lector activo* y sobre todo atento al rastro de migas que deja el autor a lo largo de su texto. En este orden de ideas, José Félix buscó en esta segunda historia mostrarnos una parte oculta de la realidad, o por lo menos ignorada, a todos sus lectores. El objetivo del autor barranquillero al elegir el cuento como forma composicional fue utilizar la sorpresa de la segunda historia para generar un choque en las concepciones más profundas de sus receptores, buscó poner a prueba sus visiones de mundo moldeadas por la razón con una yuxtaposición de causalidades en sus cuentos.

Teniendo en cuenta estas características, que relacionan aspectos de la cuentística moderna con la obra de Fuenmayor (la estructura dual, el efecto único y el pacto de lectura que busca rasgar el telón del funcionamiento del mundo), propongo realizar una primera de lectura de cuatro cuentos de Fuenmayor publicados en *Crónica* que vendrían a significar la primera apuesta del grupo por una cuentística nacional diferente: se trata de los cuentos *En la hamaca*, *Un viejo cuento de escopeta*, *La piedra de Milesio* y *Por la puerta secreta*.

2.2. La consolidación de la forma moderna: lectura de *En la hamaca*, *Un viejo cuento de escopeta*, *La piedra de Milesio* y *Por la puerta secreta*

En el apartado anterior dimos algunos conceptos de lo que podríamos denominar una *poética del cuento moderno*, el objetivo de traerlos a colación no es hacerlos coincidir de manera forzada con la cuentística de Fuenmayor, todo lo contrario, estas ideas nos ayudarán a acercarnos a estos textos a través de una concepción moderna del género para identificar qué tipo, o tipos, de cuento practicó el autor barranquillero. Para tal fin, propongo dividir la producción cuentística de José Félix en dos grupos que, en la medida en que no ha sido posible establecer las fechas y orden de composición, nada tienen que ver con una cronología estricta de escritura de la cual se pueda suponer un proceso o evolución; dicha división tiene que ver con más con el recorrido de Fuenmayor en varios periódicos, con el modo de publicación, con la formación del grupo de Barranquilla y con el hecho de que varios textos hayan sido publicados de manera póstuma. Como ya se dijo, algunos aparecieron entre 1944 y 1946, luego los de *Crónica* en 1950-1951, y los póstumos en 1967, pero nada nos indica que las fechas de publicación correspondan a las de

composición como para afirmar de manera categórica en qué momento Fuenmayor domina la forma del cuento moderno.

Así, el primer grupo está conformado por los cuentos publicados en la revista *Crónica* (1950-51), estos representaron la idea sobre el género que no sólo manejaba él, sino el Grupo, el cual vio en ellos una propuesta renovadora en las letras nacionales por lo que tomaron la decisión de publicarlos. En el segundo, conformado por cuentos publicados de manera póstuma (1967) bajo el título *Con el doctor afuera*, Fuenmayor se distancia de la forma moderna más canónica, la estructura dual, que venía manejando desde su etapa en *Crónica*, para trazarse un nuevo objetivo: ubicar a la palabra como centro creador del mundo, de su mundo Caribe.

Al primer grupo pertenecen *En la hamaca*, *Un viejo cuento de escopeta*, *Por la puerta secreta*, *La piedra de Milesio* y *La muerte en la calle*; de este corpus me concentraré inicialmente en los cuatro primeros puesto que, en mi concepto, podrían ser considerados como el grupo de cuentos más *clásicos* que Fuenmayor escribió. José Félix conocía estas características del género en su acepción moderna y las exploró en estos cuentos. Teniendo en cuenta lo anterior, quiero abordar estos cuatro cuentos modernos desde los siguientes conceptos que comparten y sobresalen en su lectura. El primero es *la estructura dual*, que se construye con dos sistemas de causalidad y tiene como objetivo revelar al lector un hecho oculto que, aunque parece sorprendente en un primer momento, una segunda lectura revelará que esta sorpresa se fue construyendo, elaborando, a lo largo del cuento. La segunda idea se relaciona con la construcción de personajes en los que hay una exploración de su interioridad, de sus preocupaciones y formas de pensar, y en los que definitivamente no existe una intención de construir un tipo social como en el relato de corte regionalista. La tercera línea de abordaje tiene que ver con la presencia de una *fatalidad* que aparece en estos cuentos como una posibilidad que acecha a los personajes, que está presente todo el tiempo en el mundo que construye el autor y puede surgir en cualquier momento para cambiar el destino de las personas, una fuerza de la *alteridad* que se escapa a las explicaciones lógicas del mundo.

¿Cómo funciona exactamente una *estructura dual*? Como lo mencionamos en el apartado anterior, trayendo a discusión las ideas de Piglia y Cepeda Samudio, se trata de construir un entretejido en el cuento con dos órdenes causales diferentes, dos historias. El

cuentista presenta los hechos de una de las historias en primer plano a medida que va construyendo una segunda historia de manera oculta, esta segunda historia se revela al final generando una sorpresa en el lector que debe regresar a releer el texto para entender, e identificar, en qué puntos se fueron construyendo las señales de este segundo orden causal. Tomemos como ejemplo *La piedra de Milesio* y *Un viejo cuento de escopeta*. En el primero, la historia principal es el tratamiento del “doctor” que recibe el joven Milesio para su aparente locura, una serie de golpizas salvajes con una cuerda que él mismo denomina como “cuerizas en cruz”, esta narración paralelamente va dejando rastros de la construcción de una causalidad oculta: la venganza que trama Milesio frente a su curandero. El mismo inicio del relato nos presenta al protagonista en el tejado escondido, Milesio se encuentra concentrado en un “incógnito acecho. Había subido allí sigilosamente y aguardaba quieto, con una piedra en la mano, los ojos en el trazo de luz de farol en la esquina” (Fuenmayor, 1973: p. 77). Lo que es un misterio para los lectores también lo es para los personajes, ninguno de ellos, la abuela, la tía o el curandero, sabían que Milesio estaba allí en el tejado ni qué tramaba. La maestría en la construcción de la segunda historia viene de la sutileza a la hora de presentar cambios en el orden establecido por el cuento. El lector debe preguntarse luego de terminar el texto ¿en qué momentos me presentaron las señales de este desenlace? En el caso de *La piedra de Milesio* una de las señales aparece cuando el curandero está aplicando su segunda tanda de golpes al joven autista, por dos días seguidos lleva descargando latigazos sobre Milesio, lo que lo lleva ignorar los gestos de su víctima:

La segunda cura fue igual a la primera; pero esta vez Milesio sí miraba al curandero, aunque disimuladamente; y si el curandero no hubiera tenido puesta toda su atención en localizar los puntos de las cruces, hubiera podido verle, tal vez, los ojos y aun descubrir, acaso, en su fondo un chisporroteo de malicia. (1973: p. 87)

Es importante resaltar que esa señal de los ojos de Milesio no puede ser interpretada por el personaje del curandero porque arruinaría la construcción de la causalidad oculta, Fuenmayor la construye para su lector. El personaje tiene que ignorar lo que se está tramando porque la segunda historia debe sorprenderlo, por lo tanto, no debe tener sospechas de un orden oculto. Con esto quiero resaltar el papel activo del lector en esta forma del cuento moderno, la construcción de este misterio requiere de un receptor que esté atento a todo aquello que se le puede escapar al personaje, que recoja las pistas que el autor va dejando en el camino.

Un mecanismo análogo se da en *Un viejo cuento de escopeta*, la primera historia narra el cambio en la vida de Martín y Petrona, una pareja madura de campesinos que dejan el campo y deciden irse a la ciudad a vivir su vejez; sin embargo, hay un objeto particular que los acompaña en esta transición, uno que parece tener vida propia y del cual no se pueden deshacer, un objeto de características fantásticas que se escapa a las consideraciones racionales sobre el funcionamiento del mundo y sigue su propia causalidad, con leyes que se irán revelando a medida que avanza el cuento, se trata de la vieja escopeta. Al mismo tiempo que se construye la historia de esta nueva vida, se va entretejiendo la de la escopeta, que va desde su misteriosa adquisición, Martín la recibe de un desconocido a cambio de una carga de yucas, hasta su aparición en los carnavales de la ciudad como parte del espectáculo. Varias dudas surgen de la presencia de esta escopeta en el cuento ¿por qué Martín no fue capaz de dejarla en el campo? “No sé -dijo Martín-, iba a dejarla pero me devolví a cogerla, *no sé*.” (1973: p. 63. Énfasis mío) ¿Por qué Petrona no se deshace ella misma del objeto enigmático? Y ¿Por qué Martín decidió adquirirla en principio?

[Petrona:] Bueno, será lo que Dios quiera. Siempre te digo que la botes, pero hago mal porque yo tampoco *me atrevería a botarla*. Será lo que Dios quiera [...] ¿Por qué aceptaste el cambalache? Mirando, mirando lejos, por donde el extraño se fue con la carga de yucas montado en su burro, Martín contestó: *No sé, no sé*” (1973: p. 64. Énfasis mío).

Esa repetición del “No sé” le da un halo de incertidumbre a la segunda historia. Desde el título Fuenmayor ubica la atención del lector en el objeto bélico, lo que aún no se sabe es que éste puede desencadenar una fuerza desconocida que mueve las vidas humanas y de la cual nadie puede escapar. Martín asegura que la escopeta se ha hecho una especie de nicho por sí misma, como si estuviera viva y se resistiera a ser abandonada. Tampoco el objeto se deja regalar, cuando los carnavales inician, Martín ofrece su escopeta como indumentaria para uno de los bailes, pero sólo es aceptada como préstamo, aferrándose a su propietario. Pasan seis años de la llegada de la pareja al pueblo en donde la escopeta ha cumplido su cometido en los carnavales hasta que el clímax de esta segunda historia llega a su pico cuando en la interpretación del baile, el arma, que debería estar cargada con fósforo únicamente, se dispara y mata a uno de los bailarines. El lector estaba preparado para relacionar el objeto con este hecho sorpresa por lo que podría creer que no se construyó con sutileza, pero al autor barranquillero no le

interesa en este cuento quedarse únicamente con un hecho particular, todo lo contrario, el verdadero orden oculto que sale a flote es que ninguno de los asistentes se sorprende y sale a pedir explicaciones, lo que se revela al final es que hay una causalidad oculta, y particularmente de orden popular, que sostiene el relato desde el inicio y que los asistentes asumen como normal: “Y pasado aquel momento imperceptible, la tragedia se puso en movimiento [...] Ninguno hizo caso. Nada había que averiguar, si todos lo sabían: aquello era obra del diablo, que carga las escopetas” (1973: p. 74).

La revelación a la que asiste el lector se relaciona con la puesta a flote de una cosmovisión diferente al mundo racional y que explica los fenómenos trágicos y su relación con las armas. La escopeta, y lo que sucede con ella, es solo una manifestación de ese orden oculto, pero que al final no es velado para los personajes, sino para los lectores. En las últimas oraciones del relato un sujeto aparece y le pide a Martín que lo acompañe porque sólo él puede recuperar la escopeta, Petrona entra en pánico ante la presencia de este hombre y advierte a su esposo:

-No vayas, Martín, no vayas. El señor me ha revelado una verdad-. Y según su inspiración explicó que el Diablo hizo la primera escopeta y la dejó de muestra a los hombres, porque sabía que eran perversos y la multiplicarían de su mano; que el Diablo no carga cualquier escopeta sino la suya, la que él hizo, la de origen satánico; y que nadie puede reconocerla porque va cambiando de forma y aspecto. [...] *¿te fijaste en él? Es el mismo del cambalache.* (1973: p. 75 Énfasis es mío)

El cuento termina con la irrupción de este mundo paralelo que convive con el “real”, que es incontrolable, una parte oculta de la realidad que explica incidentes como el de la escopeta. Pensemos esta revelación del orden oculto en la historia de Miliesio ¿qué se devela en este caso? Al final del cuento el lector asiste a un descubrimiento doble: por un lado, Miliesio demuestra que no estaba loco, ya que es capaz de tramar una venganza contradiciendo la creencia popular de que no era un ser que razonaba; y por el otro, su acción de venganza, lanzarle una piedra al curandero, tiene un efecto definitivo en la vida de este último que asiste a una especie de epifanía:

Y repentinamente, entre los plañideros nubarrones de su confuso y ansioso pensar, se coló un rayo de luz: *la verdad le fue revelada.* Entonces, habiendo recibido junto con la iluminación de su conciencia la gracia de la resignación, dejó caer la piedrecita y murmuró, sometido y humilde: *Dios la guió desde la mano de Miliesio.* (1973: p. 89. Énfasis mío)

¿Qué descubre el curandero al final? ¿Cuál es esa revelación que lo hace cambiar de vida y regresar a su tierra sin un ojo? Serán enigmas que Fuenmayor deja abiertos, nuevamente, exigiendo con esto una participación activa del lector para conjeturar y atar cabos. En ambos casos, la segunda historia pretende develar un orden oculto que va más allá de las acciones de los personajes, los cuales parecen ser peones de fuerzas superiores que no pueden controlar y predestinan sus decisiones. Esta estructura dual también se deja entrever en los cuentos *Por la puerta secreta* y *En la hamaca* con una diferencia sustancial, en estos dos, el final sorpresa se relaciona más con una *acción*, en apariencia inesperada por parte de uno de los personajes, que con la vivencia de un momento de epifanía como sucede con el curandero charlatán de Miliesio o con el lector en el caso de la escopeta, quienes terminan al final del cuento descubriendo un orden oculto que en este caso podríamos definir como la restitución del telón mágico, legendario, que explicaba al mundo, anteriormente rasgado por la razón moderna²⁷. Esta irrupción de una nueva causalidad hace cuestionar el mundo en que se construye el relato, ¿el curandero charlatán termina recibiendo castigo divino? ¿la presencia del diablo que carga las escopetas se acepta sin ninguna duda por los habitantes de la ciudad en la que viven Martín y Petrona? Son las preguntas que Fuenmayor implanta en sus lectores, cuestionamiento que, como dijimos anteriormente, apuntan a una revisión de las concepciones de mundo en sus receptores.

En el caso de *Por la puerta secreta* hay una narración en primer plano, con un tono de juego e inocencia, de la aparente “pelea” que sostienen Nab y Pájaro. El origen del altercado se da cuando Nab, robusto, fortachón, tierno y alegre por naturaleza, busca, por pasar el rato, la forma de fastidiar a Pájaro, menudo y discreto en sus maneras, mientras éste espera su turno en la barbería del japonés. Sin entender la naturaleza bonachona de Nab, Pájaro muerde el anzuelo y en un arrebato, producto del fastidio acumulado, descarga su flauta sobre Nab y emprende su huida dando inicio al juego de cazador y presa. El

²⁷ Esta idea de una “rasgadura del telón” en el mundo de la preinterpretación se desprende del concepto que Milan Kundera trabaja en su libro *El telón: Ensayo en siete partes* para hablar del cambio que operó en la literatura cuando la sociedad occidental adoptó a la razón como herramienta para comprender el mundo. Con la idea de restaurar el telón no quiero afirmar que el Grupo se resistía a la modernidad, sino que su intención era, en resonancia con lo expresado por Cepeda Samudio, dar cabida a lo sobrenatural en su visión de mundo sin que esto fuera excluyente con la razón.

narrador advierte desde el principio que “viéndolos allí [en la barbería], ni un Profeta Mayor hubiera predicho lo que a poco iba a suceder” (1973: p. 106), dando la señal de un desenlace particular, la segunda historia, que será el daño irremediable que, sin intención, le causará Nab a Pájaro.

Los rastros de este daño se construyen con las pequeñas acciones que realiza Nab a lo largo del cuento, acciones que revelan que el protagonista posee una fuerza desmedida, casi bestial, que no puede controlar a la perfección. Un ejemplo de lo anterior se demuestra cuando le da golpecitos en el hombro al barbero que, *no obstante el tiento y la suavidad que ponía en su mano*, lo hacían bailar producto de su fuerza descomunal o cuando encuentra a Pájaro escapando en un cochecito y “extendió un brazo y agarró una rueda del cochecito: quedó este brequeado y el caballito se arrodilló” (1973: p. 112). Esta imagen de una potencia excesiva se compensa con la personalidad de Nab, gracioso y burlón, sin intenciones de causar daños a nadie. Las mismas personas del universo del cuento no piensan mal de Nab, incluso cuando se acerca el final de la historia son cómplices a la hora de ocultarle a Pájaro que su robusto rival se acerca por detrás, todos están a la expectativa de la broma que le van a jugar al flautista. El narrador es enfático al afirmar que Nab “No deseaba, de ninguna manera, causarle el menor daño. Sólo quería sujetarlo para continuar la diversión de la barbería interrumpida por Pájaro con aquel furioso asalto que a Nab le pereció muy gracioso e iba ahora a cobrárselo con una nueva tanda de fi, fi.” (1973: p. 115). El final sorpresa toma forma precisamente gracias a una acción desmedida por parte de Nab, a la imposibilidad de controlar lo que es natural a su ser, su fuerza. Recordemos que lo que parece insignificante en una historia es capital para la otra, por lo tanto, esas pistas de la fuerza, a la vez bestial e inocente de Nab, serán la clave para entender el sorpresivo final en el que Pájaro resulta lastimado y Nab conmovido hasta la ternura.

De manera similar sucede con *En la hamaca*, como lo mencionamos anteriormente, el relato construye en primer plano la historia de Temístocles y Matea, un hombre que cansado de pagar por la comida de la fonda, que juzga insuficiente, convence a una mujer joven que se encuentra por azares del destino para que vivan juntos y así poder encargarla de todas las labores del hogar. La historia se empieza a turbar cuando Temístocles, en su habitual borrachera de sábado, empieza a someter a Matea a diversos vejámenes de los que aparentemente se arrepiente, pero es incapaz de pedir perdón; éste hecho empieza a

ser el fundamento de la segunda historia: la venganza de Matea. Anteriormente nos concentramos en las señales de esta venganza, particularmente en la construcción que hace Fuenmayor de la imagen de los ojos de Matea, quiero poner ahora la atención en la hamaca como elemento configurador de sentido.

