



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO TEÓRICO  
DEL FENÓMENO ANTOLÓGICO***

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**

**DOCTORA EN LETRAS**

**PRESENTA**

**ESTRELLA ASSE SHUEKE**

**ENERO 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*What is an anthology?  
What is the name  
of the work I would  
rewrite for posterity? Call it  
whatever you want:  
it is breathing,  
it is living,  
it is determined  
to defy death.*

Leonard A. Slade

A mis padres, Moisés y Emilia, amor que perdura en el recuerdo.

Con honda gratitud a la Dra. Luz Aurora Pimentel Anduiza, por su guía y apoyo a lo largo de la investigación. Sin su estímulo, su generosidad y su entrega incondicional este trabajo no existiría.

Para mis tutores, Dra. Nair María Anaya Ferreira, Dr. Samuel Gordon Listokin, Dr. José Arnulfo Herrera Curiel y Mtro. Federico Patán López, con sincero agradecimiento y cariño.

A Bernardo y a mis hijos, Daniel y Ana, amorosa compañía, cálida luz siempre encendida.



## ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo 1	
Panorama histórico de la antología.....	13
Las primeras aproximaciones: la <i>Antología griega</i> .....	14
La antología en la época medieval .....	20
Colecciones de poemas épicos .....	23
Ejemplos y cancioneros.....	25
La antología en el Renacimiento .....	34
Una nueva aproximación a los libros .....	35
La antología en el siglo XVIII.....	45
Algunos ejemplos de recopilaciones .....	49
La antología en el siglo XIX.....	57
Las antologías históricas .....	61
Las antologías del siglo XX .....	67
Capítulo 2	
Orígenes del cuento en las antologías .....	69
De la oralidad a la escritura.....	70
Capítulo 3	
Evolución y consolidación del cuento moderno en las antologías .....	91
Edad Media y Renacimiento .....	91
El cuento en los siglos XVII y XVIII.....	133
El siglo XIX: la consolidación del cuento moderno .....	149
Capítulo 4	
Distintos enfoques de la antología.....	179
Hacia una definición del canon literario.....	180
La antología desde la perspectiva académica .....	183
La antología y su enfoque ideológico.....	214
La antología en su proyección social.....	224
Bibliografía.....	237
a) Textos críticos, teóricos e históricos .....	237
b) Antologías .....	245



## INTRODUCCIÓN

El interés por ahondar en el estudio de las antologías nació por vivencias personales en el ámbito docente en el que, por muchos años, su utilización ha servido como material didáctico para la impartición de asignaturas relacionadas con el cuento. La flexibilidad de las antologías para admitir una gran variedad de criterios de selección, aunada al hecho de que el cuento es una de las formas narrativas que mejor se presta a la antología, sembró la inquietud de profundizar en los distintos factores que intervienen en la antologación.

Estos principios delinearon un primer bosquejo que de manera provisional dio forma al proyecto que antecedió a este trabajo; es decir, centramos nuestra atención al principio en dos aspectos contenidos en un mismo rubro: la antología como formato que agrupa los problemas relativos a la catalogación y la edición de obras y el cuento, que por su alcance, su diversidad y su impacto en distintos espacios geográficos ha sido el género narrativo de mayor interés para los antólogos, editores y lectores.

Sin embargo, el desarrollo de la investigación y una exhaustiva revisión de distintas antologías de cuento, nos enfrentaron a facetas inesperadas: cada una constituía un universo propio, una función ideológica en la que subyacían aspectos que debían ser tomados en cuenta seriamente, mucho más allá del índice de autores y cuentos que proponían.

El afán por entenderlas más a fondo y, sobre todo, por explorar la dimensión didáctica que han tenido a partir de los inicios del siglo pasado, nos permitió establecer los primeros objetivos que marcarían el rumbo de la investigación: profundizar en el estudio de las antologías como un formato autónomo que adapta un entramado de textos propios o ajenos,

analizar los recursos de los que se valen los compiladores para presentar el producto acabado y por qué se puede afirmar que las antologías son un fenómeno consolidado dentro del campo literario.

Por otra parte, la antigüedad del cuento y el entorno universal que propició su desarrollo exigían también indagar en las causas que lo determinaron como un género propenso a la antologación. En la historia de su pasado, en las antiguas formas narrativas que ingresaron en colecciones de distintas épocas existen pautas que fueron relevantes en la trayectoria que habría de llevar en siglos posteriores.

No obstante, la amplitud de los objetivos nos enfrentó a un horizonte de inabarcables dimensiones, dado que las antologías son inseparables de la historia literaria desde épocas remotas. La dificultad para acotar los contenidos del capitulado nos obligó a realizar una selección de las opciones que mejor se adaptaran al propósito de relacionar la visión historicista y formal del estudio del cuento con la antología, que también admitiera una metodología de investigación. De igual manera, al ser este estudio una amplia plataforma que da cabida a un sinnúmero de posibilidades, nos enfocamos en el mundo occidental, eligiendo ejemplos, si no exhaustivos, que al menos permitan entender las causas que alentaron la necesidad de conservar materiales literarios y posteriormente analizar las consecuencias de dicha práctica.