Como hemos visto hasta ahora, en los cuatro cuentos hay un objeto que se menciona desde el título con el objetivo de que el lector concentre su atención en la importancia que este pueda tener para la trama, particularmente para el desenlace: la *pedra*, la *escopeta*, la *puerta* y la *hamaca* funcionan como elementos fundamentales para la construcción del final sorpresa, ya que será a través de estos que los personajes asisten, o bien a una revelación, como es el caso de los dos primeros cuentos, o bien estén ligados a un hecho violento, que lo propician, como es el caso de los dos últimos. En este orden de ideas, es esencial para el efecto que quiere construir José Félix que la hamaca, que aparece en un principio como la solución para los problemas de Temístocles, debido a que podría dormir en ella afuera del cuarto y evitar así intimar y lastimar a su compañera, cambie radicalmente su función en el cuento cuando Matea se concentra en ella, casi como si el objeto pusiera en marcha la fatalidad de la segunda historia:

Afuera, Matea se sentó en el mismo sitio donde había caído, sobre el suelo desnudo. La lluvia la salpicaba. El frío no la hizo estremecer porque ardía. Y allí, inmóvil, pasó el resto de la noche *con los ojos fijos en la hamaca* vacía que se agitaba convulsa a los golpes del viento. (1973: p. 43. Énfasis mío)

Más adelante el narrador mencionaría que “Poco después Matea, en una tienda vecina, compraba una aguja de enfardelar” (1973: p. 44), configurando con esto los dos objetos que utilizará la joven mujer para su venganza. Una primera lectura podría dejar pasar estas pistas por lo que considero que Fuenmayor las incorpora en sus títulos para darle al lector una preocupación inicial, ¿qué funciones sígnicas desempeñan en el cuento?, ¿en qué medida se convierten en su código semántico?, ¿qué sucederá con estos objetos en el texto? y ¿por qué los menciona desde el principio? Pueden ser las primeras dudas que embarguen al receptor, y lo obliguen a leer de manera activa. Al final del cuento, el lector asiste a la revelación de cómo estos objetos son fundamentales para el desenlace fatal producto de las decisiones de algún personaje:

Los cosió [Los bordes de la hamaca] desde arriba de la cabeza de Temístocles hasta más debajo de sus pies. Colocó cerca de la hamaca una banqueteta; y

empleando trapos para protegerse subió a ella el cubo donde el agua hervía a borbotones. Descansó un poco. Luego, poniendo en la operación que ejecutaba toda su atención, alzó el cubo y derramó el agua hirviendo sobre Temístocles, primero en el rostro. No perdió una gota. (1973: p. 49)

Un mecanismo similar se emplea en el desenlace de la historia de Nab y Pájaro, el objeto, la *puerta*, es necesaria para que el robusto y juguetón Nab pueda descargar su fuerza desmedida sobre Pájaro, es el vehículo que permite y ayuda a configurar la sorpresa final. Luego de esconderse en un bar, Pájaro se siente a salvo de la venganza de su robusto compañero sin sospechar que Nab, quien se encontraba en una botica conjunta al bar adquiriendo una fosforera descubre, de nuevo por una causalidad incontrolable, por un azar que dictamina el destino, una puerta secreta que comunica a ambos negocios, un pasadizo desconocido también por Pájaro que cree olvidado el asunto de la barbería y no se esperaba que Nab continuará su búsqueda. Una vez que este último puede agarrar a su rival con su fuerza desmedida sucede lo inevitable:

Y entonces el asustado fue Nab, el buen Nab: vio ensangrentada su mano; vio desgarrado el cuero cabelludo de Pájaro; vio la miseria de su juguete, el atormentado y silencioso flautista. *Y todo pasó porque Nab había descuidado la mano* que, abandonada a su presión natural, inocentemente produjo aquel estrago en la cabecita de Pájaro. (1973: p. 116. Énfasis en mío)

Estos cuatro cuentos son muestra del manejo que tenía José Félix de la estructura dual del cuento moderno, el autor barranquillero era un maestro en el entretejido de dos historias que desembocan en la revelación de que existen dos órdenes de causalidades diferentes, que revelan que un mismo hecho puede tener motivaciones distintas. También hemos podido observar cómo los finales sorpresa son diferentes entre sí, porque Fuenmayor explora no repite recetas. Su objetivo es sacar a colación una cosmovisión diferente a la impuesta desde la hegemonía, que reivindica la explicación de las catástrofes, como las tragedias por armas de fuego, gracias a las creencias populares, pero también hay otros finales que se concentran en acciones secretas que traman sus personajes y que sólo podemos entender si nos entregamos al juego de señales que nos va dejando el autor en la construcción no sólo de los hechos, sino, como lo veremos a continuación de la interioridad de sus personajes.

El segundo aspecto que nos interesa resaltar de este grupo de cuatro cuentos es la intención del autor por construir personajes en los que existe una interioridad, una consciencia, que va un paso más allá de las características expuestas anteriormente sobre

el relato regional. A través de estos personajes, en cuyas conciencias cohabitan lo sobrenatural y lo racional, Fuenmayor realiza una particular interpretación del mundo en donde la razón no es el único fundamento, la guía de la realidad, para explicarla, sino que existen diferentes causalidades que conviven en su universo. En la cuentística de José Félix no es raro encontrarse con brujas que se convierten en zorras o con la idea de que el diablo carga las escopetas a escondidas, etc. Si bien el cuento no es un género que se caracterice por una profundidad en la construcción del sujeto, consecuencia de su diada brevedad-intensidad, Fuenmayor sí considera importante resaltar ciertos rasgos de la personalidad en los protagonistas de sus cuentos. El autor barranquillero no concibe sujetos planos, pasivos, que no se cuestionen sobre la situación que los atormenta, todo lo contrario, su universo está habitado por personas lúcidas que interpretan su medio social y las cosas que suceden en el mismo.

Para empezar, queremos resaltar una de las estrategias que utiliza José Félix en su construcción de personajes: la *oposición*. Sus protagonistas encarnan ideas que chocan entre sí provocando una diferenciación axiológica de los mismos: en la medida que conocemos más sobre uno, se nos va iluminando a la vez la diferencia que establece con los demás; en *La piedra de Milesio* vemos un ejemplo de lo anterior, la información que se nos va dando de la abuela es la de un personaje que establece una oposición con el pensamiento general, pero que, precisamente al contrario de la mayoría, no está en condiciones de dar su opinión:

Que Milesio estaba loco lo decía todo el mundo. *La abuela no compartía aquella opinión general*. Pero qué importaba, si ella se había tumbado ya a la orilla de aquel mar de todo el mundo que bate las mareas de las opiniones generales. (1973: p. 78 Énfasis mío)

Desde un primer momento se nos presenta al personaje de la abuela como alguien que *hacía tiempo no creía tener nada que decir*, que no opinaba, ya que se sentía obligada a apoyar su hija porque ésta había asumido todos los gastos de la casa, pero que sufre el maltrato al que se va a ver sometido su nieto en silencio. Es importante resaltar que Fuenmayor no necesita detenerse mucho tiempo en la descripción de estos personajes para darles esa interioridad de la que carece el relato costumbrista, un par de frases, como la cita anterior, descubren un universo interno que tienen que enfrentar los protagonistas de sus cuentos junto a la situación a la que se ven sometidos. A diferencia de la abuela, la

tía de Milesio sí puede opinar sobre la situación de su sobrino, que al principio parece no incomodarla debido a que el joven no genera muchos problemas, pero que a medida que pasa el tiempo la presión social de las habladurías la van arrastrando a una opinión más dura sobre el joven: “Aquellos cuentos la arrastraron del borde; y metiéndole la cabeza en el oleaje de la opinión general le hicieron decir como todo el mundo: Milesio está loco” (1973: p. 78). Esta preocupación de la tía por la imagen social también se puede identificar cuando una amiga suya se aparece por el negocio familiar llevando al “doctor” que curaría a Milesio gratis. La mujer se encuentra inmensamente agradecida con su amiga por la oportunidad de resolver el inconveniente que está en boca de todo el mundo, la dificultad se genera cuando ésta le insiste que debe existir un pago por los honorarios del médico, idea que desconcierta a la tía de Milesio, pero que termina aceptando por miedo a que su amiga la difame frente a todos.

Esta idea de contrarios se puede ver acentuada en mayor o menor medida dependiendo de la importancia de los personajes en la historia. Si tomamos a la pareja Milesio-Curandero se observa que la oposición es más profunda, el primero es descrito como una persona calmada, que no habla, casi como imperceptible, generando un halo de incertidumbre en todos los demás: “A veces se echaba Milesio al pie de un árbol en un solar abandonado, y no parecía entonces que durmiera o descansara. ¿Pensaba? ¿O, simplemente, escapaba de este mundo y habitaba por ratos otros mundos?” (1973: p. 79). Esta descripción entra en contraposición con las características que se exponen del médico, particularmente la habilidad de este último para hablar y lograr enredar a sus interlocutores con sus destrezas curativas, como cuando explica las características de su método a la tía de Milesio:

Vea ¿sabe usted lo que dice la ciencia? No lo sabe. La ciencia dice que las conmociones bien fuertes son el remedio probado para volver la razón a un loco. ¿Y sabe qué digo yo? Yo digo que con las cuerizas en cruz de mi invención produzco las conmociones más fuertes que la ciencia pueda esperar. Usted va a verlo. Son tres nada más, qué le parece. (1973: p. 82 Énfasis mío)

La charlatanería del médico llega hasta tal punto que pretende, a través de la palabra, dar la impresión de combinar los resultados de la esfera científica, la necesidad comprobada de una conmoción fuerte, con una acción religiosa “las cuerizas en cruz” el método de golpiza extrema que inventa el improvisado doctor ya que “para alcanzar la protección divina no hay como meter a Dios en nuestros actos, de la manera que se pueda

y lo más que se pueda” (1973: p. 85). En este sentido, Fuenmayor presenta un sujeto que se aprovecha de esta visión que funde maneras de entender la realidad. El Caribe es el lugar de encuentro de varios mundos que se van colando, juntos, interconectados, en el imaginario de sus habitantes. La intención del curandero de apoyar su lógica religiosa en la ciencia, de acomodarla a su tradición, hace que su tratamiento tenga peso para la tía de Milesio, que le sea confiable según su visión de mundo. El final sorpresa, la revelación a la que asiste el curandero producto de la piedra que le lanza Milesio, se acentúa gracias a esta construcción de personajes en donde el charlatán termina siendo castigado por su antítesis: Milesio. Ninguno de los habitantes del universo del cuento se imaginaba que el joven autista sería capaz de crear un plan de venganza, todos desconfían de sus capacidades cognitivas, como cuando su tía se pregunta por qué no ha llegado a la tercera cura: “Miedo al doctor no puede ser, porque el doctor sabe engañarlo y Milesio no tiene alcances para cogerle las trampas a un hombre tan experimentado” (1973: p. 83). La revelación del autor del ataque, que en este caso sorprende más al curandero que al lector, llega de la mano con la irrupción de la lógica que él venía construyendo de Milesio y sus capacidades.

Una construcción similar de opuestos sucede con el cuento *En la hamaca*, desde un principio las características que se dan de Matea son las de alguien cuya existencia, como la de Milesio, no se puede entender, en el caso de la joven el conflicto se centra en su apariencia física:

Muchos dicen que la edad de quince años es por sí misma un estado de gracia en la mujer. Pero esta virtual belleza no la tuvo Matea, si se considera que en sus quince años no dejó de ser la *seca, esmirriada, huesudita, fea cosa* que había sido antes y siguió siendo después” (1973: p. 30 Énfasis mío)

Me interesa resaltar del fragmento anterior como Matea, contradiciendo a la habladría popular, se presenta como la excepción de la regla, como aquella que en ningún momento de su vida gozó de algún tipo de belleza física. Este comentario introductorio hace que Fuenmayor nos ubique de una vez en un enigma que irá construyendo alrededor de su protagonista: ¿Quién es Matea y qué piensa? Esos cuestionamientos se mantienen hasta el final del cuento porque ella nunca habla, sólo actúa. Sin embargo, el autor barranquillero va dejando, como en la segunda historia, fragmentos de la personalidad de Matea que ayudan a entender su decisión final. Uno de estos fragmentos se presenta

cuando el narrador nos menciona que al primer encuentro incómodo con Temístocles Matea “Hubiera podido entrar y cerrar la puerta, pero esto equivaldría a huir, y ella no huía” (1973: p. 30), o cuando recuerda que ante los abusos que ha sufrido en el pasado “Ninguno parecía acordarse ya de aquello. Solo ella, que no se quejó nunca, que nunca había llorado, no olvidaba” (1973: p. 31). Si bien Matea no habla durante el cuento, con estos fragmentos tenemos una idea de ella como alguien fuerte y sin miedo a tomar acciones, lo interesante, y que tiene que ver con el juego de contrarios que construye Fuenmayor es que Temístocles no la ve así, cuando él la examinaba inmediatamente piensa que: “No es más que un pellejo, esta mujercita. [...] Eso vale la pena aguantarlo por lo principal, porque es trabajadora y callada, y una gran lavandera, y una gran cocinera. (1973: p. 33). La percepción errónea de un personaje frente a otro, como en el caso anterior, entra también a ser parte del final sorpresa que concibe el autor, para que este efecto funcione, se hace necesario que la construcción del personaje tenga dos dimensiones una externa y una interna, con Matea sólo tenemos pistas de la interna, contrario a Temístocles que sí es descrito en ambas esferas:

Tenía Temístocles cuarenta y cinco años de edad; y en veinte años no había faltado a su borrachera semanal. Se conservaba vigoroso, con una salud mental perfecta. También tenía Temístocles una buena cabeza, por dentro y por fuera. *La de adentro le suministraba mañas para lograr lo que deseaba; y la de afuera ayudaba en la práctica de las mañas con su expresión honrada y bonachona.* (1973: p. 35 Énfasis mío)

Junto al entretejido de las dos historias, Fuenmayor configura personajes con dos caras: una exterior, social y otra personal, íntima, que a medida que se avanza va a ir saliendo a flote en los constantes abusos que Temístocles comete sobre Matea, pensando que ella es una persona mansa e inocente, y la posterior venganza de su compañera que revela esa parte velada de su carácter hasta ese momento para el lector, pero que se ha venido construyendo a lo largo del cuento. La sorpresa en estos dos cuentos va de la mano no sólo con una acción, lanzar una piedra o arrojar una olla de agua hirviendo, sino también con la revelación de una personalidad detrás del acto, de una construcción interna del personaje que apunta más a la complejidad humana, psíquica, y no a los aspectos regionales del tipo social.

Anteriormente, señalamos que la contraposición que se establecía entre los personajes variaba en cada relato según la importancia y la relación que se construía entre los mismos, este recurso alcanza su punto más alto en el cuento *Por la puerta secreta*. En

esta historia, Nab, el hacendado gordo, grande y poseedor de una fuerza descomunal se presenta desde el principio de la narración como la contraparte de Pájaro, el flautista flaco, chico y débil con quien entablará una rencilla que empezará en la barbería del japonés y terminará de manera sangrienta en un bar. El narrador que construye Fuenmayor en esta historia es enfático en las diferencias físicas de sus personajes, así como en el abismo que separa sus personalidades: “Nada había imposible para la habilidad burlona de Nab” (1973: p. 106), se nos dice al principio del cuento, habilidad que le resulta incómoda al flautista, ya que: “Pájaro, al principio, no se dio cuenta [de las burlas], pero después sí; y no le iba gustando la cosa; cada momento más le iba gustando menos” (1973: p. 107). Es precisamente el tono infantil y juguetón de Nab el que choca frente al carácter serio de Pájaro, profundizando su diferencia y desatando el juego de cazador-presa durante el resto de la narración. Sin embargo, y por esa suerte de lógica particular que se encuentra en la base de los cuentos del autor barranquillero, los personajes contrarios en este caso se terminan atrayendo y es Pájaro, el serio y callado músico, quien decide atacar primero a Nab de un golpe con su flauta, acción desesperada producto de la irritación que éste le provocaba con sus burlas:

Sin perder los instintos de conservación y defensa, Pájaro se embonó el sombrero hasta las orejas, prendió con su mano izquierda la partitura y empuñando con la derecha la flauta, por un extremo, velozmente saltó de la silla, descargó un flautazo en la nuca de Nab y salió a escape. (1973: p. 110)

Una vez se inicia el juego de la persecución de Nab sobre Pájaro la fuerza de atracción invisible empieza a operar en el cuento. Por razones que se escapan de la lógica racional, los protagonistas se terminan encontrando, bien sea por casualidad, como cuando Pájaro aborda un coche y este casi se estrella con Nab o por la aparición de una “puerta secreta” al final de la narración, una puerta que más que comunicar dos negocios es un portal que termina juntándolos:

Y cuando volvía descubrió una pequeña puerta que despertó su curiosidad. Nab, desde luego, ignoraba que por allí se comunicaban la botica y la cantina donde Pájaro se refrescaba: aquella puertecita era utilizada para el paso, un tanto clandestino, de la química de la botica al ron y los jarabes de la cantina. (1973: p. 114)

Esta puerta misteriosa, oculta, aparece como un elemento que materializa la necesidad de esta fuerza superior que decide juntarlos, esta fuerza decide el destino de

los hombres y es imposible escapar de ella, se trata de una alteridad invisible que habita el universo fuenmayoriano. Debemos recordar que Nab posee una fuerza física incontrolable que amenaza encontrarse con la débil figura de Pájaro. José Félix juega con el horizonte de expectativas del lector al hacer entrar a Nab de puntitas por la puerta secreta causando la risa contenida en los clientes del bar quienes esperan, al igual que el lector, el desenlace de la broma inocente; esa máxima tensión se libera cuando el robusto personaje, sin malas intenciones aclara más de una vez el autor, agarra al flautista del cabello para cobrarle el incidente de la barbería, sin contar con que ese pequeño momento de descontrol es suficiente para provocar la desgracia:

Y todo pasó porque Nab había descuidado la mano que, abandonada a su presión natural, inocentemente produjo aquel estrago en la cabecita de Pájaro. Entonces Nab alzó delicadamente a Pájaro y se lo puso en su regazo. (1973: p. 116)

Es importante resaltar que esa imagen final de los personajes recuerda el tono inocente del principio del cuento, la fragilidad de un ser como Pájaro siempre estuvo de manifiesto frente a la fuerza bestial de Nab, el juego de contrarios: robusto-escuálido, fuerte-débil, juguetón-serio, se cierra con esta manifestación de complemento entre los dos personajes que la fuerza oculta del relato, el destino caprichoso, decidió unir desde el inicio. En este punto quiero hacer énfasis en esta idea de la alteridad que se presenta en los cuentos de Fuenmayor, se trata de un azar o fuerza misteriosa, a veces desconocida, que rige el mundo y que escapa al control y explicaciones humanas. Esta fuerza termina creando una especie de visión trágica²⁸ de la vida en donde las fibras que moldean o destruyen las vidas humanas se encuentran *fuera del alcance de la razón*. Cuando Pájaro ya se encuentra alejado de Nab, hay un sentimiento que lo invade, la seguridad de una desgracia: “aun así, un miedo que no se dejaba destruir por tal fantasía, siguió traspasándolo. Pájaro soberbiamente se resistía a admitirlo” (1973: p. 111).

La presencia de un miedo latente es un común denominador en los cuentos trabajados hasta ahora, es el mismo sentimiento que no deja en paz a Temístocles cuando

²⁸ Véase Steiner, George. (1991). La muerte de la tragedia. Trad. E. L. Revol. Venezuela: Monte Ávila Editores.

recuerda sus vejámenes sobre Matea o que invade a la tía de Milesio producto de la tardanza, nada común, de su sobrino a la cueriza; la presencia de esta fuerza desconocida terminará siendo la base del último cuento de este primer corpus: *Un viejo cuento de escopeta*. En esta historia no existe la intención de construir una oposición entre los personajes, tanto Martín como Petrona son campesinos ya entrados en años que deciden hacer su transición a la ciudad, no son personas fuertes e imponentes a la mirada de los demás, de hecho, cuando ambos llegan a su nuevo hogar, la persona que les va a ayudar desde ahora con la cocina se percata que:

De pie en el suelo, podía ver mejor que Petrona era una viejita bajita, delgada, de apariencia muy débil. Donde la puso el guía se quedó, quietecita, se pensaría que esperando a que la llevaran en brazos como a una criaturita. (1973: p. 62)

La pareja de ancianos encarna el doloroso proceso del cambio de la vida en el campo, natural, activa, por la de la ciudad, una más artificial y sin muchas cosas que hacer, este proceso les genera un constante cuestionamiento por su verdadero lugar en el mundo. Una señal de esta batalla interna en la mente de los personajes la encontramos cuando Petrona entra en su casa y “Entonces se apretó la frente con las manos, como para hundirse muy adentro todo un pasado del monte que acababa de abandonar, y entró resuelta en su ahora de la ciudad” (1973: p. 63). De manera análoga a su compañera, Martín entiende que su vida no volverá a ser igual, por lo que “se apretó la frente y se *enterró en sí mismo al pasado*, un pasado de esperanzas realizadas que ambos sepultaban en un presente sin ilusiones, como un muerto en un muerto” (1973: p. 65 Énfasis mío). Ambos llegan a morir, a consumirse en este nuevo espacio ajeno a todo lo que habían conocido.

Sin embargo, este mundo natural del que viene la pareja de ancianos, y que aparentemente se debía haber quedado en el monte, irrumpe y se materializa en la ciudad a través de la figura de la escopeta; ésta, más que un objeto inanimado, adquiere el estatus de personaje de la narración, se presenta como representante de esta tradición que se niega a ser olvidada por los procesos de urbanización, por el tan celebrado avance técnico y se instala en la ciudad para demostrar que su influencia sigue activa en el imaginario colectivo, incluso en el de los pobladores ciudadanos. Recordemos que en el cuento el objeto bélico es descrito con un halo de misterio, incluso un personaje la ve como “una criatura

negra, sin brazos, muy flaca y que recostada a la pared se mantenía parada de cabeza” (1973: p. 71), siempre desafiante. Ella aparece como el símbolo por excelencia de este otro mundo oculto, ajeno a la razón y que viaja con ellos desde el campo, un mundo del cual no se pueden deshacer, nadie acepta la escopeta regalada, le pertenece únicamente a Martín. El develamiento de este orden oculto es precisamente la causa de la sorpresa del lector al final del cuento, esta nueva lógica es natural para el universo de los personajes que siempre fueron conscientes de los peligros de esta fuerza, de esta alteridad capaz de provocar una desgracia inexplicable, pero que se acepta como un designio sobrenatural. Ante la muerte del bailarín a manos de la escopeta, no hay preguntas ni dudas, todos saben que el objeto causante de la desgracia pertenece a otro orden de causalidad que está por encima de ellos.

En resumen, en este apartado nos concentramos en el análisis de estos primeros cuatro cuentos desde una perspectiva moderna del género, la hipótesis de que comparten características de una tradición que Fuenmayor conocía, y que representaban una apuesta novedosa para las letras colombianas en el momento que aparecen, se evidencia en la concentración de los tres aspectos trabajados: la presencia de una estructura dual, diríamos incluso su maestría en el manejo de la misma, refleja un conocimiento de la forma por parte del autor barranquillero; junto a esta estructura, examinamos la necesidad de José Félix por construir personajes que se volcaran a su interior, que se enfrentaran al mundo desde sus pensamientos, lo cuestionaran y vivieran en el cuento el conflicto humano; por último, nos concentramos en la idea de una alteridad que se encuentra presente en sus narraciones, de una fuerza invisible que controla el universo de los personajes, su destino. A continuación, cerraremos el capítulo con el análisis del cuento de José Félix Fuenmayor que, para la mayoría de los críticos, representa un paradigma para la historia del género en Colombia: *La muerte en la calle*.

2.3. Más allá de la forma moderna, la nueva apuesta fuenmayoriana en *La muerte en la calle*

El 29 de abril de 1950, la primera edición de *Crónica* inauguraba su sección de Cuento nacional con *La muerte en la calle*, esta pieza de la narrativa fuenmayoriana se ha convertido, con el paso de los años, en un paradigma para la historia del género en Colombia. Su inclusión en numerosas antologías desde su aparición confirma lo anterior,

la historia del mendigo caminante que construyó José Félix ha logrado trascender la mitad del siglo XX en el país para posicionarse como un cuento canónico en las letras nacionales. Llama la atención que se intuya su importancia, que se lo incluya en las antologías, pero que no se expliquen las cualidades literarias que le atribuyen un lugar privilegiado en el canon del cuento nacional. Una visión desde el presente, luego de este proceso de consagración, suscita un par de interrogantes pertinentes para este estudio: ¿cuáles son las cualidades de este cuento que lo ubican como un punto de quiebre en la historia del cuento colombiano?, ¿qué notó de novedoso el Grupo para seleccionarlo como el primer cuento publicado en *Crónica* y convertirlo en su estandarte de batalla en esa aventura que se proponía enfrentar a la hegemonía del interior?

La muerte en la calle es un cuento que utiliza el monólogo interior como técnica narrativa, lo que ubica el punto de focalización del relato en la mente del protagonista y, por ende, vuelca el interés del lector en su interioridad y pensamientos. Este gesto del autor barranquillero podría dar a entender, en apariencia, que algunas de las características del cuento moderno, como el final inesperado o la diada tensión-brevidad, pierden su peso en la historia del caminante. Si bien la idea de “la muerte” se plantea desde el título, la verdad es que a medida que avanza el cuento, tanto lector como protagonista, van tomando conciencia de esta situación sin que se esclarezca del todo al final. Este efecto se logra gracias al tipo de focalización del relato y del pacto narrativo que se establece: el hecho de adentrarnos en un monólogo interior, en nuestra condición de lectores, nos permite entender, desde el inicio, que Fuenmayor se propone captar los pensamientos del caminante, sin dejar sospechar al lector que tal vez sean los últimos instantes de la existencia del protagonista.

Aquello que sorprende es que durante este proceso el autor se decante por una especie de sueño placentero que elimina el sentido trágico de la muerte y deja un final abierto, a interpretación del lector, puesto que el personaje no toma conciencia de que se aproxima al final. Este juego doble en el que tanto el personaje como el lector deben captar de primera mano las “señales” que podrían significar la muerte del primero, le permite a Fuenmayor jugar con la idea de lo sobrenatural, en particular, con la creencia popular según la cual la muerte se anuncia y nos permita recoger nuestros pasos. Más que el descubrimiento de un hecho extraordinario, el cuento nos confronta con la historia de un indigente que asume con dignidad su modo de vida, que lo justifica sin sospechar que tal

vez sea la proximidad de la muerte lo que lo ha llevado a dicha reflexión. Desde el inicio hay un misterio para el protagonista respecto a su presente, el momento desde el que habla genera en él una incógnita:

Hoy me ladró un perro. Fue hace poquito, cuatro o cinco o seis o siete cuabras abajo. No que me ladrara, propiamente; ni me quería morder, eso no. Se me venía acercando, alargando el cuerpo pero listo a recogerlo, el hocico estirado, como hacen ellos cuando están recelosos pero quieren oler. *Después se paró, echó para atrás sin darse la vuelta, se sentó a aullar y ya no me miraba a mí sino para arriba.* (Fuenmayor, 2010: p. 22. Énfasis mío)

La incertidumbre del caminante frente a su momento actual será recurrente en el cuento y se irá alternando con la narración de algunos aspectos de su vida, los cuales se verán interrumpidos precisamente con esta pregunta que lo trae de nuevo al presente y que se podría resumir en *¿qué me está pasando? ¿Qué está sucediendo?* Algo inusual se ha puesto en marcha y no termina de descifrar qué es, algo extraño para el orden de su vida, que choca con su rutina y disciplina que, pese a ser un indigente, ha construido con cuidado. Hechos inusuales como la actitud del perro mirando al cielo, que puede relacionarse con la creencia popular de que los muertos van a ese lugar y que los animales tienen una percepción particular de la muerte²⁹, lo llevan a las sospechas, pero sobre todo a la duda:

Una cosa rara que me haya sentado aquí, cuando yo siempre sigo en viaje liso. Y acabo de fijarme que sólo he traído tres periódicos en vez de los cuatro que deben ser [...] Dios mío, líbrame de esta preocupación porque me siento sin ganas de devolverme a buscar el que me falta (2010: p. 23).

Estos indicios llevan al lector a sospechar que algo le sucede al indigente, pero sin entender, al igual que éste, que la muerte ronda, parece acecharlo de cerca para llevarlo. Teniendo en cuenta lo anterior y, al igual que con el gesto de perro, siguiendo de nuevo las ideas populares de que al final de la vida se recuerda lo más importante de la misma,

²⁹ Es importante recordar lo expuesto anteriormente sobre el Caribe y su configuración de la realidad. La presencia de estas creencias no resta verosimilitud al relato, sino que lo ubican en una causalidad múltiple, en ese plano de realidad-irrealidad del que hablaba Cepeda Samudio en el aparte citado y que se configura como una característica del cuento.

el protagonista entra en este proceso de memoria y Fuenmayor nos asigna la tarea a los lectores de acompañar al mendigo en este último viaje de autoevaluación.

Sobresale en este cuento, frente a los analizados anteriormente de su etapa de *Crónica*, que Fuenmayor renuncie al narrador omnisciente en tercera persona, u otro, y se decida por un pacto narrativo en el que el lector se confronta con la primera persona del protagonista que piensa y recuerda su vida, sin dar la impresión de dirigirse a un auditorio o a un lector. Al entrar en los pensamientos del personaje, el lector entiende que se trata de un vagabundo cuya única actividad diaria consiste en caminar la ciudad. Es una persona que ha renunciado a la idea de acumular bienes materiales y llevar una vida cómoda, sin que con esto el lector llegue a compadecerlo o a sentir lástima por él, todo lo contrario, hay un aire de libertad y dignidad en su mendicidad. Muestra de lo anterior, es que esta errancia diaria no es sinónimo de descuido o carencia de orden, sino que en ella existe un método que ha sido construido a lo largo del tiempo, una forma de vida que para él se traduce en límites y reglas muy importantes para el funcionamiento de su día a día: “porque yo tengo mis gustos y hay dos cosas que no paso: ni dormir en un sardinel, en la calle, ni pedir comida” (2010: p. 24). La rutina del protagonista consiste en recorrer las calles pidiendo dinero para alimentarse, labor que termina cuando completa su meta económica, diez centavos, y decide volver a su “casa”, una pequeña cueva, a buscar refugio para retomar su actividad a la mañana siguiente. Por esta razón, el fragmento citado anteriormente, particularmente la parte en que el protagonista duda del periódico que le faltó, es reveladora: algo se salió del orden establecido de su vida y esto sólo puede significar un mal augurio. Otro rasgo que me interesa resaltar de esta autoconstrucción del caminante es su gusto por hablar y contar las cosas importantes de su vida. Ese gusto por el discurso se refuerza en los pocos momentos en que el personaje encuentra la ocasión de entablar una conversación con alguien, como cuando un hombre le pregunta por su método de financiación:

Me dijo que le explicara lo que yo quería decir con eso, y yo le expliqué, largo. *Porque a mí me gusta hablar de las cosas mías y es de lo único que hablo; porque en mis cosas veía siempre la mano de Dios.* Cuando me encuentro a una persona que le pone interés a mis asuntos, hablo; pero es muy raro que la encuentre, como aquel caballero. Entonces me la paso callado. A mí me ven pasar, como mudo, y la gente pensará que a mí no me gusta hablar; pero no

es así, es lo contrario, *porque yo siempre estoy hablando, hablando conmigo mismo*. (2010: p. 23 Énfasis mío)

El anterior fragmento revela que existe un rechazo social en el universo del caminante que no sólo lo aísla físicamente, sino que también lo obliga a hablar únicamente con él mismo, a convertirse en su propio interlocutor. Esta exclusión lo encamina a recluirse en la soledad, pero esta no se presenta en su historia como algo negativo, por el contrario, es fruto de una decisión razonada que se enlaza con su historia de vida y que se revelará al final como una parte constituyente de su ser. Lo interesante es que esta marginación no se narra con rabia o resentimiento hacia la sociedad, sino que el caminante acepta su destino y su lugar en el mundo como parte de un *plan divino*.

La idea de ver a Dios en todas sus cosas le permite agradecer y sentirse afortunado por sus pocas posesiones materiales y por sus decisiones. En el fluir de su pensamiento, más que una organización lineal de los acontecimientos de la vida del protagonista, el lector descubre cierto tipo de información que le permite entender los aspectos más importantes que le han permitido al personaje organizar su vida y relacionarse con el mundo. El lector es invitado a organizar los momentos de esta historia para tener así una idea de la totalidad de la existencia del personaje. Detalles como su financiación gracias a sus “caballerazos”, su cueva que le sirve como refugio, la historia de su familia y su decisión de vida, la mendicidad, como un trabajo son muestra de lo anterior. Si nos detenemos en cada uno de estos aspectos podemos ver como no sólo son relevantes para el caminante, sino para cualquier persona. El hecho de ser un mendigo no le quita el derecho de construir una vida que tenga códigos sociales como un trabajo, una familia y una “casa”.

Junto a la explicación de la manera en que consigue diario, el caminante deja ver también que, producto de inconvenientes pasados, vive a las afueras de la ciudad, en una cueva a la que llama “su casa” y por la cual se encuentra agradecido debido a que “Desde entonces [su hallazgo] estoy mejor, como nunca. En mi casa puede llover lo que quiera llover, y no me mojo” (2010: p. 25). Este tipo de tono de agradecimiento y resiliencia, como cuando dice *Una vez tuve un problema de mucha plata*, debido a que recibió un billete cuando sólo pedía unas monedas, nos hace pensar que el personaje de Fuenmayor no basa su comodidad en los estándares del progreso económico, propio de la ciudad, por el contrario, su comodidad y felicidad se encuentran en las pequeñas cosas como tener un sitio donde dormir o lo suficiente para desayunar. El protagonista no encuentra placer, ni

interés, en otras cosas que pueda ofrecerle el mundo aparte de las caminatas diarias por las calles. Este pensamiento choca con un lector ciudadano incapaz de concebir la felicidad en la indigencia. Fuenmayor elimina el aspecto desgraciado y evita victimizar a su protagonista. En este sentido el cuento nos revela precisamente una idea de la *relatividad* misma de la felicidad. El lector es invitado a asistir a la muerte del personaje sin que experimente pesar o pena, a que la asuma como algo natural, ni el mismo personaje toma conciencia de que está en los últimos instantes de su vida. En los cuentos de Fuenmayor la muerte aparece desprovista de este sentido trágico.

Recordemos lo expuesto en el capítulo anterior, Barranquilla se convirtió para mitad del siglo XX en una gran urbe en donde el avance y el intercambio cultural de su puerto significaron un gran orgullo para sus habitantes. Junto al crecimiento de la ciudad se presenta también la aparición de la mendicidad, de aquellos que son excluidos de la lógica de la producción y deben buscar sobrevivir de otras maneras. Frente a la idea de que estas personas son desgraciadas aparece el personaje de Fuenmayor para decir a gritos, con su vida como ejemplo, que la felicidad es subjetiva y no depende de la acumulación de bienes. La idea de lo relativo está en los cimientos del pensamiento del caminante: “Está visto que las cosas malas que a uno le pasan, son buenas por otro lado que uno no llega a conocer sino después, cuando es su momento. Es lo que siempre sucede” (2010: p. 25). Por lo tanto, lo que los demás pueden identificar como un estilo de vida insoportable, el protagonista lo presenta como un camino digno.

Es preciso tener en cuenta que esta visión particular del mundo tiene como base la axiología cristiana del personaje, particularmente la confianza que tiene en los designios divinos. Para el caminante todo sucede por una razón y esta debe ser aceptada ya que es una decisión de Dios. La resignación afianza su mundo y le ayuda a aceptarlo. Sin embargo, existe una complejidad en esta visión, unos matices que se alejan de los absolutos, hay cosas buenas y malas según las acciones que las inspiren, como cuando necesita un objeto que le ayude a cubrirse de la lluvia y decide aflojar una lámina de zinc cercana: “Esa idea del zinc no me vino de Dios, porque él es bueno, y aquello de usar la lámina sin autorización era cosa que no debí hacer; cosa mala” (2010: p. 24). Esa acción, en apariencia mala, termina desembocando, para él, en que Dios se apiade y termine enviándole una manta y con ello se arregle el problema de la lámina de zinc. Esta aceptación de la voluntad divina es la base de sus decisiones, cuando el hombre con el

que habla le da el billete de cinco pesos genera en el caminante un conflicto en su orden, en su método que se ve inmediatamente afectado pero que sólo se resuelve gracias a la idea de la providencia:

Esta es la voluntad de Dios, pensaba yo, caminando. Él me dirá lo que me corresponda hacer. Dos días, o tres, o cuatro, o cinco, tardó en llegarme la iluminación. Y entonces lo hice: envolví el billete en un papelito y lo amarré al fondo de la mochila. Ahí está, desde entonces; para que cuando yo muera el que me recoja lo encuentre y sea suyo. Dios le guiará la mano, como premio de su buena acción para que dé con él. (2010: p. 23 Énfasis mío)

Su concepción de la voluntad divina como una guía de su destino, como una mano invisible, le permite integrar al personaje su actividad de caminar como un trabajo revelado por Dios, como un mandato natural que él debe cumplir porque es la única manera de ocupar un lugar en el mundo, él único que puede ocupar porque fue hecho específicamente para sus condiciones de vida. También sirve como enlace al único momento del cuento en el que se evoca la presencia de la muerte, “cuando yo muera”, dándole sentido al recuerdo de la anécdota del billete, ya que éste se encuentra esperando por la persona que encuentre al caminante sin vida como parte de un designio divino que lo recompensará. Teniendo en cuenta esta concepción de la voluntad divina, el final del cuento se presenta como el descubrimiento de su vocación, el deambular y la mendicidad aparecen como un trabajo que le da sentido a su vida, pero no como algo indigno que genere vergüenza, sino como uno que encaja en el mundo y sólo puede ser realizado por él día a día.