Fue así que optamos por un diseño en cuatro capítulos que en conjunto engloban una suerte de microcosmos, el cual representa tan sólo una parte del inmenso universo de las antologías. En cada capítulo, las subdivisiones se relacionan con el tema principal y encuadran un desarrollo que se vincula a sus objetivos, así como al propósito de crear una secuencia ordenada.

En el primer capítulo, presentamos un panorama histórico de la antología que sigue una línea temporal, conformada en períodos literarios, con el fin de mostrar que la lenta evolución de los géneros literarios recorrió siglos en rutas paralelas con compiladores que en tiempos lejanos se ocuparon de resguardarlos y preservar una memoria histórica y literaria. La incorporación gradual de los géneros, que maduraron por efecto de las recopilaciones y precisaron sus rasgos formales, nos permitió advertir las primeras manifestaciones de formas narrativas que más adelante dieron al cuento un perfil definido.

Una vez que asentamos los momentos más relevantes que en ese trayecto nos llevó de las colecciones antiguas a las antologías que en el siglo XIX abrieron la puerta a su difusión masiva, en los capítulos segundo y tercero las abordamos como receptoras en las se puede apreciar el desarrollo del cuento. Ya que el pasado del cuento se remonta a las formas narrativas orales, trazamos una división para profundizar, primero, en la conformación de géneros ancestrales y su paso a formatos antológicos modernos y continuar en un orden cronológico, a partir de la época medieval, por las etapas históricas que lentamente marcaron su consolidación en el siglo XIX.

El cuarto y último capítulo de la investigación se concentra en la naturaleza autónoma de la antología, despojada de contenidos particulares y como instrumento decisivo en la conformación de los cánones literarios. Asimismo, extendimos este análisis a la proyección de las antologías en los ámbitos académicos, sociales y en su función ideológica.

Como punto de partida, retrocedimos en el tiempo hasta épocas distantes a la nuestra para descubrir vestigios de compilaciones primitivas que en la antigua Grecia dieron nombre al acto de resguardar materiales que ya existían y que se consideraron más valiosos que otros. Los florilegios, que en un principio agruparon los primeros epigramas griegos y siglos

después ramificaron en la *Antología griega*, nos dieron las primeras pistas para advertir que a lo largo del tiempo se estableció una cadena de continuos traslados, en la que un nuevo compilador se vale de sus antecesores para presentar un nuevo arreglo.

La búsqueda de materiales que se compilaron durante la Edad Media nos llevó a las colecciones que fueron determinantes; no sólo por la recuperación de textos que llegaron del mundo clásico, sino también por ser un medio primario para el registro de historias de tradición oral, poemas épicos, romances, ejemplarios y cancioneros. Más importante aún, porque nos acercó a tradiciones narrativas que al paso del tiempo tuvieron resonancia en la herencia del cuento moderno.

Por efecto de este prolongado traslado de recopilaciones, se abrió en el Renacimiento la puerta a la cultura impresa con la invención de la imprenta; autores, impresores o editores explotaron el potencial literario y comercial de compilaciones, en las que se percibía métodos de selección más refinados que ampliaron su circulación en novedosos formatos con cambios en el tipo de encuadernación. De forma paralela, la reducción en el costo de los libros multiplicó su difusión por la demanda de lectores, ávidos por estar al día de nuevas publicaciones. Los cambios que se suscitaron en Europa hacia el final de la época renacentista transformaron radicalmente la elaboración de libros en una producción masiva, lejos de la función retórica y didáctica de los siglos anteriores.

La proliferación de las misceláneas literarias surgió como consecuencia de la cultura ilustrada de los siglos XVII y XVIII y por la inclusión de géneros que en siglos pasados se marginaron en colecciones menores. Incorporar prefacios en las misceláneas fue un recurso que facilitó a los lectores el acceso a un conjunto de textos heterogéneos, al tiempo que permitía a los compiladores acentuar su criterio de selección e imponer un método de control

en la lectura. La industria editorial que encabezó Inglaterra en esa época, unida a una intensa actividad compilativa, fructificó en las creaciones antológicas que surgieron en el siglo XIX, en especial, en los Estados Unidos.

En ése y otros países de Latinoamérica, las antologías jugaron un papel importante como parte del proceso emancipatorio, pues se utilizaron como rectoras de materiales historiográficos anteriormente dispersos. De igual modo, su utilización en la aulas de las nuevas naciones americanas alimentó la búsqueda de una identidad propia que se manifestó, de forma simultánea, en la creación literaria. Más adelante, la prensa y la incipiente circulación de revistas literarias incrementaron la difusión de publicaciones y con ello potenciaron la entrada de cuentos en las antologías.

Sin embargo, estos ejemplos realzan únicamente algunos momentos del amplio rango temporal que cubrimos, el cual incluye fuentes de consulta que nos auxiliaron para dar a este capítulo un seguimiento congruente. Trabajos críticos como el de Peter Jay nos guiaron a través del mundo clásico para conocer las etapas que conformaron la *Antología griega*, además de la facilidad de acceder a materiales en griego traducidos al inglés.

Para fundamentar los principios canónicos que sentaron su base en la literatura del siglo XVIII, recurrimos a la investigación de Trevor Ross que de manera conjunta dio continuidad al tema en capítulos posteriores. Los estudios de Barbara Benedict fueron una aportación vital para aproximarnos a las misceláneas literarias como un importante antecedente de las antologías modernas, así como a los cambios que produjo su recepción en los lectores.

Otros autores como Claudio Guillén ampliaron en este sentido la importancia de la labor de los antólogos ingleses, por efecto de una larga cadena que inicia con los compiladores

que en la antigüedad trajeron a un primer plano su intervención en la aceptación de autores y obras. O en el extenso panorama que condensa Estuardo Nuñez, cuyo ensayo hizo posible advertir las etapas tempranas de la de las primeras formas antológicas en América Latina.

Investigaciones que comparten el interés por el estudio de las antologías, fueron invaluable referencias en el transcurso de este trabajo. Destacan, en particular, los textos de Michelle Pagni, Rose Marie Cutting y Evelyn Bibb.

En la proyección histórica de la antología fijamos algunas bases que subrayaron la importancia de la labor de los compiladores en épocas pasadas, de la sobrevivencia de materiales literarios y formas narrativas que prepararon un terreno propicio para concentrarnos en el cuento en los apartados subsecuentes. En los capítulos segundo y tercero abordamos a las antologías como espejos que reflejan los distintos rostros que el cuento adoptó en las etapas anteriores a su plena madurez en el siglo XIX.

Ante el exceso de antologías que inicialmente pensamos como auxiliares en la conducción del recorrido histórico del cuento, ¿cuáles debíamos de escoger de la masiva oferta? Aunado al hecho de la sobreabundancia de antologías disponibles, nos limitaba también el hecho de poder fundamentar y ampliar nuestras reflexiones en torno a este propósito. Las contribuciones de estudios teóricos de la antología con los que contábamos habían dado frutos en trabajos que se concentraban en etapas históricas, en un período literario específico o en géneros distintos al cuento. Además, no queríamos limitar nuestra óptica al tratamiento del cuento por vía de las antologías en un solo espacio geográfico, sino abarcar diversos terrenos en los que mantuvo una activa circulación y un paso firme en la conformación de la lista de autores que acuñaron una nueva concepción del género.

En el segundo capítulo, comenzamos por estudiar las formas orales. Recurrimos al estudio de Robert Scholes y Robert Kellogg con el fin de penetrar en el pasado del cuento y deslindar términos que recorrieron caminos similares, como el mito, la leyenda y los cuentos de tradición oral. Términos, que si bien la crítica moderna trata por separado, compartieron en su origen la presencia de un narrador que cuenta una historia. Tal característica posibilitó distinguir el género épico de otros y con ello el pasado histórico que comparten la novela y el cuento.

Los estudios folcloristas de Juan Armando Epple y Yolando Pino fueron esenciales para acercarnos a los procedimientos de clasificación de los cuentos orales de múltiples procedencias geográficas y descubrir, de este modo, las tipologías que guardan similitud con narraciones que más adelante se recuperaron en la tradición cultural de distintos pueblos en todos los continentes.

El rescate de viejas historias anónimas que se anexaron en las compilaciones de los siglos XVII y XVIII abrió el camino al estudio de figuras literarias que se asocian a imágenes ancestrales, las cuales fueron cimiento para el estudio sistemático de cuentos provenientes de períodos remotos. En esta línea, fueron de gran utilidad los estudios de Mircea Eliade y James G. Frazer, expertos del simbolismo religioso en las culturas primitivas y apoyo vital para comprender la universalidad de los mitos en su larga continuidad y en varios contextos sociales y religiosos que analizamos.

Dimos especial atención a las colecciones de fábulas, que cubren un amplio panorama temporal que inicia en el siglo V a.C. y llega al siglo XVIII. Son de especial interés los ejemplos que refieren el legado de la fábula en las compilaciones modernas, así como géneros

que devinieron de éstas en el medievo, tales como las épicas de animales y los bestiarios y su posterior traslado a trabajos antológicos del presente.

A continuación, en el capítulo tercero, una combinación de antologías de distintas nacionalidades se entretajan con los capítulos anteriores en la relación que guardan con el pasado histórico de la antología y con la progresión de antiguas formas narrativas que encontraron a partir de la Edad Media nuevas rutas de expansión. En el análisis que realizamos en el enclave de ese período nos propusimos recrear, mediante un grupo de antologías, cómo se discierne la noción de cuento moderno que surgió en el siglo XIX y qué autores introdujeron cambios fundamentales en este proceso.