En la última parte, el caminante se concentrará en su pasado, particularmente en evocar la felicidad que para su niñez significó la casa familiar. Este momento idílico se rompe con la muerte de su madre y el posterior abandono del tío que lo llevan a tomar la decisión de entregarse a la calle en respuesta a lo que él interpreta como un llamado divino. El mendigo también considera su actividad diaria como algo que le permite ser libre, de hecho, el movimiento que lo caracteriza es una señal de desapego, de vivir la soledad como una decisión personal y no como una falta de compañía, que lo libra de ataduras; su historia es la de un desplazamiento constante entre albergues temporales, personas y espacios de la ciudad hacia los cuales no genera ningún tipo de dependencia. Teniendo en cuenta lo anterior, la imagen del principio, la quietud en el sardinel, resalta como un contraste y va tejiendo la idea de que esta pausa inicial en la que se encuentra el personaje también es señal de que algo no está bien, de que el orden construido se truncó y es

imposible volver a encauzarlo. El lector quiere saber por qué este personaje sin un nombre, casa, bienes y dinero acepta su destino de una manera tan tranquila. Al final del cuento, cuando el personaje revela que se quedó sólo desde muy pequeño, entendemos que su decisión de caminar por las calles todos los días es una revelación divina, parte del plan que la providencia tenía preparada para él:

Entonces vi grandes las palabras que me había dicho mi tío: ahora no tienes ni a tu mamá ni a tu tío. Me puse a mirar por todas partes y vi que tampoco tenía ni mi mesa para comer ni mi patio para jugar. Yo pensaba: algo se puede encontrar en el mundo. Yo no conocía la gente ni las calles. Me miré yo mismo para adentro y pensé: *yo no puedo quedarme con la gente porque cada uno es de otra y yo perdí la mía, entonces, la parte que me queda del mundo son las calles; por las calles es por donde puedo buscar mi propio camino, que es lo que Dios quiere, como me dijo mi tío.* (2010: p. 76 Énfasis mío)

Estas palabras, casi de cierre, permiten entender la aceptación y resignación del caminante por su destino, su vida se configura en función de sus caminatas, del vagar por el mundo sin ataduras sociales o económicas, y ahora, en el momento de su muerte, no podrá volver a realizarlas, lo que significaría el final de su ciclo vital, de su tarea en el mundo. Su ideal de vida es una en eterno movimiento, sin estancarse producto de asentamientos o relaciones personales porque esos lazos ya se extinguieron en el pasado. La ciudad, diríamos el progreso, basado en la reunión de personas y bienes en un espacio fijo choca con las concepciones de este caminante austero que no se rige bajo este sistema de valores. Fuenmayor logra construir en la visión de su personaje una crítica a la idea común de que *el progreso trae prosperidad y felicidad a todos los habitantes de la ciudad*, diríamos incluso que relativiza esta consigna al extremo con la existencia misma del protagonista. Su caminante encarna todo lo contrario, es la parte ignorada del progreso, la que carece de voz y tiene que hablarse a sí misma para tener un interlocutor; es también el hombre que no se siente completo con la acumulación de bienes, que le causa incomodidad el dinero, es el hombre cuya única salida frente al asentamiento del llamado progreso es el movimiento perpetuo, la búsqueda constante del lugar que perdió desde hace mucho tiempo. En el cuento de José Félix no hay agonía o dolor al final de esta vida marginada, en los últimos instantes de su vida el caminante dice “Ahora veo a mi mamá. Está de pie, a la puerta de la cocina, pero no me ha visto” (2010: p. 27), reforzando con lo anterior en el lector la idea mística judeocristiana del paraíso como el lugar feliz al que

retornamos, en el que no hay dolor o sufrimiento terrenal y en el que habrá un reencuentro con seres queridos que perdimos en el pasado.

La muerte en la calle sirve como un cuento bisagra que une las propuestas estéticas de Fuenmayor respecto al género, se aleja de una estructura dual presentada con maestría en su etapa de *Crónica* para concentrarse en dos aspectos que se convertirán en su obsesión para los cuentos que siguieron y que sólo verían la luz de manera póstuma: la marginalidad de sus protagonistas, los cuales deciden dar un paso al costado de la sociedad, y la necesidad de develar aspectos de un mundo oculto, de entender la realidad bajo un código más amplio que la razón. En el siguiente capítulo nos concentraremos en estas ideas que José Félix presentó con su caminante en 1950 y que encontrarían continuidad casi 20 años después con la aparición de sus cuentos reunidos.

3. Capítulo 3: La otra cara del progreso: la marginalidad en los cuentos de Fuenmayor

Hasta este punto nos hemos concentrado en la posición cultural del Grupo frente a la hegemonía del interior, dictada desde la capital, particularmente en la contraposición que los escritores costeños establecieron frente a una norma estética preocupada por la representación de lo regional y lo local. El Grupo observó que en el interior del país, con excepción de algunos escritores preocupados por modernizar la literatura³⁰, pocos se arriesgaron a explorar la interioridad de los personajes a través de formas más experimentales. Partiendo de lo anterior, a través del análisis de sus cuentos, vamos a concentrarnos en este capítulo en el esclarecimiento de la posición que José Félix asumió en el campo social y cultural de la época, particularmente en su visión frente a los procesos de modernización que atravesó el país durante primera mitad del siglo XX. Para tal fin, concentramos nuestra atención en dos aspectos capitales de la cuentística fuenmayoriana: la configuración de personajes con rasgos de marginalidad, una que puede obedecer a cierto aspecto del carácter individual o a factores externos (sociales, culturales) que los aíslan de la colectividad, y la preocupación de sacar a flote un mundo velado, oculto en apariencia, que será la apuesta por una comprensión más amplia de la realidad.

Es importante volver a la idea central que se recoge del análisis realizado a su cuento insignia *La muerte en la calle*: la ciudad, el asentamiento urbano para ser más puntuales, como espacio físico que materializó la idea de progreso, en contraposición a lo rural, propició también la aparición de sujetos marginales, como el austero caminante, la aparentemente tímida Matea, el joven autista Milesio o la pareja de ancianos dueños de la escopeta. Sujetos que no representan estos valores asociados con una visión de mundo

³⁰ Varios de ellos publicados en la sección de cuento nacional de Crónica como los mencionados casos de Hernando Téllez y Tomás Vargas Osorio.

fundamentada en la razón y en la acumulación de bienes como un estado de comodidad y bienestar al que todos aspiran. En contra de estas ideas, los personajes de los cuentos de José Félix se mantienen al margen de la lógica de producción y acumulación, al mismo tiempo que critican ese pseudo-progreso que atraviesa el país: se trata de personajes con una ética y unos valores particulares, cuya existencia contradice la premisa de que el centro urbano es sinónimo de comodidad, felicidad y mejores oportunidades. Todo lo contrario, una vista al interior de estos sujetos revelará la hostilidad del mundo que los rodea.

Un paso anterior al análisis de este corpus de personajes marginales sería preguntarnos ¿Qué se entiende exactamente por marginalidad? Debemos tener en cuenta que existe una diferenciación del concepto en una dimensión social y otra personal. Ambas concepciones de lo marginal funcionan en los protagonistas de Fuenmayor; la primera puede ser entendida con presupuestos de las teorías sociales como la exclusión de un sector de la colectividad gracias a que éste no cumple con los estándares de una sociedad moderna:

Por otra parte, la marginalidad es un concepto que se sitúa dentro de la teoría de la modernización, según la cual las sociedades "subdesarrolladas" se caracterizan por la coexistencia de un segmento *tradicional* y *otro moderno*, siendo el primero el principal obstáculo para alcanzar el crecimiento económico y social, autosostenido. *La noción de "marginal", en su concepción más abstracta, remite a las zonas en que aún no han penetrado las normas, los valores ni las formas de ser de los hombres modernos.* Se trata entonces de vestigios de sociedades pasadas que conforman personalidades marginales a la modernidad (Germani, 1962). De esta teoría se desprendió la idea que si los países de América Latina buscaban salir del subdesarrollo debían transformar a su población en moderna. (Cortés, 2002. Énfasis mío)

La existencia de un sector tradicional en la sociedad, que impide el desarrollo económico y social de todo un colectivo, por ejemplo, de un país, es el problema que al autor barranquillero le interesa tratar en algunos de sus cuentos. Desde mi punto de vista, a Fuenmayor no simplemente le preocupa reconocer la marginalidad y mostrarla como resultado del subdesarrollo, sino mostrar cómo los marginales viven inmersos en *colectivos* que siguen manejando una visión de mundo tradicional; es decir, no se trata de unos pocos, sino de comunidades enteras que siguen guardando códigos culturales, es este caso, premodernos. Es a partir de la identificación de esta especie de comunidades mixtas,

a medio camino entre lo moderno y lo tradicional, que José Félix pone a prueba la idea de progreso y su verdadero alcance en el país.

Teniendo en cuenta esta primera concepción de lo marginal podemos preguntarnos en este punto ¿cómo definiríamos entonces a sus personajes en un nivel más personal?, es decir, más allá de la marginación social que llevan junto a otros. Los protagonistas de los cuentos de José Félix son *autoexiliados* dentro de estas mismas comunidades tradicionales, sujetos que no tienen un interés en el mundo exterior, que de por sí está por fuera de los estándares del progreso, y se refugian en uno interno, son personajes lúcidos cuya escala de valores no encuentra resonancias en sus prójimos, obligándolos a poner una barrera en su experiencia social. El autista Milesio, el caminante austero, la joven Matea o la pareja de ancianos, todos ellos deciden volcar su atención en la construcción personal de sus visiones de mundo, se trata pues de una especie de autoexilio impuesto, de una soledad como decisión de vida. Esta decisión no se da como el resultado unívoco de una condición social, sino como un camino racionalizado que les permite participar de la sociedad, pero desde una posición periférica, una que aceptan y defienden, como lo hace el caminante, como una manera digna de vida.

Una mirada bajo esta óptica nos permite reconocer puntos comunes en los personajes de los relatos de José Félix publicados en su etapa de *Crónica*. *En la hamaca* es un cuento que parte de la construcción de Matea como una persona ajena a su comunidad. En un primer momento, el lector puede creer que el centro de la historia es Temístocles debido al mecanismo que expusimos anteriormente de la construcción dual, pero una lectura atenta revelará que en realidad la trama se concentra en la “huesudita” mujer rechazada por todos, ¿cuál es el motivo de esta exclusión? Como lo menciona el narrador, gran parte de este rechazo se da porque los habitantes del universo fuenmayoriano rigen su comportamiento a partir de creencias populares y mitos que condenan a Matea. La creencia más importante tiene que ver con el hijo que ella perdió en el pasado y que hizo que las personas, ubicadas en ese punto medio de realidad-irrealidad, pensarán que se trataba de un hijo del diablo. La otra gran razón tiene que ver con su apariencia física, la cual parece incomodar a todos por no cumplir con un estándar de belleza. Esta situación se va a repetir con varios personajes en otros cuentos y puede resumirse como el rechazo social frente a la diferencia, característica de poblaciones arraigadas en concepciones míticas o legendarias del mundo.

En estos casos, el autor barranquillero nos muestra que el atraso no es un caso aislado que se concentra únicamente en los protagonistas, sino en toda la comunidad que los rodea. Es como si Fuenmayor, sin excluir a sus personajes de su grupo social, nos dijera que éstos adquieren su protagonismo por el hecho de ser lo más lúcidos y representativos. Esta marginalidad les impide hacer parte del tejido social por no entrar en las lógicas de un pensamiento que tiende a homogeneizar a sus habitantes, lo que los hace percibir a los ojos de los demás como una amenaza y dando como resultado un aislamiento tanto social como interior del protagonista. Gracias a su lucidez y entendimiento del mundo en el que le tocó vivir, estos personajes toman la decisión de autoexiliarse para poder seguir participando de la sociedad desde un lugar periférico: “Y luego, Matea vivió sola. Habitaba una casita de barro y paja en un solar inculto y pedregoso” (Fuenmayor, 1973: p. 30).

Es preciso recordar que el acercamiento a Temístocles se da porque él, bajo una apariencia bonachona que escondía intenciones ocultas, se dirige a ella de una forma diferente *a la burla y el menosprecio*, haciéndola dudar del maltrato al que ha sido sometida anteriormente de manera impune. Es decir, Temístocles logra poner en duda su decisión del autoexilio y la hace confiar en la idea de que existe un lugar social diferente del que había ocupado durante los últimos años. Las posteriores acciones del zapatero le van a confirmar a Matea que su vida inicial, su autoexilio impuesto, efectivamente era mucho mejor que la vida en pareja que le ofrecía este hombre. Sin embargo, y es aquí donde viene la contraposición que plantea el autor, a Fuenmayor no le interesa construir en la figura de Matea una especie de mártir que sufre todas las aberraciones de Temístocles. Desde el principio, es clara la idea de que Matea no *olvidaba* y sobre todo no *huía*, configurando así una especie de dignidad en medio de la marginalidad que no se deja de lado aun cuando el rechazo sea tan fuerte; su interior, al igual que el de otros personajes fuenmayorianos, resiste y se niega a entregarse o rendirse. El maltrato que Temístocles ejerce sobre ella no es un caso aislado, sino más bien la materialización del pensamiento colectivo de esta sociedad violenta y supersticiosa en la que vive, ella debe sufrir por su apariencia o por haber “tenido un hijo con el diablo”, por esa razón su venganza es desmedida, atroz, cruel, porque se presenta como un desahogo a lo que ha venido siendo sometida en silencio, a su marginación como persona en una sociedad que la considera distinta a lo “normal”.

En *La piedra de Milesio* Fuenmayor pone a prueba la idea del autoexilio en un caso llevado al límite, ya que elige como protagonista del cuento a un joven autista³¹, Milesio. La presencia de este personaje generará inmediatamente la incapacidad de su comunidad para percibir su situación psicológica, de entender que su problema es mental y requiere de unos tratos particulares, esta ignorancia de la condición médica termina generando un rechazo colectivo. Sin ir más allá, en el inicio del cuento el narrador refiere que se ha llegado a un acuerdo común: *Que Milesio estaba loco, lo decía todo el mundo*. Incluso en su círculo familiar la situación del joven autista no gozaba, en un inicio, de mayor relevancia en la casa. La tía no tenía un problema aparente con Milesio, pero terminó cediendo a la presión social: “Aquellos cuentos la arrastraron del borde; y metiéndole la cabeza en el oleaje de la *opinión general* le hicieron decir como todo el mundo: Milesio está loco” (1973: p. 78 Énfasis mío). Esa incapacidad de comprender a su sobrino la lleva a preguntarse, al igual que todos, si Milesio pensaba o no era más que una especie de ente que vagaba de casa en casa buscando comida. Estos mismos prejuicios, que no son más que la expresión del desconocimiento de un mundo más extenso, el de las patologías mentales por parte de la comunidad, son señales de que ésta se encuentra en un estado premoderno en que las concepciones tradicionales del mundo son más fuertes, o están más difundidas y arraigadas, que el conocimiento científico, en este caso la psiquiatría. Fuenmayor le apunta con estos ejemplos de sociedades marginadas a revelar que el verdadero progreso no debe concentrarse en un avance tecnológico o urbanístico, como el vivido por Barranquilla durante la segunda mitad del siglo XX, sin un verdadero cambio en el ethos de sus habitantes que les permita superar vestigios de visiones míticas del mundo. Lo anterior explica por qué los personajes del universo del cuento siguen justificando la barbarie de la “cura” a los problemas mentales a través de métodos violentos para tratar enfermedades que desconocen:

Y el doctor me dijo que no me metiera, que él es el de la responsabilidad y que no fuera yo a creer que Milesio *sufre mucho porque los locos casi no sienten,*

³¹ El término fue acuñado inicialmente por E. Bleuler para describir a individuos *completamente absortos en sus propias experiencias interiores con la consiguiente pérdida de cualquier interés por la realidad externa, las cosas y los otros*. El término autismo significa “sí mismo” y en su acepción general presenta las características de una clausura de las relaciones comunicativas con el mundo exterior, con el consiguiente retiro en sí mismo, en la propia vida interior, autocéntrica y dominada por la subjetividad. Definición tomada de:

<http://consulta-psicologica.com/diccionario-de-psicología>

y el perrencazo tiene que darlo con toda su fuerza para que duela, *pues si no duele, no cura*. (1973: p. 83 Énfasis mío)

Como lo mencionamos al inicio, la misma existencia de los personajes marginales, y sus acciones, se presentan como una crítica, como el reclamo de una voz y un lugar del cual no han podido participar producto de sus decisiones personales de aislamiento autoimpuesto. En este sentido, la piedra que le arroja Miliesio a su “doctor”, quien en realidad es un charlatán que se aprovecha del desconocimiento colectivo para enredar a su tía y a una amiga de la familia, es también la muestra de que él, en su condición de sujeto, sí piensa y de que incluso puede tramar una venganza en contraposición a la creencia popular de que está loco. Es también la prueba de que Miliesio, siendo un joven autista, logra terminar con el engaño que el supuesto médico-curandero urdió sobre todos, que tiene “más luces” que la mayoría de los habitantes del pueblo. Las acciones de Miliesio y Matea se presentan como irrupciones en la lógica que se venía construyendo en el relato, si bien hay una construcción de señales que anticipan este cambio (la estructura dual), son la demostración de cuán equivocadas eran las concepciones colectivas sobre ellos, sobre sus alcances e interioridades. Las personas que tienen contacto con los protagonistas están lejos de imaginarse que detrás de ese silencio de ambos se esconden un par de sujetos lúcidos que han preferido mantenerse en un lugar limítrofe de la sociedad. Aquello que sorprende es que, cuando por algún motivo se los quiere presionar a salir del mundo interior que crearon, la respuesta es agresiva, violenta y deja entrever precisamente una defensa de su dignidad humana, de su tranquilidad, de su estilo de vida que no quieren cambiar por ser el único en el que se sienten cómodos. El comportamiento de estos personajes no está abierto a negociaciones o cambios porque en ellos se puede ver la expresión de una identidad que debe ser defendida.

Vale la pena resaltar que en un campo cultural dominado por los relatos en donde primaba la construcción de un protagonista que fuera un representante regional, el cual debía ser ejemplificante y representar los mejores valores de un territorio, aparecen estos personajes de José Félix que, más allá de aspirar a ser modelos de comportamiento, reclaman una individualidad, una interioridad en la que pueden gestarse comportamientos insospechados, imprevisibles, pero que son parte de sus personalidades. Los cuentos de José Félix se enfrentan al relato homogeneizador que desconoce la divergencia de los habitantes de un territorio, que rotula sus aspiraciones y cree definirlos en una visión que ignora interioridades, personalidades más complejas. El final sorpresa se presenta como

una herramienta narrativa que permite romper con prejuicios que desconocían al individuo diferente en los cuentos.