Con miras a examinarlo, compararlo y contrastarlo en el contenido de más de una decena de antologías que seleccionamos, su ordenación cumple con los objetivos de indagar cómo intervienen en la conformación de cánones, por qué surgen como reflejo o reacción de otras y cuáles constantes propician su recepción y su permanencia. De igual manera, y en todo momento, nos valimos de referencias teóricas para sustentar argumentos que deslindan al cuento de otras formas narrativas, como la novela o la novela corta, entre otras, y analizamos los aspectos más importantes que en los contextos sociales, culturales y literarios encauzaron su difusión.

El perfil universalista de las antologías que dio inicio a este apartado ofrece una progresión histórica del cuento; sin embargo, los intereses e idearios que manifiestan los antólogos son muy distintos, como se podrá apreciar en la diversidad de trabajos que incluimos.

La cantidad de variables que se desprendieron del estudio de estas antologías establecieron algunos criterios que encaminaron la dirección del estudio a ámbitos que

requerían de mayor atención. El empeño de los antólogos para elegir un grupo de textos que compartan el mismo espacio, con la facultad de escoger un corpus con un propósito definido nos mostró rasgos de las antologías que tienen impacto en entornos contiguos a su creación.

Bien sea por los fines didácticos que persiguen los antólogos, por la proyección social que busca su selección o como reflejo de una intención ideológica particular, todo acto de antologar nos condujo a un continuo cruce de caminos en los que el canon aparece como una presencia inevitable.

Por ello elegimos cerrar la investigación con un último capítulo, en el cual se exponían los principios que han dado pie al actual debate del canon literario y los matices que diferencian los distintos criterios para la inclusión o el rechazo de materiales en el mismo.

La antología de Enric Sullà fue una herramienta indispensable para acceder a una muestra de autores que han reflexionado sobre el tema y concentra algunas de las principales teorías que han intervenido en la modificación del canon; sobre todo, en lo que toca al ámbito de la academia estadounidense, núcleo donde surgió y se intensificó el debate en los últimos veinte años.

Los avances en los estudios étnicos y culturales en los Estados Unidos, como producto que refleja la población multicultural de este país, propiciaron la confrontación entre los críticos conservadores, quienes defienden la estabilidad de un canon que privilegie el valor estético de las obras y los críticos liberales que pugnan por la admisión de autores que históricamente habían estado marginados, como mujeres, escritores de raza negra y otros.

Nos detuvimos en cada una de las corrientes que forman el frente que reclama por la pluralidad de un canon que tenga presencia en las esferas académicas y sea también aprovechable en la enseñanza. En este sentido, ampliamos los contextos históricos de la

literatura afroamericana, feminista y latinoamericana, a través de aspectos que anudamos con los capítulos anteriores y con distintas antologías en las que nos apoyamos. En ellas verificamos las profundas transformaciones socioculturales de las que son testigo y que nos condujeron a hallazgos que dieron un cierre provisional al final de ese trayecto.

Las reflexiones en torno a la formación de los cánones literarios, ya sea en el espacio estadounidense como en otros a los que dimos atención, despiertan más interrogantes y realzan las paradojas que todo procedimiento selectivo refleja en las antologías. En las discusiones teóricas que ocuparon gran parte de este último apartado, pudimos apreciar cómo la polémica en voz de los críticos literarios, bien a favor o en contra de la apertura del canon, puede también reducirse a la simple noción de gusto.

Las apelaciones por un canon más justo, los argumentos por mantenerlo dentro de los límites tradicionales o las propuestas que intentan conciliar ambas posturas recaen en el ámbito literario en el que existe una carga de subjetividad que dificulta la tarea, pues ante la premisa de seleccionar se tiende siempre a excluir.

¿Cómo y quién puede determinar la calidad de una obra y qué efecto desencadena al interior de la academia, de los consensos críticos o son coincidentes con el gusto personal de cada lector? Las contradicciones que encarna la discusión del canon no agotan en este estudio las posibilidades de abordarlo, así como tampoco fue nuestra intención determinar conclusiones puntuales, sino dar un fin provisorio, una reflexión abierta capaz de alimentar otras, una puerta abierta entre diálogos que compartan los mismos intereses.

Como parte de su naturaleza multifacética, de las infinitas combinaciones a que es susceptible, de su compleja identidad, tantas veces definida e indescifrable en todos sus ángulos, la antología fue un medio significativo para acercarnos al canon. En el nexo

inseparable entre canon y la antología subyacen juicios de valor de antólogos, editores o académicos en la elección de obras que se enseñan en las aulas, que son potencialmente productos vendibles o tan sólo colecciones que se hacen sin fines utilitarios.

Pero el cuento sigue su marcha; en su acelerado andar le esperan historias que habrán de escribirse, antologías que le abrirán nuevas rutas, antólogos que harán suya la voz de otros, cartografías que guiarán al lector hacia territorios más amplios, mapas que nunca serán definitivos.



## CAPÍTULO 1

### PANORAMA HISTÓRICO DE LA ANTOLOGÍA

La antología literaria es el resultado de una compleja red de acontecimientos históricos. La gestación de su historia, la simplificación de su formato y la reordenación de materiales reflejan en gran medida la forma de producción, distribución y aceptación de la cultura literaria. Las antologías son una forma de recepción que ha revelado a lo largo de todos los tiempos información invaluable sobre cambios sustanciales en la conformación de géneros, autores y cánones.

La antología, como la literatura, madura, cambia; sus tendencias son distintas en cada época, pero no carece de antecedentes. La operación básica para construir una antología consiste en agrupar textos de distintos orígenes que aportan un sentido nuevo, bajo la óptica de reunir materiales seleccionados en un formato autónomo. En ese sentido, rastrear los criterios de selección y de agrupamiento de textos diversos nos permitirá descubrir algunos rasgos que perfilaron la identidad de la antología, así como los criterios que intervinieron en la anexión de materiales literarios. Pero la importancia del estudio de la antología no se limita al registro de cierta producción literaria: es agente activo y determinante en la conformación del canon. Su capacidad de sugerir nuevas cadenas asociativas entre textos o temas, de elaborar nuevos sentidos no es ajena al lugar que hoy ocupa en el campo literario.

Nos limitaremos en este espacio a reconocer cómo se gestaron las condiciones que hicieron de la antología un formato prolífico y longevo, así como la de géneros que ingresaron en las compilaciones de otras épocas y que cruzaron siglos para llegar a la nuestra; en

especial, el cuento, que por su alcance, su diversidad y su brevedad ha sido la forma narrativa más adaptable al interés de antólogos, escritores, críticos y lectores.

### **Las primeras aproximaciones: la *Antología griega***

El término antología fue acuñado en la Grecia antigua, con base en la unión de dos vocablos: *antos*, «flor» —también usado en el sentido de brillar o tener abundancia—, y *légein*, «recoger» —que es, además, uno de los varios verbos empleados para describir la acción de leer—. El término griego es entonces un recurso de invención poética y la metáfora se asocia a la selección de un ramo de flores para leer.

Meleagro de Gadara, uno de los primeros antólogos, tituló su recopilación *Stephanos*, que significa corona o guirnalda. No le bastaba acumular las flores en un ramo desordenado, sino que pretendía construir con ellas una forma nueva. Consecuente con su idea, Meleagro dio, como símbolo de sus talentos, nombres de flores a los poetas seleccionados. La corona de flores poéticas hilvanadas en esa guirnalda era obra suya, aun cuando la mayoría de sus cuentas o flores eran ajenas. Bajo este paradigma de selección, Meleagro orientaba criterios que serían determinantes en la proyección histórica y formal de la antología. El sentido acumulativo de un ramo cambiaría por el método refinado de seleccionar lo mejor o lo más representativo de los géneros ya existentes en un arreglo esmerado.

Los textos recopilados por Meleagro —como los de sus antecesores anónimos— eran piezas poéticas breves, como el epigrama, término que primero fue sinónimo de inscripción, y en tiempos posteriores se independizó. En la actualidad, los epigramas son la expresión de un pensamiento satírico, pero en la Grecia clásica se referían a textos de carácter épico o elegíaco. Más adelante, en el periodo helenístico, se diversificó su temática aunque se afirmó el tono irónico que hasta hoy lo caracteriza.

Los primeros epigramas aparecen como inscripciones en sepulcros u ofrendas fúnebres. Consistían en dos o tres versos conmemorativos, con una métrica relativamente fija, que incluían el nombre del epigramista, el de un dios, y la razón de la ofrenda. «Otros, más extensos, buscaban inducir a la reflexión sobre la condición humana, la vida y la muerte».<sup>1</sup>

Los epigramas griegos muestran una marcada predilección por los versos elegiacos y adoptaron con el tiempo métricas mixtas. La *elegiam* («llanto o lamento») era en su origen una composición poética que expresaba pena, tristeza. Sin embargo, en la literatura clásica se designaba a cualquier poema escrito con base en la alternancia de hexámetros y pentámetros y no se restringía a un contenido plañidero.<sup>2</sup>

Epigrama y elegía resultaron así manifestaciones líricas intercambiables, libres en cuanto a su temática y su forma. Como sugiere Peter Jay,<sup>3</sup> el amplio rango temático disponible y la considerable flexibilidad de sus medios hicieron posible que cada poeta adaptara la forma del epigrama a sus propios fines, tanto en lo subjetivo como en los aspectos más formales vinculados con la retórica poética. Según Jay, el epigrama sobrevivió precisamente por su condición de poesía ocasional; cualidades como la brevedad, la precisión y una sola ocurrencia graciosa daban pie a su elaboración.