Un caso especial se da en *Un viejo cuenta de escopeta*, en donde, como lo mencionamos anteriormente, una pareja de ancianos decide dejar el campo y partir a la ciudad en una especie de última experiencia antes de la muerte, un descanso por las luchas pasadas; sin embargo, con ironía el narrador dice desde el principio del cuento que la misma palabra “ciudad” es poco acertada para nombrar a la población de destino: “Petrona, la mujer de Martín, llegaba a la ciudad; -el poblado con sus moradores, anticipándose a la realidad que un día debía ser la llamaban ya ciudad-.” (1973: p. 62). Con la anterior frase, José Félix muestra que existe un desfase en el pensamiento colectivo entre lo que es puntualmente el territorio y lo que sus habitantes *creen o quieren* que sea; en este orden de ideas, la pareja de ancianos no llega a una ciudad propiamente porque ésta, al igual que el progreso en sí, no ha llegado aún del todo, lo que existe es un punto medio, un lugar que no es campo efectivamente, pero que le falta bastante para ser entendido como ciudad tanto desde una perspectiva técnica como desde una mirada al ethos de sus habitantes.

En este caso, se trata de una sociedad que vive una modernidad a medias, bien sea porque como avance técnico deja mucho que desear o porque sus habitantes siguen atados a concepciones míticas del mundo. Fuenmayor juega con la idea de muchos de que un cambio de territorio supone también una transformación de su interior, con la llegada a esta nueva población la pareja se cree en la obligación de renunciar a su vida de campo con todo lo que significaba ésta para su construcción como sujetos: “Entonces se apretó la frente con las manos, como para hundirse muy adentro todo un pasado del monte que acababa de abandonar, y entró resuelta en su ahora de la ciudad” (1973: p. 63). Esta acción la repetirá Martín con la esperanza de que en su nueva casa no quede ningún vestigio del pasado que dejaron atrás, de su antigua visión del mundo que para la pareja se borró con una mudanza, sin sospechar que existe algo más grande que ellos que se niega a ser relegado, una presencia sobrenatural que se irá manifestando incluso en la “ciudad” de destino.

Motivo de la venta de sus tierras, Martín ve la oportunidad de descansar de toda una vida de trabajo arduo de campo, por lo que decide irse de su hogar con sus ganancias a reposar sus últimos días y vivir la experiencia urbana. Sin embargo, conforme pasa el

tiempo y la pareja se asienta en la “ciudad”, empiezan a experimentar, en especial Martín, un proceso de extrañeza, melancolía y pérdida de la alegría, los días se suceden sin mayor cambio ahora. Martín no sabe qué le sucede, pero nota los cambios que experimenta su cuerpo, un día decide contarle a su esposa la dolencia:

-Estaba por decírtelo, Petrona. *Es que me siento mal*. Esos dulcecitos, tú sabes, los buñuelitos y todas esas cositas que me gustan, ya no las apetezco.
-Sí, no estarás bien. Guardaron silencio un rato. Petrona pensaba que Martín le pedía ayuda, y pensaba cómo ayudarlo. Un cocimiento de manzanilla, no, porque no era indigestión, Decirle que renunciara a esos bocados de niño, cómo iba a pedírselo si eran la alegría de Martín. *Encomendarlo a Dios sería lo mejor*. (1973: p. 69 Énfasis mío)

La incapacidad de Petrona para ayudar a su esposo, de no saber con seguridad cuál es el mal que lo aqueja le impide evidenciar el proceso de extrañeza por el que Martín pasa, él mismo se margina poco a poco en este nuevo espacio citadino que más que hostil le parece intrascendente. La razón de este malestar no es más que el incumplimiento de la expectativa que los trajo desde un principio, que los llevó a abandonar el campo ¿esta es la experiencia de la ciudad? Parece ser la duda que se le presenta día a día a la pareja en su nueva vida. Esta pregunta diaria se ve interrumpida por la aparición de la escopeta que, como lo mencionamos en el capítulo anterior, materializa aquel “pasado de monte” del que quería escapar la pareja de ancianos. Sin embargo, permaneció siempre acompañándolos y gracias al carnaval Martín ve la posibilidad de integrarla a la ciudad, como si el objeto necesitara hacer parte de esta nueva realidad también. La muerte que provoca la escopeta no es la sorpresa del cuento, lo que en verdad estremece al lector es que para los habitantes de la “ciudad” no hay ninguna duda de la verdadera causa de esta desgracia: “Nada había que averiguar, si todos sabían: aquello era obra del diablo, que carga las escopetas (1973: p. 74)”. Este giro en la lógica trabajada hasta el momento invierte lo expuesto durante toda la narración: el asentamiento no podía ser llamado “ciudad” no por su atraso técnico o su pequeño tamaño, sino por la cosmovisión de sus habitantes. La idea que deja Fuenmayor es que todos en la ciudad comparten los mismos códigos culturales que Martín y Petrona, que acaban de llegar del campo, es decir, que aunque el espacio es diferente, más avanzado, la cuestión de fondo es que la visión de mundo sigue siendo la misma, y en este sentido la población entera también se presenta como marginal.

En realidad, se trata de una comunidad que ve el mundo desde una perspectiva que no toma a la razón como el centro de toda reflexión, sino que ella misma, al igual que el cuento, se mueve en un espacio de realidad-irrealidad. La marginalidad para José Félix funciona en un nivel comunitario en este caso, dando a entender que incluso en las llamadas ciudades en crecimiento, como fue el caso de varias poblaciones en la costa Caribe durante el siglo XX, aún persiste un modo mítico de relacionarse con el mundo que ya no corresponde a una visión moderna de la vida. Razón por la cual no deben ser invisibilizados, todo lo contrario, Fuenmayor le da el centro narrativo a estas poblaciones para demostrar que la modernidad como proceso histórico en Colombia es algo relativo, incompleto, problemático. El Grupo de Barranquilla reconocerá en esta actitud una bandera de batalla que tendrá como objetivo manifestar esa divergencia, entenderla y valorarla como parte constitutiva del país³². La crítica no es en contra de los habitantes que siguen viviendo en códigos culturales diferentes a los expresados desde la capital, sino a la tendencia del centro hegemónico de pensar que esta forma de entender el mundo es errónea y no merece un espacio en el imaginario nacional.

La celebración de un progreso entendido únicamente como urbanización y su posterior promesa de felicidad, estabilidad y razón, se ve interrumpida por un objeto con una carga sobrenatural que escapa de la explicación racional. Lo que sorprende es que el objeto no genere un choque en sus habitantes, sino que éstos lo entiendan como normal, como parte de su compleja realidad entretejida con varios órdenes de causalidad que no son unívocos, sino que coexisten en sus diferentes desenlaces. Nos atrevemos a decir en este punto que el germen de ese entendimiento del Caribe colombiano como un territorio que no vive bajo una sola lógica, de un lugar que para explicarse debe recurrir a otro camino del dictaminado por la razón, no nace con la literatura de García Márquez, sino con los cuentos de Fuenmayor, sus personajes, y las situaciones a las que se enfrentan, ponen en tela de juicio el discurso de poder que aspira a homogeneizar a todos sus habitantes.

Estas relecturas del corpus trabajado desde el crisol de la marginalidad terminan desembocando en la figura del caminante de *La muerte en la calle*. Si con la pareja de ancianos y su escopeta se pensaba la marginalidad de un colectivo frente a la centralidad, diríamos incluso frente a la capital, en este cuento Fuenmayor se concentra por completo

³² Véase el caso de García Márquez en *La Hojarasca* y de Cepeda Samudio en *La Casa Grande*.

en la decisión de la automarginación como una actitud frente a la ciudad y su idea de progreso. El caminante es un personaje cuyo entendimiento y lucidez lo han llevado a tomar la decisión de aislarse, de renunciar a las ataduras sociales, a las obligaciones económicas, a las relaciones personales y decide desde muy joven entregarse a las calles. Su decisión no desemboca en una marginación estática, no se trata de vivir alejado físicamente de los demás, sino que es una cuestión de su interioridad, las barreras que levanta el protagonista de Fuenmayor no son espaciales o materiales, son más bien de orden ético y expresan el resultado de un análisis de la realidad que ha terminado desencantándolo y provocando en él un rechazo frente a los códigos y convenciones sociales que se ofrecen desde la ciudad.

Aunque esta marginalidad es interior, el protagonista de Fuenmayor experimenta también el rechazo colectivo: Le gusta hablar de sus asuntos, pero es muy raro que encuentre con quién hacerlo ya que no existe por parte de la sociedad un interés en lo que pueda decir un mendigo, un excluido de la lógica de la producción. Sin embargo, como hemos visto, su actividad de mendicidad está fundamentada en una dignidad de oficio que le permite realizar su labor diaria por considerarla honesta y elegida por Dios. El caminante defiende su modo de vida a lo largo del cuento y por lo tanto ha sido muy cuidadoso en su construcción a lo largo de los años, puliendo cada detalle con el objetivo de no dar lugar a anomalías, como la del billete de cinco pesos. Es importante entender que su recorrido vital es la *deformación* de los objetivos que se esperan alcanzar gracias al progreso: un trabajo, un sustento y una casa. Al final del cuento entendemos que el protagonista se siente realizado y casi que puede morir en paz en la medida que ha cumplido con esos ideales: “Mi *trabajo* era caminar, y eso me gusta. El *alimento* lo consigo con sólo decir: Qué tal, caballero. Ahora tengo mi *cuevita*. Dios me ha librado de toda inquietud” (Fuenmayor, 2010: p. 27). Estas palabras permiten entender que su vida, sobre la que reflexiona, es la refracción de las metas que quiere alcanzar todo el mundo, solo que es vista desde la perspectiva de alguien que se margina, se aleja, pero que aún con esta decisión no deja de lado la idea de alcanzarlas.

Luego de leer el cuento el público puede preguntarse ¿es el caminante un fracasado, un infeliz? ¿no es por el contrario alguien de admirar ya que ha logrado cierto bienestar material incluso en la marginalidad? Entre esas dudas nos deja Fuenmayor con su personaje que desde su interioridad se opone a la idea colectiva de éxito, a la relatividad

misma del concepto, su protagonista es feliz con lo mínimo, con lo poco que ha podido alcanzar, con lo poco que la otra parte de la sociedad le ha dejado. José Félix quiere representar la divergencia regional desde aquellos que no entran en un tipo social común, reevaluando con este gesto el progreso mismo de la sociedad barranquillera. También quiere narrar desde situaciones que están en esa zona de realidad-irrealidad y que generan la duda en su lector, una duda sutil que logra poner la lupa en concepciones que parecían inamovibles y que ahora deben ser pensadas de nuevo. Esta mirada de la marginalidad nos ofrece un hilo conductor para el siguiente corpus de cuentos que queremos analizar y está conformado por los textos que aparecieron de manera póstuma luego de su muerte en 1966, se trata de: *Con el doctor afuera*, *¿Qué es la vida?*, *Utria se destapa*, *Las brujas del viejo Crispulo* y *Último canto de Juan*; en estos cuentos Fuenmayor se alejará de la forma más clásica del género trabajada en su etapa de *Crónica*, pero continuará explorando en sus personajes ese mundo velado y marginado de sujetos que él considera valiosos y dignos de merecer una voz en las letras nacionales porque también hacen parte del espectro social.

3.1. Cosmovisiones periféricas: *Con el doctor afuera* y *¿Qué es la vida?*

Pasaron cerca de 17 años desde su etapa en *Crónica* de mediados del siglo XX para que el público pudiera leer un nuevo corpus de cuentos de José Félix Fuenmayor. Para el momento en el que aparecieron estas nuevas historias, el 16 de octubre de 1967, el libro fue publicado por *Papel Sobrante*, sus discípulos más sobresalientes como Cepeda Samudio y García Márquez se habían ganado ya un lugar en las letras nacionales; el sabio catalán había muerto unos años antes y el país había sido repartido entre los partidos Conservador y Liberal. A excepción de *¿Qué es la vida?* fechado en 1962, no existe una fecha de composición exacta de esta nueva serie de textos. Sin embargo, sí es posible identificar que su propuesta se aleja del cuento más clásico que había trabajado casi dos décadas atrás: no existen en estos relatos la preocupación por construir un final sorpresa o la necesidad de entretejer minuciosamente una estructura dual que desencadene en dos órdenes de causalidad diferentes ¿Cuál es entonces la particularidad de estos textos? Y más importante aún: ¿Seguían siendo relevantes para la discusión sobre el género o,

teniendo en cuenta el momento en el que se publicaron, podían presentarse como anacrónicos frente a las propuestas de los cuentistas de la época?

Para responder a estas preguntas partiremos de la idea según la cual en estos cuentos José Félix explora la consciencia de sus personajes marginales, deliberadamente, se vuelca sobre la interioridad no con la intención de indagar en los laberintos de la misma, sino con el propósito de descubrir formas distintas de ver y explicar el mundo: en esta medida, el primer paso ya lo había dado con su cuento insignia *La muerte en la calle*. El monólogo interior le permitió presentar de primera mano los pensamientos de su caminante y este gesto significó, sin duda, una ruptura para lo que vendría después y materializó en estos nuevos cuentos: La explicación del mundo, de su mundo Caribe, desde la periferia, a través de la voz de personajes marginales y sus propias cosmovisiones. Los protagonistas de estos cuentos entienden el mundo y su funcionamiento a partir de códigos culturales, con un discurso diferente al de la hegemonía, al de la capital cultural, bien sea porque no lo consideran como una autoridad o porque los presupuestos de la racionalidad occidental resultan insuficientes para explicar la manera como ellos se relacionan con el exterior.

En *Con el doctor afuera* y *¿Qué es la vida?* se hace evidente este problema. En ambos casos Fuenmayor construyó un narrador en primera persona que, desde la periferia, alejado de la ciudad y entregado a la vida en el campo, su trabajo consiste en ordeñar las vacas de la finca, quiere entender el mundo que lo rodea, uno construido a partir de creencias populares y razonamientos basados en la experiencia personal que le ayudan a configurar su realidad. Las creencias del narrador se verán puestas a prueba, enfrentadas en una especie de diálogo platónico, por la figura del doctor, un *foráneo* de la ciudad que decide irse al campo para vivir sus últimos años de vida y que representará en los cuentos una mirada contraria a la del narrador, una racional que niega la existencia de cualquier fenómeno que se aparte de este código.

¿Qué aspectos del mundo le interesan explicar al narrador de estos cuentos?, ¿cuáles son sus preocupaciones? En *Con el doctor afuera* la reflexión del protagonista parte de la pregunta por la memoria, el cuento inicia con la reunión entre el protagonista y un amigo recordando el pasado, razón por la cual el primero llega a preguntarse puntualmente *¿Qué es recordar?* Esta primera parte de la explicación es importante para

la construcción del cuento porque el narrador se concentrará en evocar el pasado, recordando específicamente las charlas que sostenía con el doctor y el enfrentamiento que se producía entre ambos discursos. Antes de llegar a estos diálogos la duda que le invade la cabeza es ¿cómo funciona la memoria?, ¿qué mecanismo nos permite recordar? La explicación a la que llega es bastante particular:

Será un saco -digo yo- con la boca abierta y tragando que nos ha puesto Dios en el cuerpo para que apare todo lo que nos va pasando [...] Tú ves a un individuo: esto quiere decir que te cayó al saco por el ojo. El saco lo coge y ya no se lo puedes quitar. Sacarlo si puedes, pero está como amarrado con caucho porque si lo sueltas vuelve al saco. Y te sirve para reconocer al individuo si se te presenta otra vez, porque lo pones al confort con el del saco y dices: Este es. Y el individuo queda recordado. [...] no puedes sacar ninguna cosa que salga ella sola sin que se le vengan pegadas las otras. (1973: p. 10)

En una primera lectura se puede encontrar en la idea del saco una forma sencilla, casi pintoresca, de entender el proceso de la memoria; sin embargo, esta definición representa la intención fundamental de Fuenmayor en estos cuentos: revelar otras formas de explicar y relacionarse con el mundo, distintas a la de la racionalidad occidental, no con la intención de negarlas o desconocerlas, sino entenderlas como sistemas paralelos, complementarios, que deben ser integrados al amplio y complejo panorama cultural. Se trata de observar que junto a la razón coexisten otras formas igualmente válidas, que permiten ir más allá de lo evidente, de entender otro tipo de correspondencias. En otras palabras, el lenguaje que utiliza su personaje no debe entenderse como una manera simple, sin ninguna complejidad, de entender el mundo; todo lo contrario, es el ejercicio de reflexión sobre una idea, un fenómeno, un hecho, una creencia inexplicable desde el punto de vista racional, pero estrechamente relacionada con la vida cotidiana. Basados en la “experiencia” los personajes de Fuenmayor invitan a pensar aspectos de la cotidianidad que por lo general permanecen en la sombra, ocultos, enigmáticos, etc. Nos invitan a pensar que muchas de las cosas, aunque no podamos explicarlas, existen y hacen parte de la vida.

Con la imagen del gran saco abierto, que no deja extraer sus elementos tan fácilmente, ya que éstos se encuentran estrechamente relacionados, el narrador nos dice que entiende la memoria como un proceso continuo, casi automático, que no se puede detener de manera voluntaria. También nos da a entender que la memoria se encuentra conectada a los diferentes sentidos y que funciona de manera asociativa. Es decir, que un

recuerdo se entrelaza con otro creando una red que se presenta en nuestra cabeza de manera simultánea. Lo anterior nos deja ver que, aunque su lenguaje es sencillo, escueto, esta característica no le impide ser preciso, directo. Se trata de palabras que se han elegido con cuidado gracias a una reflexión anterior, estamos ante un sujeto que deja entrever en su discurso la misma lucidez, frente a lo que lo rodea, del caminante en *La muerte en la calle*. José Félix vuelve a utilizar personajes de una esfera marginal que tienen una visión del mundo que han construido a través de los años, que es su fortín para afrontar la realidad, su herramienta para sobrevivir en el espacio de autoaislamiento que ellos mismos se han impuesto. Esta actitud implica cierto rechazo de la convención social y supone concebir nuevos códigos de entendimiento y explicación del mundo. Esta característica reflexiva del narrador vuelve a demostrarse cuando todos le preguntan por el doctor, esperando que él pueda darles una descripción fiel del nuevo dueño de la finca en que trabajan, lamentablemente, la respuesta del protagonista no termina por satisfacerlos:

Vayan a verlo, es ahí arribita no más, les decía yo, y no por negado *sino porque eso de cómo es una persona no sé contestar bien contestado que es como a mí me gusta contestar*. A mí pregúntenme por una vaca, y ya estoy dando con las palabras que la pintan hasta mejor que un retrato [...] Pero si es gente, después te sales con que como dijiste era equivocado, *y es porque tú dices cómo lo viste pero no sabes cómo lo va a ver el otro; porque ni la gente es lo mismo siempre ni tampoco el que la ve está siempre lo mismo*. (1973: p. 10 Énfasis mío)

De la misma manera que con la memoria, el narrador expresa con sencillez una idea que ha venido trabajando durante años: la *relatividad* a la hora de percibir al otro. Es imposible responder correctamente cómo es una persona, él enfatiza que no sabe cómo es el doctor porque no se trata de un animal con un comportamiento definido, sino de un ser cambiante, fluctuante, que impide hacer una radiografía transparente de su conducta. También es imposible llegar a una descripción verdadera de alguien porque esto desconocería que todos somos ríos por los cuales atraviesa el tiempo sin cesar, por lo que tanto la persona como el que la percibe se encuentran en un constante cambio que imposibilita su definición. Junto a esta dificultad, se debe tener en cuenta también que las personas le están pidiendo definir al doctor, ese personaje enigmático que, en palabras del narrador, era: “un forastero que le compró la finca a Don Clodo y en ella se metió y de ella no salió más, hasta que le llegó su hora y lo sacaron en el baúl” (1973: p. 12). Esta descripción es importante porque nos hace pensar que la figura del doctor, al igual que los

personajes protagonistas de los otros cuentos, es un marginal, alguien que ha decidido alejarse de su esfera social, pero que en este caso se aparta de la centralidad, de la hegemonía. Se trata de una persona que quiere darse un respiro de la ciudad, de sus lógicas, y por eso decide irse al campo a pasar sus últimos momentos de vida. Sin embargo, esto no quiere decir que el doctor no represente la figura del ciudadano que cree tener el monopolio del entendimiento del mundo, que encarne las ideas del progreso, por esta razón, sus charlas con el narrador serán precisamente el enfrentamiento de las dos visiones de mundo, la de la periferia frente a la hegemónica.