Ernst Curtius comenta que en la antigua Grecia la cultura oral prevalecía por encima de la escrita y atribuye el espíritu cosmopolita de la época helenística a la valoración de libros que se preservaron en bibliotecas, entre ellos, la recopilación de epigramas de Meleagro desde el siglo II a.C. y la de Hedilio de Samos un siglo antes.<sup>4</sup> Ambas se conservaron hasta la época

---

<sup>1</sup> Jesper Svenbro, «La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa» en *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid: Editorial Taurus, 2001), 72.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>3</sup> Cf., Peter Jay, *The Greek Anthology and other ancient Greek Epigrams* (London: Penguin, 1973), 16.

<sup>4</sup> Cf., Ernst Robert Curtius. «El libro como símbolo» en *Literatura europea y Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), 425.

medieval y se insertaron en el corpus de un compendio bizantino que se conoce como la *Antología griega*. El contenido de esta antología conserva una importante colección de epigramas que se rescataron de lápidas, piedras y papiros, aunque al paso del tiempo se le anexó otros materiales. Entre ellos, la compilación del académico bizantino Máximo Planudes (1260-1310) de las fábulas de Esopo, las cuales se conservaron en una edición de 1484. La selección consta de siete volúmenes que contienen 2,400 epigramas de distintas épocas, organizados en bloques temáticos.

La notable labor antológica de Planudes da cuenta no sólo del rescate de restos supervivientes de obras, también de una dedicada ordenación alfabética y temática que en opinión de Alan Cameron marcaba: «A distinctive contribution to the history of Greek prose and poetry for almost 2,000 years that also helped the development of modern Italian and French letters by its influence on 15th century writers».<sup>5</sup>

Dicha ordenación perfiló rasgos formales en compilaciones posteriores al incorporar en un mismo formato diversos géneros que abrirían paso a otros. Como ejemplo, se pueden mencionar los trabajos que recogió Planudes en el siglo XIII de Plutarco de Queronea; entre ellos, *Obras morales y de costumbres*, título que dio a esta colección ecléctica, en la que ordenó setenta y ocho tratados sobre ética, además de fragmentos de una serie de biografías de griegos y romanos que actualmente se conocen como *Vidas paralelas*.<sup>6</sup> Esta aportación hizo posible conservar con el paso del tiempo el enorme valor histórico, filosófico y literario del pensador griego. No menos importante fue, como mencionamos, la recopilación de las fábulas de Esopo, género que traspasó universalmente culturas y lenguas y de cuyos orígenes y evolución nos ocuparemos en apartados posteriores.

---

<sup>5</sup> Alan Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 216.

<sup>6</sup> Cf., Fernández Delgado, J.A. *Estudios sobre Plutarco* (Madrid: Ediciones Clásicas, S.A., 1998), 34.

Otras colecciones antiguas, como la de Philippos de Tesalónica, compilada en 40 d.C., y otras menores, como la de Kephalas, formaron parte de la recopilación de Planudes en un trabajo de considerable envergadura que ocupa quince tomos en la edición moderna de la *Antología griega*. Incluye también un último tomo, «Apéndice Planudeo» que se atribuye a Constantino Céfalos del siglo X d.C. Se descubrió en 1606 en la biblioteca del conde palatino en Heidelberg y se la conoce con el nombre de *Antología palatina*. A los quince tomos mencionados, se le añadió ese último volumen que contiene 388 epigramas, ausentes de la recopilación central. La homogeneidad que mantuvo el corpus palatino a lo largo de un periodo tan extenso permitió fijar cuáles fueron las formas que la antigüedad utilizó para explicar y crear literariamente sucesos y aspectos de la vida cotidiana, como los que refieren los epigramas griegos.

Estudios recientes muestran el alcance que tuvo la ordenación temática de los epigramas y cómo a través de ellos se forjó el imaginario colectivo de un pensamiento y de una expresión que reaparece como continuidad en otros autores y en otros géneros líricos, «reelaborando figuras que vienen de un canon y que comunican nuevamente por su propia fuerza individual y su eficacia emotiva».<sup>7</sup>

Como se aprecia, a lo largo de la historia se establece una cadena de distintos eslabones en los que un nuevo compilador se vale de sus antecesores para transmitir los textos que considera más significativos de las etapas anteriores. Esto implica que las sucesivas selecciones no desplazan las previas, pero sí las ajustan como resultado de la producción literaria más reciente. En siglos posteriores, este enfoque selectivo tendrá repercusiones sustanciales en los métodos que emplean los antólogos. La herencia de algunos cánones

---

<sup>7</sup> Andrés Ferrer Paloma, «La imagen literaria de Eros en la Antología Palatina, Livro V», *Espéculo, Revista de estudios literarios* 23 (2003): 36.

quedará plasmada en nuevas antologías, aunque, como veremos, no todos los autores tendrán el derecho de admisión.

Reconstruir una cultura pasada por medio de los textos que nos llegan implica lidiar con las alteraciones u omisiones que se producen. La muestra que seleccionamos es por fuerza parcial y se limita a los pocos estudios que existen acerca de la importancia de las antologías, sobre todo de periodos tan remotos. En este sentido, destaca el trabajo de Peter Jay, quien aclara que para su investigación tuvo que rescatar algunos epigramas de la «disorganized mass of the sixteen books which form de *Greek Anthology*»<sup>8</sup> para ofrecer una selección de 200, divididos en periodos cronológicos y traducidos al inglés. El autor resalta las dificultades a las que se enfrentan los estudiosos de este tipo de materiales, pues como señala:

Translation is an art of fiction. There is the fiction of the translator, who pretends to be another poet at another time, writing in a language that men had not yet begun to speak. And there is the fiction demanded of the reader, who must believe that the poem he is reading is at the same time an ancient poem and a modern one.<sup>9</sup>

La importancia del estudio de Jay radica en que su antología es el resultado de una búsqueda selectiva que permite al lector conocer algunos epigramas que selecciona y que explica por medio de notas complementarias. Si bien nos alerta sobre las limitantes de la traducción al inglés, posibilita, al menos, distinguir a los poetas que son parte de la cultura griega de aquellos de origen y nombre romano que escribieron en griego, aspecto que no ofrecen otros estudios.

Otros trabajos, como el de Alan Cameron, se concentran en la antología de Meleagro, a la cual se define como: «The first comprehensive anthology of epigrams». Destaca Cameron

---

<sup>8</sup> Jay, *The Greek Anthology and other ancient Greek Epigrams*, 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 21.

que el poeta griego recopiló más de mil epigramas que además arregló artísticamente: «Like a true garland, Meleager's book was meant to be admired for itself, not just for its individual flowers».<sup>10</sup> Señala Cameron que Meleagro se diferencia de otros poetas, pues no busca un propósito didáctico o educativo, sino únicamente el deleite de sus lectores y compara su labor a la de una abeja que recoge el polen de toda clase de flores.

La *Antología griega*, como representación de las primeras antologías, permite aproximarse a un encadenamiento de recopilaciones en la que quedaron plasmados géneros de gran trascendencia. El epigrama arcaico que, en un inicio, se utilizó como inscripción de carácter votivo o funerario, se difundió con extraordinaria velocidad en siglos posteriores en las más variadas composiciones temáticas, así como en distintos países. El ingenio y la vivacidad expresiva del epigrama lo convirtieron en material de colecciones y antologías de autores como Catulo, a quien se incluye en la *Appendix Vergeliana* del año 40 d.C., compilación que se atribuye a Virgilio y «en la que también figuran Ovidio, Séneca y Petronio».<sup>11</sup> Más adelante, el epigrama alcanzó el más alto prestigio con Marco Valerio Marcial, quien escribió más de 1500 epigramas, que se recogieron en quince tomos. En la literatura barroca española, sobresale el nombre de Baltasar Gracián y su obra *Agudeza y arte de ingenio* (1648), una antología en la que realiza un estudio de epigramas escritos en castellano y latín o la del jesuita Joseph Morell en *Poesías selectas de varios autores latinos* (1684).

En otras naciones, durante los siglos XVII y XVIII, el epigrama tuvo una notable difusión y aceptación. Poetas ingleses como John Donne y Alexander Pope o, en Francia, Voltaire y Nicolás Boileau lo cultivaron. La constante presencia del género epigramático en

---

<sup>10</sup> Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, 2.

<sup>11</sup> Begoña López Bueno, *Marcial y el epigrama moderno* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991), 32.

épocas distantes a la nuestra es un importante indicio de la madurez que adquieren las formas literarias a través de la recurrente manifestación en recopilaciones o antologías de otros tiempos.

Respecto a las antologías de cuento, también Grecia fue su cuna. El amigo y maestro de Virgilio, Partenio de Nicea, escritor del s. I a.C, reunió treinta y seis relatos para que sirvieran a Cornelio Galo de materia prima en sus composiciones épicas y elegíacas. Esta primera compilación se conoce con el nombre de *Aventuras de amor* o *Sufrimientos de amor*.

Contemporáneo de Partenio fue Conón, mitógrafo y narrador griego del s. I a.C., bibliotecario de la corte de Arquelao, que escribió una serie de cincuenta narraciones mitológicas variadas y originales y fábulas milesias (relatos picantes, mágicos, eróticos). Julio Torri refiere que gracias a este compilador llegó hasta Miguel de Cervantes Saavedra «el cuento de los dos viejos y la deuda saldada, uno de los episodios del gobierno de Sancho».<sup>12</sup>

Si bien es claro que el prolífico quehacer de los griegos marcó un hito importante en la tradición de seleccionar textos para preservarlos del olvido y, con ello, iniciaban una sucesión de reemplazos de materiales literarios, queda aún por ahondar, en los siguientes apartados, bajo qué principios las futuras generaciones añadirán nuevos rasgos al legado de la antología, así como al ingreso de otros géneros en las compilaciones.