Las discusiones cordiales entre ambos, una especie de enfrentamientos de sus concepciones del mundo, de rounds ontológicos, no tienen un ganador puntual ya que ninguno va a ceder o aceptar que el otro tiene la respuesta definitiva. A lo largo de ambos cuentos se dan las discusiones frente a temas que en apariencia son sencillos pero que contraponen los dos sistemas de pensamiento desde sus cimientos. Una de las discusiones entre los protagonistas empieza con una charla sobre las culebras y los mitos que existen alrededor de ellas: que algunas poseen un contraveneno para la picadura, que atacan al escuchar el machete o que maman del seno de una mujer recién parida. Frente a estas ideas, el doctor explica que las serpientes no tienen oídos por lo que técnicamente no escuchan y que por su cabeza tan dura es imposible que puedan succionar leche materna por lo que es absurdo seguir alimentando esas creencias. Frente a las razones expuestas, que podrían parecer definitivas a los lectores, el narrador no queda totalmente convencido de la explicación que le dan, por lo que termina planteando una especie de punto medio en la discusión: “y me preguntó que cómo haría yo para mamar si tuviera toda la boca callosa o de hueso. Le contesté: Yo no sé cómo haría yo, doctor, pero las culebras sí saben cómo lo hacen” (18). Esta respuesta no debe interpretarse únicamente como la terquedad del ordeñador, o su incapacidad para entender el conocimiento científico. Recordemos que su concepción del mundo se fundamenta en la fusión entre la creencia popular y la experiencia, él ha visto la peleas entre dos serpientes que terminan en la huida de alguna para buscar el contraveneno “que le salve la vida”, asimismo ha presenciado que estos animales reaccionan al sonido del machete; también ha escuchado la historia de las mujeres lactantes durante toda su vida presenciando luego los senos sin leche. Todo el conocimiento acumulado en su vida tanto por la experiencia como por la creencia popular no puede desaparecer ante una explicación como la que le da su patrón, ante palabras sin pruebas que no son más que otra manera de entender el

mundo, otro relato de explicación, y que, de manera tajante, afirma que es la correcta. El doctor se ríe de las creencias de su ordeñador, pero no sospecha que el sentimiento es recíproco: el narrador lo compadece también por su visión obtusa de la realidad, por ser incapaz de comprender la otra parte del mundo:

El doctor se reía de lo que yo hablaba, siempre se estaba burlando, qué iba yo a hacer, tan bueno era el doctor. Y también yo lo excusaba porque él era hombre de ciudad, no comprendía el monte, *y ya no iba a aprender*. (1973: p. 18. Énfasis mío)

Si bien con lo anterior queda marcado el distanciamiento entre estas dos visiones, el narrador sí quiere que el doctor entienda este otro mundo y por esta razón, cuando lo considera pertinente, le da consejos que, según él, le permitirán al ciudadano ampliar su visión de la realidad. Es este gesto del ordeñador el que marca una diferencia entre la valoración que cada uno hace del discurso del otro. Por un lado, para el doctor la forma de entender el mundo del narrador sencillamente no es correcta, es folclórica, errada, y lo único que genera es risa. Por el otro, el campesino quiere que su patrón expanda su horizonte de entendimiento, que le dé la oportunidad a nuevas concepciones, que las evalúe antes de formar su barrera de pensamiento.

De esta intención del ordeñador de ingresar al doctor en aquello que está velado de la realidad, codificado, vienen sus consejos de vida. El principal es que *observe* la noche como se debe, que se adentre en la misma apagando las luces como señal de entrega a lo desconocido, a lo que no puede ver: “Comience por ahí, doctor, con esos juguetes, mientras aprende como *nosotros* a poner atención a otras *cosas que son vistas y oídas con ojos y orejas de adentro*, y esto es un misterio y no se lo puedo explicar” (1973: p. 19. Énfasis mío). Existe para *ellos*, es importante el uso del plural como parte del distanciamiento cultural, un mundo más allá del observable y tangible que desconoce el doctor, uno que no ha podido explorar porque está velado por la razón, un mundo en el que las serpientes maman del seno de las recién paridas sin explicación científica. Se trata de un mundo que no responde a los mismos códigos culturales de la ciudad, que no tiene un conocimiento enciclopédico sino mítico, característica que lo hace imposible de definir, no hay manera de abarcarlo con las palabras porque para conocerlo hay que vivirlo. El narrador espera que el doctor tenga esta especie de *iniciación* en el monte porque ese es el único camino para poder entender sus concepciones de la realidad, hay un componente

no solo conceptual, sino empírico que le hace falta al ciudadano, de ahí la compasión hacia él.

Al abordar *¿Qué es la vida?* lo primero que resalta es que aparecen los mismos personajes del cuento anterior: un ordeñador que sostiene charlas sobre algunos temas con el doctor dueño de la finca. Este hecho permite plantear la hipótesis de que ambos textos se encuentran conectados, que hacen parte de una serie: la del doctor. La duda que surge de esta semejanza es ¿por qué Fuenmayor separó estas discusiones en dos cuentos si opera básicamente el mismo mecanismo de enfrentamiento de visiones? Creemos que esta decisión tiene que ver con la importancia de la pregunta que le da título al segundo cuento *¿Qué es la vida?* Un cuestionamiento que todos nos hemos hecho en algún punto, una pregunta que nos acompaña toda la vida y cuya respuesta es diferente para cada uno, e incluso varía durante el tiempo. Lo importante en este cuento, siguiendo esa intención de explicar el mundo desde la periferia, es que Fuenmayor quiere que el ordeñador exponga qué cree él que es la vida y compare su visión con la del doctor.

La reflexión nace nuevamente de visitar el pasado, de sacar del saco de la memoria un suceso particular. El ordeñador recuerda que el mismo día en que murió la hija de un empleado de la finca también murió un ternero del doctor. Irónicamente, mientras el trabajador pasó su duelo en silencio y se reintegró al poco tiempo a sus labores, el doctor se quejaba en voz alta por su pérdida y se resiente con el narrador por no darle el pésame, éste responde al comentario diciendo:

Vea, doctor, yo conocí a gente de esas de *ustedes*, que por cualquier cosa ya estaban con que castigo, y Dios mío, yo qué te he hecho. *Nosotros* no somos de penas palabreras, doctor, estamos enseñados a ser tristes cuando sufrimos, pero callados. (1973: p. 26)

Es importante observar cómo nuevamente el narrador diferencia entre un *nosotros*, representado por sus compañeros de campo y el *ustedes* materializado por el ciudadano; esta vez el motivo del distanciamiento es la sobriedad frente a la pérdida, la aceptación de la misma como parte natural de la vida. Estos enfrentamientos se fundamentan en la diferencia esencial entre los dos tipos sociales y el enfrentamiento de sus idiosincrasias. Ante el comentario del ordeñador el doctor se disculpa y siente pena por no haber entendido la pérdida de su trabajador, incluso quiere pedirle perdón. Lo interesante es que el narrador vuelve sobre la idea de relatividad que había expresado anteriormente para

decirle al doctor que ambos acontecimientos son difíciles para cada uno a su modo, las dos pérdidas son dolorosas y tienen derecho a generar su respectivo duelo: *todo lo que a uno le sale mal es desgracia para uno, y no sirve comparar*. Con esta frase inicia la discusión que le dará título al cuento: “Desgracias, doctor, por un tiempo y por un tiempesito. Después nada; y vamos a lo mismo con otras: Así es la vida, doctor” (1973: p. 27). Este último comentario da pie para que el doctor cambie su semblante por uno más burlón, el que siempre adopta en las discusiones, y le pregunte al ordeñador qué sabe este sobre lo que es la vida. La pregunta se hace con ese tono irónico que lo caracteriza, con esa especie de búsqueda de respuestas pintorescas que hace él en el narrador.

Vale la pena recordar que, ante esta actitud, el ordeñador no se ofende porque entiende que detrás de la burla hay una curiosidad inocente, probablemente auténtica, de su patrón que necesita ser satisfecha. El ciudadano quiere escuchar estas razones, no necesariamente para comprenderlas y adoptarlas como ya mencionamos, pero sí para debatirlas, para encontrar hasta qué punto se diferencian de las suyas, como si quisiera ponerlas a prueba. Con su manera particular de ver la vida, y ante la insistencia de su interlocutor, el narrador termina contestando que la vida no es una sola y que ella depende del ser en el que nos enfoquemos para definirla:

Doctor, la cañandonga hace cañandonga, la guacharaca hace guacharaca, la gente hace gente. No hay más, doctor; y hacer lo que hacen sin que puedan salirse de ahí es lo que yo veo que es la vida. Es una leccioncita, doctor, cada uno con la suya. (1973: p. 27)

Ante estas palabras, el doctor le responde que lo que él acaba de explicar no es más que el entendimiento de la vida como la rutina de un fenómeno común, el cual es repetitivo y carece de trascendencia. Lo curioso de las palabras del doctor es que dejan entrever que la explicación del ordeñador lo sorprendió, el patrón esperaba una mirada más espiritual por parte del campesino de lo que éste cree que puede llegar a ser la vida; es como si Fuenmayor cambiara un poco los papeles y le diera una visión menos racional al doctor que quiere ver algo “más allá” en la vida, una explicación extraordinaria; por esta razón, el ciudadano termina diciendo “Pero en la vida -por lo menos en la vida humana- *hay algo más*, algo que llamamos espíritu” (1973: p. 28 Énfasis mío). Estas palabras del doctor hacen que la charla recaiga sobre la vida humana y aquello que la hace diferente. Ante este nuevo enfoque, el narrador pregunta si todos los seres tienen espíritu y el doctor le

responde que no, que es algo exclusivamente humano. Esta respuesta del doctor genera la siguiente reflexión del ordeñador:

-Entonces doctor -dije- el espíritu es una cosa que le entra o no le entra a la vida; una cosa aparte. No es vida, doctor; como la gusanera -perdone la comparación- que le cae a un caballo, pero no es caballo. Vea, doctor: Usted hace un juguete -un carrito-, le pongo por caso, usted lo hace. El carrito queda hecho y ya no tiene nada que ver con usted. Llego yo y le doy cuerda y el carrito echa a correr. Va corriendo el carrito y conmigo ya nada tiene que ver. Ahora, doctor, si al carrito hecho y andando se le meten unos cocuyos y lo alumbran por dentro, eso no es cosa de usted ni mía, ni del carrito. Eso es otra cosa. (1973: p. 28)

El doctor se ríe ante la respuesta, con esa risa que no ofende al narrador, pero que le demuestra que ambas posiciones están distantes de llegar a un acuerdo, a una forma común de ver el mundo por lo disímiles que pueden llegar a ser en sus cimientos. Esta risa también se configura narrativamente como el final de la discusión, el punto en el que el doctor no acepta continuar escuchando y se encierra en sus concepciones, dando por terminada la charla entre ambos. La visión del narrador de una vida que fluye sin la intervención humana, casi intrascendente, en la que tanto los seres humanos como las cosas están sometidos a la contingencia y al cambio permanente, choca con la concepción humanista de ubicar al hombre como centro del mundo; desconocer ese lugar privilegiado en el “orden” de lo existente es un ataque directo al progreso, a su lógica que confiere facultades especiales al ser humano sobre el entorno. Al vivir en la periferia, en lo natural, el hombre es parte de un sistema complejo, uno más horizontal que no le concede una hegemonía absoluta sobre lo que lo rodea; la ciudad, por el contrario, es un espacio diseñado para atender y concentrarse en las necesidades humanas, es el sinónimo del progreso de la especie, de allí que la idea de diferenciar la vida humana de las demás sea capital para el dueño de la finca en la discusión. Es entendible que el doctor quiera ver en la vida humana un “algo más” diferente al de las otras criaturas del planeta, porque es precisamente sobre esta diferencia que funciona su mundo racional.

Sin embargo, esta concepción está acorde a la visión que venía presentando el narrador a lo largo de los dos cuentos. Se debe recordar que para él lo *trascendental*, aquello que está velado para la mayoría, no se puede percibir con los sentidos, o razonar en palabras, porque la verdadera revelación llega de una experiencia particular del mundo. En este orden de ideas, la pregunta fundamental sobre *¿qué es la vida?* no puede tener una respuesta que se quede en las palabras, todo lo contrario, si tratara de definirse de

ese modo no se llegaría a algo más allá de que “la cañandonga hace cañandonga”. Esta reticencia a querer definir la idea del “espíritu” por parte del ordeñador es un claro ejemplo de que, para él, cierto tipo de conocimiento del mundo no puede conceptualizarse, sino que tiene que vivirse, que, como dice el narrador, debe ser “visto y oído con ojos y orejas de adentro”.

El cuento cierra con el doctor diciéndole al narrador que le parece divertida la *simplicidad* con que éste ve la vida. Es en este punto donde esta palabra “simplicidad” puede ser la síntesis de la contraposición de las axiologías en los personajes: lo simple, entendido como espontáneo, oral, que no puede asirse frente a lo complejo, elaborado y sistematizado. Sin embargo, ¿se puede reducir la visión del narrador a una simplicidad sin fondo alguno? Todo lo contrario, estos cuentos funcionan precisamente como la introducción de una forma de ver el mundo, son el ingreso que Fuenmayor planteó para su lector. En la edición crítica realizada por Damaris Gallego de los cuentos del autor barranquillero, en la que se cotejan las cinco ediciones que se tienen hasta la fecha, se puede observar cómo desde la primera, Papel Sobrante en 1967, estos dos cuentos se encuentran al inicio de la colección. Aunque no existe un manuscrito original, ya que los editores de Papel Sobrante lo declararon perdido, esta edición príncipe de la obra cuenta con la autorización de los herederos de Fuenmayor y se sabe que José Félix trabajó en la misma antes de su muerte, prueba de lo anterior es la dedicatoria escrita en 1966, al respecto dice Gallego:

La primera en orden cronológico, es la que hace editorial Papel Sobrante de Medellín en el año 1967 titulada *La muerte en la calle*, un año después de la muerte del autor, por lo tanto podemos decir que es una obra póstuma *pero con autorización del autor, y luego de su muerte, los herederos de la obra ratifican la autorización para la publicación.* (Gallego, 2018: p. 18 Énfasis mío)

Si tenemos en cuenta que la intención de Fuenmayor fue iniciar su libro de cuentos no con *La muerte en la calle*, esa pieza que empezaba a ganar popularidad en el campo del cuento colombiano, sino con los dos textos del ordeñador y sus charlas-discusiones con el doctor, podemos entender su preocupación por develar este mundo oculto, aquello que no puede explicarse bajo el código de lo racional y que será el hilo principal de sus cuentos, su código de lectura. José Félix quería iniciar presentándonos un ethos particular, el de su mundo Caribe, una continuidad de lógicas que se superponen sin una jerarquía

creando una realidad más compleja y rica, una en la que habitan las escopetas que se cargan solas, las puertas secretas que llevan a la desgracia, las serpientes que maman del seno de las mujeres lactantes, etc. Sin partir de su visión amplificadora de la realidad sería imposible relacionarse con sus cuentos, de ahí la importancia de ubicarlos al principio como carta de navegación para el lector.

3.2. El lenguaje creador de mundo: sobre la oralidad marginal

Al partir de la hipótesis de que los primeros cuentos de la antología tenían la intención de funcionar como una introducción a una manera de ver el mundo distinta de la de los códigos de la racionalidad, una visión que se mueve, como decía Cepeda Samudio del cuento, en esa frontera de realidad-irrealidad, queremos concentrarnos en esta última parte en los relatos titulados *Las brujas del viejo Crispulo*, *Utria se destapa* y *Último canto de Juan*. Estos tres cuentos terminan de completar el universo creado por José Félix anteriormente y exploran la capacidad del lenguaje como elemento creador de otra realidad, una más amplia y compleja.

Vamos a iniciar con el único cuento que menciona abiertamente un fenómeno sobrenatural: *Las brujas del viejo Crispulo*, aunque el mismo título puede llegar a ser engañoso ya que para Fuenmayor en este relato lo importante no es concentrarse en los lugares comunes que se tienen sobre las brujas, como que vuelan sobre escobas en las noches o hacen pociones mágicas, sino establecer una diferencia entre éstas y las que existen “verdaderamente”; es decir, las que algunas personas conocidas aseguran haber visto y cuyas historias se pasan de voz en voz creando una mitología compartida, un universo de significación propio de la cultura Caribe. Por tal motivo, la narración del cuento inicia negando los conocimientos previos que se puedan tener sobre estos seres: “No, don Pepe, brujas como esas de que usted me da noticia, no las tenemos por aquí” (1973: p. 90), esta primera parte le permite al narrador seguir hablando del suceso extraordinario, mujeres con habilidades especiales, muy arraigadas en el imaginario caribeño:

Brujas de verdad, la de la señora Indalencia y la de la señora Encarnación. Le voy a contar sus historias, y no espere que se le pongan los pelos de punta. Sus correrías lo desilusionarán. ¿Qué salen a hacer nuestras brujas? Simplemente, a buscar comida. (1973: p. 91 Énfasis mío)

Es importante señalar que el narrador mantiene cierta reserva frente al horizonte de expectativas de su interlocutor, desde el principio anuncia que no se trata de una historia de terror que busque un efecto sobre el receptor y también adelanta algo muy importante sobre sus brujas: que estas, al igual que los personajes marginales de José Félix, pasan hambre y necesidades, como si su condición de seres sobrenaturales no les impidiera entrar en las mismas dinámicas sociales del resto del territorio, en el mismo empobrecimiento y rechazo al que son empujados los protagonistas de todos sus cuentos. La historia inicia contando que la señora Encarnación le alquiló un cuarto a una muchacha que vendía hortalizas en la calle, lo curioso es que la dueña de la casa no sabía de dónde salían los alimentos. Un día la muchacha no apareció y la señora Encarnación, luego de golpear en repetidas ocasiones la puerta del cuarto que le alquilaba, la encontró malherida. La muchacha confiesa que posee una destreza para convertirse en puerca a su voluntad y que gracias a esto puede robar hortalizas durante la noche, con la mala suerte de que fue descubierta y atacada por un cuidandero por lo que perdió mucha sangre y con ello su habilidad especial. Ante este relato la señora Encarnación queda impresionada, pero lo que más le llama la atención es que para la muchacha: “su preocupación era que, incapacitada para el único trabajo que sabía, le esperaban tiempo de hambre y necesidades” (1973: p. 92). En este comentario el narrador le suprime de nuevo el tinte *fantástico* de cuento de hadas a su historia para aterrizarla en una realidad concreta, incluso diríamos cruda, y con este gesto José Félix superpone diferentes lógicas de interpretación del mundo, no se queda con un solo aspecto de la realidad sino que explora los puntos en los que tradiciones distintas pueden converger. Junto al ser maravilloso con habilidades fuera de lo común aparece un problema humano, que genera cierta cercanía con el lector, como lo es el hambre. La habilidad de cambiar de forma no se configura en una excusa para no tener que afrontar los desafíos de la vida, para no tener que procurarse un trabajo y sobrevivir, todo lo contrario, de no ser por la habilidad la bruja no tendría cómo procurarse el alimento.

La segunda historia que cuenta el viejo Crispulo es la de la señora Indalencia. Cuando ella era niña tenía la costumbre de encontrarse con una anciana de camino a la escuela. Un día, esta señora invitó a la niña a su casa con la promesa de darle fruta fresca, lo extraño sucede cuando en el patio: “La viejita, toda en cueros, sacó del mismo matorral un garabato y picándose con él una parte que la señora Indalencia no quiso nombrar, se

convirtió en zorra y se fue” (1973: p. 93). La niña Indalencia salió corriendo y no volvió a acercarse a la casa hasta que tiempo después supo que la señora murió de un tiro de escopeta mientras estaba en un patillar robando comida. A este final desalentador de la bruja de la señora Indalencia se suma el de la inquilina de la señora Encarnación, quien luego de su recuperación continúa sus robos de hortalizas, pero un día ya no regresa augurando un destino fatal. Estas dos historias permiten pensar en la idea de *la bruja marginada*: un ser sobrenatural que no se escapa de las necesidades de una vida en la periferia, que decide no usar sus habilidades excepcionales para entrar en el engranaje del progreso, sino que las guarda para tratar de sobrevivir en un mundo que le es hostil, uno que ya no guarda un lugar especial para seres como ella. Hay en este cuento una profunda ironía, antes el mundo oculto estaba insinuado, como en la escopeta de Martín o en los ojos de Matea, era un detalle sutil que no se describía en su totalidad para generar el ambiente de misterio, en este caso José Félix anuncia directamente lo oculto, describe sus mecanismos y da información más completa sobre el misterio, pero, de la misma manera que en los casos anteriores, la realidad termina marginando a estos personajes. Ser brujas no les concede un lugar privilegiado, diferente al de sus otros protagonistas, no les da una herramienta distinta para sobrevivir a la lógica de producción de la que quieren escapar todos: el caminante, Milesio, el ordeñador, Martín, etc.

Es importante señalar la relevancia del título en este cuento para el objetivo del autor, son “Las brujas del viejo Crispulo” precisamente porque él las retrata con sus palabras a su interlocutor, así como anteriormente lo hicieron las señoras Encarnación e Indalencia con él, es decir, hay una especie de pertenencia de la historia al contarla, al pasarla de manera oral. Como se ha mencionado anteriormente, uno de los intereses de la valoración estética de la cuentística de Fuenmayor responde a la intención de desmontar el lugar común de la crítica respecto a la importancia de la oralidad en su obra. Este aspecto de los cuentos ha sido entendido, en una perspectiva temática, como un elemento costumbrista cuya finalidad es describir un tipo particular de habla, el del Caribe colombiano. En contraposición a este tipo de aproximaciones, vemos el uso del registro de la narración oral como una estrategia narrativa configuradora y portadora de sentido: no se trata de reproducir o representar la oralidad en sí misma, sino de convertirla en elemento esencial de su narrativa, dándole con esto un peso a sus narradores: personajes marginales que poseen una manera particular de ver el mundo y que quieren contarla, una visión que se configura a partir de la suma de su experiencia personal y lo que han

escuchado de otras personas cercanas, por lo que es fundamental la oralidad como herramienta para expresar ese mundo oculto. Fuenmayor hace uso de los diferentes géneros discursivos primarios³³ en sus cuentos, como los diálogos, relatos y órdenes que reciben e imparten sus personajes. El objetivo de la integración de estos géneros discursivos primarios es utilizarlos como el material de construcción de situaciones comunicativas más complejas y elaboradas como el cuento moderno.

Este interés por el uso de los géneros primarios y la posibilidad de construir cuentos que integren la narración oral se puede notar en *Utria se destapa*, en este cuento se insiste en la intención de narrar desde la voz de los marginales, de aquellos que no pertenecen a las esferas sociales dominantes, pero que en este caso, a diferencia de personajes como el caminante y el ordeñador, el protagonista no se siente a gusto con su lugar en la sociedad. La historia nos presenta en un primer momento a Utria, un campesino interesado por las formas más cultas del idioma, los “vocablos finos”, deseando tener otro machete en la finca para no tener que transportar el instrumento por la ciudad y que las personas lo vean, ya que “La cosa es que no me gusta pasar con machete por la ciudad para que del porrazo la gente me calcule hombre de monte” (1973: p. 50). Esta primera imagen nos hace pensar en un Utria al que no le gusta sentirse encasillado en una categoría social, en especial cuando esta se encuentra relacionada con su aspecto, pero sobre todo no le gusta ser identificado con el “monte” porque lo considera negativo, siente que le resta valoración frente a los otros. El cuento explora otra cara del marginal hasta ahora poco tratada por José Félix: aquellos que no se sienten cómodos con su posición y buscan cómo tratar de alejarse de la misma, disimularla, lo interesante es que el camino que toma Utria para esta tarea es el uso particular del lenguaje.

También existe en el cuento la figura del patrón, en este caso encarnado en el señor Manuel, un hombre directo, dueño de la finca y la casa en que trabaja el campesino. Utria, al igual que otros personajes fuenmayoranos, siente la necesidad de enfrentar los

³³ Bajtín, Mijail. (2005). Estética de la creación verbal. Argentina: Siglo XXI Editores. 2005. Un género discursivo para Bajtín es un tipo relativamente estable de enunciado elaborado en cada una de las diferentes esferas del uso de la lengua. El concepto de Bajtín es de suma importancia para el proyecto puesto que permite pensar el proceso en el que géneros discursivos simples, como las estrategias tomadas de la narrativa oral, son absorbidos y reelaborados por un género secundario más complejo como el cuento

pensamientos de su jefe, como si se tratara de un cuento espejo de *Con el doctor afuera*, pero con la diferencia de que el señor Manuel nunca dedica su atención a estos cuestionamientos, no existe un ápice de interés en lo que pueda llegar a pensar su empleado por lo que una conversación diferente a las órdenes nunca se presenta. También encontramos descontentos del campesino frente a las decisiones de su patrón, incluso a su manera de entender el mundo, pero como nunca tienen la ocasión de una charla, una horizontal, sincera, que les permita expresar sus puntos de vista, no se da la ocasión de enfrentar las visiones. Utria siente una fascinación por el lenguaje que utiliza el señor Manuel con sus invitados, y más específicamente por las palabras desconocidas que escucha durante estas visitas y que para él lo acercan a esa otra esfera social:

Durante las tertulias sabáticas de la casa del señor Manuel, Utria, en el jardín, acostado o paseándose, atrapa al vuelo expresiones nuevas, para él brillantes, que lo impresionaban con particular hechizo. Desarticuladas por el viento y la resonancia de otras voces, las palabras de su encanto caían deformadas en su imaginación, y poco se le alcanza de su significado: eran, de todos modos, los vocablos finos de su adorno. (1973: p. 51)

La pasión de Utria se concentra en cazar, atrapar en su mente estas palabras con la esperanza de poder utilizarlas en un momento especial con personas notables. El campesino tiene el objetivo de enriquecer su forma de hablar y que esto le permita ser “menos de campo”. Sin embargo, una vez acumulados los vocablos finos, Utria se enfrenta al problema de no tener ocasión ni interlocutor para recitarlos; por un lado, sus patrones lo cohiben y le dicen que se calle ante lo que ellos consideran incoherencias, y por el otro, sus compañeros de la finca se burlan de él cuando quiere hacer gala de sus vocablos finos. Lo anterior hace de Utria un doble marginado, un sujeto sin lugar en el mundo, sin la posibilidad de sentirse parte de un grupo. Al igual que el caminante de *La muerte en la calle*, estamos ante un protagonista excluido cuyo único refugio son las palabras deformadas que guarda en su cabeza con la esperanza de compartirlas en el futuro, estos personajes comparten la particularidad de no tener un vínculo social con alguien más, de experimentar la imposibilidad de un interlocutor y tener que hablar únicamente con ellos mismos. Esta situación cambia aparentemente cuando el campesino conoce a la señorita Martina mientras realiza sus compras, y ante la insistencia de ésta sobre el porqué de sus miradas Utria contesta con sus vocablos: “Lo que le miro no es la Lucusta, que no tiene, sino la Penélope, para cuando esté casada [...] Seguido, le eché por el embutido la Purciúncula, la Enedia, el Partinón y la Ciclopedia” (1973: p. 53). Como se puede notar en

las palabras de Utria, se entiende que las tertulias en la casa del señor Manuel son de orden literario en las que se discuten los clásicos, la dificultad para el protagonista es que las palabras, y por ende las ideas, no han llegado claras y se han deformado en su cabeza. Con todo lo anterior, la señorita Martina parece disfrutar de las palabras de Utria y le pide que le comparta más de sus vocablos. Lamentablemente para el protagonista, este pequeño descubrimiento de un interlocutor idóneo se ve interrumpido drásticamente por la venta de la finca y el posterior viaje de la familia a Europa, lo que impedirá que Utria vuelva a ver a la señorita Martina, la única persona que había mostrado interés por sus vocablos finos.

A medio camino entre el caminante y el ordeñador, Utria también tiene sus recelos frente al progreso, cuestiona el conocimiento que no nace de la experiencia, de una relación particular con el mundo que lo rodea, esto se puede apreciar en su pensamiento frente a los relojes de sus patrones:

El señor Manuel, con su chéchere de horas hechizadas, que uno no sabe si serán mentira. La hora de verdad se coge con el ojo en la caminata del sol que uno sabe por dónde va más que la mucha nube quiera taparlo. *Y si es oscuro y uno está acostado y despierta, no tiene que mirar porque la siente en el pulseo de la noche.* (1973: p. 55 Énfasis mío)

El campesino comparte la idea del ordeñador de un saber que se debe sentir más que ver, de un conocimiento empírico que no puede reemplazarse por una máquina o discurso, y que para dominarlo hay que vivirlo. Utria también valora la oralidad sobre la escritura, no quiere aprender a escribir “porque a mí no me importa el papel, yo quiero oreja para hablar y que me oiga” (1973: p. 55) y se retoma en este punto la contraposición fuenmayoriana entre lo oral, entendido como lo instantáneo, pero sobre todo *lo auténtico*, frente a lo sistematizado, escrito y artificial. Esta es la interpretación de lo oral que consideramos más cercana a la intención de Fuenmayor, no se trata de la oralidad como un aspecto de tinte folclórico que diferencie al tipo caribeño en su hablar y expresión, sino de una herramienta, un camino, a través de la cual se obtiene *el verdadero conocimiento del mundo*. Las verdades más profundas de la vida se expresan en lo oral para José Félix, en lo inmediato, no en el discurso elaborado. En este orden de ideas, los personajes que construye José Félix poseen esas verdades, son parte de ellos, y salen a flote cuando las conversaciones o los pensamientos lo permiten, son sus saberes ancestrales y se relacionan con una experiencia del mundo más amplia, que se mueve en varios registros

de interpretación. El deseo del ordeñador es el mismo del caminante, o el de Utria, que nosotros, los lectores, entendamos que el verdadero conocimiento del mundo sobrepasa la palabra escrita, y con ella la experiencia artificial, y que sólo es posible llegar a éste “adentrándonos en la noche” como decía el ordeñador, no huyéndole a lo desconocido.

Utria decide lanzarle unos vocablos finos al señor Manuel como despedida, sin embargo, no encuentra la oportunidad de cumplir con su plan y empieza a sentirse atorado, como si los vocablos tuvieran vida y quisieran salir a la primera oportunidad, experimenta una sensación de extrañeza por no haber podido sacarlos. Hay una mezcla entre la partida de don Manuel y el sentimiento de no poder encontrarse con la señorita Martina que lo van sumiendo en una desazón profunda. Los vocablos continúan su presión, quieren salir porque tienen vida propia, porque esa oralidad se entiende como vida, como herramienta de creación del mundo. Al ir de camino a la oficina del señor Manuel, a recoger su salario, el protagonista se encuentra con Telésforo, otro campesino como él al que se rehúsa a saludar y a “colocarle sus vocablos” por no considerarlo persona notable. Ante esta actitud de Utria, Telésforo se siente ofendido y dice antes de irse: “Bueno, pues, señor Utria” [...] y se alejó refunfuñando: “Ya está que se *destapa*” (1973: p. 58 Énfasis mío). La idea del destape se entiende en este caso como algo peyorativo, significa que Utria muestre quien en realidad es y esta es la intención del cuento, él quiere demostrar sus habilidades con el idioma, las cuales lo diferencian de los “suyos”, quiere revelar el conocimiento que ha adquirido a lo largo del tiempo gracias a las tertulias en la casa del señor Manuel. Lamentablemente, no encuentra un interlocutor que lo valore, y que él mismo valore para el propósito, Utria ve el lenguaje como el camino para ascender socialmente en reconocimiento, no le interesa el aspecto económico y esto es lo que llama la atención, no desea tener las posesiones de don Manuel sino hablar como él y que los demás se den cuenta de esto.

El final del cuento nos revela un cambio de dominio, Utria cede ante la presión del lenguaje: “Por instante los vocablos intentaban una rebelión en masa y Utria se mantenía a la defensiva procurando su apaciguamiento, pidiéndoles paciencia y rechazándolos” (1973: p. 59). Al llegar a la oficina se encuentra con don Severo quien, al estar encargado de las cuestiones económicas de la familia, le pregunta a Utria cómo desea que se le pague el jornal por semanas, quincenas o meses. Es en este momento en el que se *destapa* de Utria, guardando un poco la sorpresa del final como un cuento clásico, desde este

momento los vocablos ganan la batalla y salen sin control. Al regresar, no toma por el camino acostumbrado y llega a la plaza de la ciudad que estaba llena de personas:

Ante aquel gran auditorio la tensión de Utria alcanzó al máximo. Sin más concesiones, los vocablos finos lo urgieron en tremenda carga oratoria [...] alzó los brazos, soltó la Lucusta por delante, y -como había previsto Telésforo- se destapó. (1973: p. 61)

Esos vocablos que luchan por querer salir a flote en cualquier momento, pero que se ven frenados por un exterior que no los valora y los obliga a contenerse nos hace plantearnos la siguiente pregunta ¿Es la oralidad también un elemento marginado en los cuentos de José Félix? La palabra escrita la ha empujado hasta el punto de que muy pocos, únicamente los habitantes de la periferia, siguen creyendo en ella como herramienta configuradora del mundo, como el camino hacia el conocimiento auténtico. Una posible respuesta a esta pregunta la podemos encontrar en el cuento que cierra la colección y que se titula *Último canto de Juan*. Desde el inicio existe en el relato un ambiente fúnebre, la esposa de Juan, un reconocido improvisador en las batallas de piquería, Pabla, y su amigo Pedro se encuentran preocupados por la salud del anciano, ellos mismos han experimentado de primera mano el paso de los años, se sienten viejos y el presagio de la salud de Juan no es el mejor. Sin embargo, en lo que aparece casi como una recuperación milagrosa, el anciano puede reponerse momentáneamente y recibe la visita de su amigo Miguel a quien inmediatamente le pide un favor muy especial: “Yo lo esperaba para que me escribiera un canto que me ha estado dando vueltas en la cabeza” (1973: p. 122). Es casi como si el llamado de la musa lo despertara del sueño de la muerte, hay una necesidad de dejar salir el canto que, al igual que los vocablos finos de Utria, se encuentra urgido de ver la luz. Juan se termina de configurar en este momento del cuento como un improvisador veterano, una vieja gloria de los desafíos orales contra rivales ya muertos. Es el último vestigio de una tradición que parece tenerlo como el bastión final. El inicio de su canto, el último, nos revela que su arte se concentra en las coplas de ocho versos octosílabos con rimas asonantes en los pares:

De Colombia es Barranquilla,
de Barranquilla soy yo;
que a Barranquilla y a mí
nos hizo esa gracia Dios.
Y ya no hay más que pedir
sino ser, con su favor,

buena colombiana ella,
buen barranquillero yo. (1973: p. 123)

Si retomamos la hipótesis de que los cuentos iniciales funcionaban como introducción de una visión de mundo podemos entender el lugar que ocupa este cuento en la colección: una carta de despedida, no sólo de Fuenmayor, sino de una tradición que parece agotarse poco a poco, pero se considera necesaria para darle vida al mundo Caribe. También es imposible no pensar en un paralelo entre el mismo Juan y Fuenmayor, artistas mayores respetados por los jóvenes pero que se encuentran al final de su vida, que tienen aliento solo para un último canto, para señalar el camino que deben seguir los más jóvenes. Lo interesante es que este canto se concentra en Barranquilla, en su historia y el lugar privilegiado de la ciudad que no se cansa de progresar. Es un canto que sirve como manifiesto del Grupo frente a la hegemonía del interior, ¿qué mejor manera de expresar el sentir hacia la ciudad que con unas coplas de tradición oral? La misma forma del discurso es en sí transgresora. Juan le aclara a su interlocutor que no se encuentra realizando una batalla de piquería propiamente porque no hay un rival, sin embargo, también le explica a Miguel que sí se contesta a sí mismo por lo que técnicamente podría ser una batalla, una final por sacar las coplas definitivas, por darle un último soplo de vida a su tradición. También es consciente de la métrica de sus versos: “Y vea que el verso de ocho es el mejor y sirve igual para lo chiquito y para lo grande” (1973: p. 123). Las conversaciones con Miguel entre coplas son una reflexión sobre el arte mismo, una especie de arte poética final que devela los secretos de la piquería:

Vea don Miguel, hay tanto qué decir de este arte. Que si todas las coplas son de cuatro y ocho, parecen todas cajitas iguales. Bueno, pero no será como latas de sardinas que todas tienen el mismo pescado adentro, sino como olas del mar que cada una es de otro aliento. Y es que cada canto, por muchas coplas que tenga, debe quedar como un solo ser, siendo un ser cada copla. (1973: p. 125 Énfasis mío)

Juan concibe sus versos como organismos vivientes, como seres independientes que se unen para formar al canto, todos funcionan en armonía cuando se juntan, pero también poseen una autonomía. El artista, al igual que Utria, entiende que hay una vida en estos versos, que ellos toman consciencia y a veces quieren salir por voluntad propia y otras veces se retrasan, todo depende de la situación. En medio de su canto Juan se queda en silencio, su amigo le pide que complete el verso con una palabra al azar y este comentario genera la respuesta inmediata del metódico artista: “Vea, don Miguel, así no

es válida, porque la palabra tiene que salir natural, y la que salió, esa es. Yo no lo puedo cambiar” (1973: p. 126).

Al terminar de hablar de su ciudad, y desearle un futuro lleno de gloria, la respiración de Juan empieza a precipitarse presagiando el final. El anciano le pide a Miguel que se acerque para que escuche el final de sus versos. Este final del canto corresponde a la terminación de su existencia, y la del volumen de cuentos, en la cual arte, vida y Barranquilla, forman un entramado inseparable en sus pensamientos, cada uno se alimenta del otro para enriquecerse. De manera análoga a Juan, podemos decir en este punto que José Félix no se entiende por fuera del Grupo de Barranquilla, así como la historia literaria de Barranquilla no puede desprenderse del Grupo y José Félix, la figura de Fuenmayor surgió para reclamar un lugar para la ciudad en la vida cultural del país y en este canto de cierre desea pasar la antorcha de esta meta para la próxima generación, los últimos versos de Juan son:

El Toro me está llamando,
ya vuelvo al polvo que soy,
polvo de Eclesiastés.
En la Biblia lo vi yo.
Que todo acabe, es la ley,
Pero el dicho superior
no reza con Barranquilla
y excuse el predicador. (1973: p. 133)

Luego de esta última copla Juan pierde sus fuerzas y eventualmente muere a los pocos minutos, le ha dejado su último canto a Miguel para que lo guarde, para que no olvide aquella tradición que no es compatible con el presente, pero que, al igual que los otros cuentos, revela un mundo que está presente aun cuando muchos quieran ignorarlo, relegarlo. Retomando nuevamente la hipótesis de la organización que el autor barranquillero dejó de su colección de cuentos podríamos plantear un interrogante final, ¿este último cuento nos anuncia el final de la oralidad? ¿La muerte de Juan significa que este mundo se perdió para siempre? Las reflexiones a las que llega Juan en sus cantos sólo son posibles en lo oral, en lo inmediato, en esa verdad que sólo aparece gracias a la inspiración del momento, una que es capaz incluso de aplazar la muerte. El cuento es precisamente una invitación a no dejar el canto, la búsqueda, únicamente escrito, sino a recitarlo, a volver a escuchar su música y con esta el poder acceder a un mundo más amplio. Es la misma invitación que periódicamente le hacía el ordeñador al doctor o el

caminante a la persona que se decidiera a escucharlo, los personajes de José Félix invitan a dejar verdades preestablecidas: una familia, un trabajo o un lenguaje, y pensar en una realidad más compleja, que admita la contradicción, lo aparentemente irreal como las brujas que no pueden usar sus poderes para salir de la pobreza o las escopetas que carga el diablo. La literatura del autor barranquillero es la defensa de una visión de mundo que se ve encasillada por la hegemonía y termina siendo relegada al silencio. Fuenmayor nos invita en estos cuentos a volver a esa etapa en la que nuestro pensamiento admitía la convivencia de más de una forma de entender el mundo, también es la invitación a la independencia frente a aquello que nos han enseñado como verdadero y necesita reevaluarse, confrontarse con lo que nos rodea y, como decía el ordeñador, *verse y oírse con ojos y orejas de adentro*.

4. Conclusiones

La importancia de la figura de Fuenmayor en la vida literaria nacional es innegable para el historiador de la literatura que quiera esclarecer el rumbo que toman las letras nacionales a partir del momento en que él y el Grupo de Barranquilla aparecen hacia el medio siglo XX. Aunque su producción trasciende un solo género, particularmente su cuentística significó una toma de posición en el campo cultural colombiano que buscó enfrentarse a la norma estética dominante proveniente desde el interior del país. Es imposible una lectura de sus cuentos que ignore este proceso histórico llevado a cabo durante la década de los años 50, en el que varios autores buscaron modernizar la literatura nacional, tratar de ponerla “al día”, alejándose de lo que entendían como un costumbrismo anquilosado. Su cuentística fue la prueba de que una propuesta estética fresca, experimental y preocupada por los problemas humanos era posible en el país; su lugar en la narrativa corta es importante para entender el proceso del cuento moderno en Colombia.

En la medida que, en su condición de escritor, Fuenmayor evoluciona al margen de los círculos bogotanos, lugar donde se gestaban y desde donde se imponía la norma estética y las tendencias de la literatura nacional, él y el grupo, conscientes de la revolución que pretendían operar, tuvieron que crear su propio medio de divulgación para hacer viable su propuesta estética: una revista independiente como *Crónica*. José Félix se convirtió no solo en el primer cuentista de la revista, sino también en su símbolo: el faro de la generación de escritores que a lo largo de las décadas del cincuenta y el sesenta revolucionan la literatura nacional. La cuentística de Fuenmayor aparece atada al proyecto estético gestado en el seno de esta *Crónica*, razón por la cual un estudio de su obra no podía ignorar este fenómeno editorial que sirvió también como difusor de una serie de cuentistas nacionales e internacionales que los escritores costeños consideraban fundamentales leer y discutir para enriquecer el medio literario nacional. Lo anterior nos deja entrever que la figura de José Félix reúne tanto al escritor como al promotor, su

objetivo era también educar a un grupo de lectores que necesitaban un nuevo tipo de literatura, sus charlas con el grupo y la selección de textos posteriores son la apuesta por el fortalecimiento de una vida cultural barranquillera, ciudad de sus amores.

Si bien las antologías del cuento en Colombia han cumplido la función de dar a conocer una serie de autores relevantes para la historia del género, la realidad es que una selección de textos que cumplan con las características de lo que debería ser un cuento muchas veces no se da, incluso, la mayoría de las veces, los criterios de selección no aparecen y cuando sucede son poco claros. No permiten entender lo que el compilador entiende por este género. Esto da como resultado colecciones de relatos breves, dispares, en las que se mezclan tanto cuentos modernos como fragmentos de novelas, mitos, anécdotas o, en la mayoría de los casos, relatos regionalistas. Esta mezcla indiscriminada entorpece la tarea del historiador de la literatura a la hora de confrontarse con el proceso histórico del género en Colombia, puesto que su primera tarea es descartar obras que a lo largo de los años han sido presentadas como cuentos sin poseer las características de este género moderno. Sin duda, hoy por hoy, es necesario restituir a las antologías su carácter histórico, puesto que si bien se trata de muestras representativas, es importante proyectarlas teniendo en cuenta la naturaleza del cuento y los cambios más importantes sufridos a la largo de su historia.

Frente a los cuentos de corte regionalista, tan populares durante la primera mitad del siglo XX en los suplementos literarios, este trabajo tuvo como objetivo demostrar que existe una diferencia a la hora de compararlos, y sobre todo igualarlos, con la cuentística de Fuenmayor. La identificación de técnicas compositivas modernas como la estructura dual y el final sorpresa en cuentos de su primera etapa en *Crónica* como *En la hamaca*, *Un viejo cuento de escopeta*, *La piedra de Miliesio* y *Por la puerta secreta* señalan que el autor barranquillero conocía y dominaba los parámetros del género en su acepción moderna. Con lo anterior no se pretendió entender su práctica del cuento como la aplicación de una fórmula mágica o receta, sino explicar que el autor se vio en la necesidad de experimentar con esta forma compositiva en el contexto nacional, probando que era posible alejarse de la hegemonía cultural y apostar por una literatura que construyera personajes de naturaleza más compleja, alejados del personaje *tipo* propio del relato regional: Fuenmayor le apuesta a personajes más universales que, sin perder sus rasgos

locales, representan problemas humanos de todos, como lo hace su caminante en *La muerte en la calle* o el campesino Utria.

Las características modernas del cuento fuenmayoriano van más allá de los aspectos puramente compositivos, junto a estos, el lector atento puede descubrir aquello que podríamos denominar la esencia del género: es decir, la preocupación por develar un aspecto oculto de la vida, la existencia y el mundo. Al igual que los cuentos de Quiroga, Borges o Fernández, los suyos develan esa parte ignorada de un mundo que aparece como terminado, pero que en realidad tiene más de una lógica causal por descubrir. En este sentido, la cuentística de Fuenmayor anticipa algunos de los descubrimientos que, por lo general, se le atribuyen al realismo mágico de García Márquez y a la imaginación de los escritores costeños como Cepeda Samudio o Rojas Herazo.

El análisis de la cuentística de José Félix significó partir del hecho de que sus cuentos aparecieron a lo largo de más de 20 años en el panorama cultural nacional, desde 1944 hasta 1967, por lo tanto, su propuesta no fue estática, sino que evolucionó en la práctica de más de un tipo de cuento. Prueba de lo anterior es que los últimos relatos, que aparecieron de manera póstuma, se alejaban de la forma compositiva moderna, demostrando que Fuenmayor no se conformó con su producción de *Crónica* y continuó experimentando con el género hasta el final de su vida. Sin embargo, dos aspectos permiten observar cierta continuidad en su propuesta: la construcción de personajes marginales que se plantean como una crítica a los verdaderos alcances del progreso en el país y la necesidad de que en voz de éstos se explique una manera particular, diferente a la razón, de entender el mundo. La visión oficial totalizadora, impartida desde las esferas de poder, encuentra en los cuentos de Fuenmayor una contraparte que lucha por una voz; con una dignidad abrumadora, sus personajes se insertan en sociedades que los rechazan, los etiquetan negativamente, les niegan la capacidad de hablar.

José Félix construyó personajes lúcidos que no se sienten identificados por los valores del progreso. Se trata de habitantes de calles, merodeadores de casas ajenas o campesinos que aparentemente son de pocas palabras, ensimismados, pero que en realidad han desarrollado sus códigos particulares de entendimiento de la realidad que los van alejando de las ideas dominantes de la sociedad. Su otra gran obsesión tiene que ver con la necesidad de que estos personajes no se queden callados y expresen sus cosmovisiones periféricas, que cuenten la manera en que entienden el mundo. Sus

personajes se enfrentan con una razón que cree tener solucionado el entendimiento del universo pero que no puede ver la realidad en su verdadera extensión. Para Fuenmayor es capital “iniciar” al lector en una visión más amplia del mundo que lo rodea, en una superposición de lógicas que operan en la realidad haciendo imposible decantarse por sólo una opción de entendimiento; el camino de José Félix no es el de la irracionalidad, sino el de la expansión, el de la convivencia de saberes que no deben ser relegados y que al integrarse enriquecen la experiencia de la vida.

En la medida que avanzaba este estudio, y descubría la profunda conciencia y maestría de José Félix en su práctica del cuento, me fue imposible no relacionarlo con los grandes paradigmas del género en Latinoamérica. Motivo de lo anterior, considero necesario un trabajo que busque poner la cuentística de Fuenmayor en perspectiva con los grandes exponentes del género, particularmente los del Cono Sur, como Quiroga, Borges o Hernández. En estos autores encuentro preocupaciones y concepciones del cuento que se encuentran en resonancia con lo propuesta fuenmayoriana: la universalidad, una modernidad a medias en el territorio que habitan sus personajes o la develación de un orden oculto, entre otros. Lamentablemente, este trabajo no se realiza en el presente escrito; sin embargo, el camino para una relación entre el autor barranquillero y la cuentística latinoamericana queda abierto para mí como proyecto a desarrollar en un futuro cercano.

Para finalizar, no sobra decir que este estudio es sólo un pequeño paso en lo que también debería ser un proyecto más ambicioso y necesario para los estudios literarios en el país: una verdadera historia del cuento colombiano enfocada en ubicar a los autores que, como Fuenmayor, representaron un paradigma en el género. Para lograrla debemos concentrarnos en aquellas figuras que como José Félix practicaron el cuento y se preocuparon por difundirlo en un público más amplio, viendo en él posibilidades de expresión que otras formas narrativas, como la novela, no les permitían. Esta historia permitiría también abrir el camino para una revisión no sólo del canon del cuento nacional, sino también del latinoamericano en el que, estoy convencido, José Félix debería figurar al lado de grandes maestros del cuento moderno.

Bibliografía

- Agudelo Ochoa, Ana María. (2015). “Fuentes para la historia del cuento hispanoamericano siglo XX”. En *Inti* No. 81/82, (Primavera-Otoño), pp. 147-169.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1983). *Literatura/sociedad*. Argentina: Hachette.
- Arango Ferrer, Javier. (1978). *Dos horas de literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Argüello, Diego Camilo. (2016). *Los cuadros costumbristas Cundiboyacenses de Fermín de Pimentel y Vargas el universo simbólico de una identidad regional*. Tesis. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Bacca, Ramón. (1998). *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Uninorte.
- Bajtín, Mijaíl. (1989). “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. En *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. España: Taurus.
- Bajtín, Mijaíl. (2005). *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Barón Gil, Orlando. (2013). *El cuento colombiano y su presencia en las historias de la literatura nacional y las antologías del género*. Tesis (Magister en Estudios Literarios). Bogotá: Universidad Nacional.
- Bastidas, Rodrigo. (2012). “La ciencia ficción colombiana entre milenios”. En *Literatura, Historia, Crítica* n.º14, pp. 313-323. Bogotá: Universidad Nacional.
- Becerra, Eduardo. (2008). “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”. En *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. España: Cátedra.
- Bourdieu, Pierre. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Trad. Alberto C. Ezcurdia. Argentina: Editorial Quadrata.

-
- Brushwood, Jhon. (1977). "José Félix Fuenmayor y el regionalismo de García Márquez". En *Texto Crítico*, n.º7, pp. 110-115. México: Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana.
 - Bustos, María. (1990). *Vanguardia y Renovación en la Narrativa Latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*. Michigan: Ann Arbor: University Microfilms International.
 - Carrasquilla, Tomás. (2005). "En la diestra de Dios Padre". En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Colombia: FCE.
 - Chiampi, Irlemar. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
 - Cortés, Fernando. (2002). "Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso". En *Pap. Poblac*, n.º31. Toluca.
 - Diaconu, Diana. (2019). "Para una teoría de lo fantástico en García Márquez: una lectura de los cuentos". En *El ejercicio del más alto talento. Gabriel García Márquez. Cuentista*. Colombia: Universidad del Valle.
 - Ferro Bayona, Jesús; Gilard, Jacques; de Cepeda, Teresa (comp). (2010). *Crónica su mejor "weekend": Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951): textos rescatados*. Barranquilla: Universidad del Norte.
 - Fiorillo, Heriberto. (2002). *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla*. Bogotá: Planeta.
 - Freja, Adrián. (2015). *La literatura oral en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.
 - Fuenmayor, Alfonso. (1981). *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
 - Fuenmayor, José Félix. (1973). *Con el doctor afuera*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
 - Fuenmayor, José Félix. (1994). *La muerte en la calle*. Bogotá: Alfaguara.
 - Gallego, Damaris. (2018). *Edición crítica de la obra La muerte en la calle (1967), de José Félix Fuenmayor*. Tesis (Magister en Literatura). Medellín: UdeA, Facultad de comunicaciones.
 - Gilard, Jacques. (1992). "Colombia, años 40: de El Tiempo a Critica". En *América: Cahiers du criccal*, nº9-10, pp. 219-234.

- Gilard, Jacques. (2010) "Crónica y el cuento". En *Crónica su mejor "weekend": Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951): textos rescatados*, pp. 377-383. Barranquilla: Universidad del Norte.
- Gilard, Jacques. (1997). "El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano". En *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho IV.
- Gilard, Jacques. (1984). "Grupo de Barranquilla". En *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre, Vol. L, Núm. 128-129.
- Giraldo, Luz Mary. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Colombia: FCE.
- Gómez. Efe. (2005). "La tragedia del minero" En *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Colombia: FCE.
- Kundera, Milan. (2005). *El telón: Ensayo en siete partes*. Trad. Beatriz de Moura. Argentina: Tusquets Editores.
- Lanson, G. (2003). "El método de la historia literaria". En *Literatura, Historia, Crítica* n.º5, pp. 163-194. Bogotá: Universidad Nacional
- Martínez Simanca, Albio. (2011). *José Félix Fuenmayor: Entre la tradición y la vanguardia*. Colombia: Observatorio del Caribe colombiano.
- Mukařovský, Jan. (2000). "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales". En *Signo, Función y Valor, Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Emil Volek y Jarmila Jandová editores y traductores. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Plaza y Janés Editores.
- Núñez Madachi, Julio. (1985) "Longevidad y muerte en la narrativa de José Félix Fuenmayor". En *Revista Huellas*, n.º14. Barranquilla: Uninorte.
- Ortega, Manuel Guillermo. (2005). "El cuento caribe colombiano: Historia, poéticas e identidades socio-culturales". En *Colombia y el caribe / XIII Congreso de Colombianistas Universidad del Norte*. Barranquilla: Uninorte.
- Osorio, Betty (comp.). (2011). *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes.

- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (comp.). (1997). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pachón Padilla, Eduardo. (1980). *El cuento colombiano*. Colombia: Plaza y Janés Editores.
- Padilla Chasing, Iván. (2017). *Sobre el uso de la categoría violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Bogotá: Filomena edita.
- Piglia, Ricardo. (2001). "Tesis sobre el cuento". En *Formas Breves*. España: Anagrama.
- Rodríguez Amaya, Fabio. (2009). *Plumas y pinceles I: La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*. Italia: Bergamo University Press.
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. (2017). "Tras las huellas de José Félix Fuenmayor". En *Hojas Universitarias*, [S.l.], n.º 53, p. 122-127.
- Steiner, George. (1991). *La muerte de la tragedia*. Trad. E. L. Revol. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Tynianov, Yuri. (2008). "Sobre la evolución literaria" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Argentina: siglo veintiuno editores.
- Valverde, Umberto. (1972). "José Félix Fuenmayor, Narrador insular". *ECO, Revista de la cultura de Occidente*, No. 148, V.25.
- Villamizar, Gina. (2013). *Una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad: José Félix Fuenmayor y Horacio Quiroga*. Tesis (PhD in Hispanic Languages and literatures). University of Pittsburgh.