### **La antología en la época medieval**

Según Estuardo Nuñez, «muy poco hicieron los romanos en el campo de la antología»;<sup>13</sup> no obstante, merecen atención sus bibliotecas, a las que se podría considerar una suerte de hiperantologías, en la medida en que permitieron reconstruir los criterios que guiaron la

---

<sup>12</sup> Julio Torri, *Antología del cuento universal* (México: Gandhi Ediciones, 2008), 9.

<sup>13</sup> Estuardo Nuñez, «Teoría y proceso de la antología» *Revista Cuadernos Americanos* sept-oct (1959): 255.

recolección de textos. Porque si las numerosas bibliotecas y colecciones particulares sólo pueden expresar los gustos subjetivos del coleccionista, desde tiempos remotos existieron bibliotecas públicas y a éstas cabe considerarlas como expresión de la cultura de su época, del valor que implica la conservación de libros y otros materiales.

En la Roma imperial las bibliotecas representaban un «intento de control por la iniciativa imperial, en el contexto de una concentración y apropiación de la cultura escrita por parte del poder».<sup>14</sup> Con métodos sutiles o violentos, en esa época se multiplicaron los *Index* de libros prohibidos, los *Autodefé* y otros recursos para inhabilitar el acceso a determinadas lecturas. Pero, al mismo tiempo, es evidente que las grandes bibliotecas de Roma estaban destinadas a seleccionar y a conservar un patrimonio literario que reflejaba la importancia de la educación.

La época medieval cargó durante siglos con una valoración peyorativa en lo que a su cultura se refiere. Según Guglielmo Cavallo, en los últimos siglos del Imperio romano, «disminuía cada vez más el número de los alfabetizados y, por tanto, de los lectores. En los siglos V y VI, el hecho de leer se enrarece entre las mismas jerarquías de la iglesia».<sup>15</sup>

Durante la Edad Media la cultura estuvo dominada por la ideología que imponía la iglesia católica, máximo poder terreno de la época, rico y poderoso comitente de un arte al que marcará con su impronta, pero también única institución sobreviviente de la antigüedad y, de alguna manera, custodio del saber antiguo.

Wladyslaw Tatarkiewicz comenta que durante todo el medievo la iglesia fue el elemento fundamental de la cultura intelectual y artística. Antes de que se consolidara la

---

<sup>14</sup> Guglielmo Cavallo, «Entre el volumen y el codex» en *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid: Editorial Santillana-Taurus, 1998), 120.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 122.

burguesía, sólo el monasterio y la catedral disponían de condiciones favorables para meditar sobre las artes y las ciencias, pues «casi todo el arte era religioso en cuanto a su temática y eclesiástico en cuanto a su destino».<sup>16</sup> Este estigma impregnará la cultura europea durante siglos, haciendo del arte y de la literatura un instrumento de difusión y propaganda al servicio de la religión.

Los diez siglos que se engloban bajo el título de Edad Media están lejos de ser una unidad inmovible, por lo que es preciso destacar la labor que desarrollaron los monjes en los monasterios en los tiempos más difíciles. Fueron ellos los que se encargaron de recopilar, coleccionar, clasificar y copiar manuscritos de todo tipo y origen, manteniendo viva la llama de la cultura clásica. La avidez de saber, que se refugiaba en los claustros y se centraba en los libros, nos ha dejado nombres como los de San Isidoro, San Leandro, Adhelmo, Benito Bischof, San Beda, San Alberto Magno, entre otros «apasionados buscadores de fuentes para saciar su ansia de aprender».<sup>17</sup> Su función en el cuidado y la transmisión del patrimonio escrito no puede minimizarse.

Jacqueline Hamesse señala que ya en la alta Edad Media se habían confeccionado algunas colecciones: florilegios exegéticos, teológicos, patrísticos y de autores clásicos, «esas compilaciones brindaban lo esencial de una obra o sobre un tema en frases por lo general cortas y fáciles de memorizar, respondiendo así a las necesidades de los utilizadores».<sup>18</sup> Amén de las ventajas prácticas al no tener que lidiar con las obras completas, permitían también filtrar los pasajes dudosos de herejía.

---

<sup>16</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética* (Madrid: Editorial Akal, 1989), 119.

<sup>17</sup> Guillermo Fraile, *Historia de la filosofía* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1970), 24.

<sup>18</sup> Jacqueline Hamesse, «El modelo escolástico de la lectura» en *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid: Editorial Taurus, 1998), 188.

*Florilegios, Abreviaciones, Extracta* o *Summae*, como se solía llamar a estas compilaciones, fueron la manera directa de acercarse a los textos en las universidades medievales y, como dice la autora, «el valor de los extractos elegidos y la calidad de los pasajes transmitidos dependía por entero del sentido común y la inteligencia del compilador».<sup>19</sup> Muchas eran anónimas y pocas presentaban un prólogo que diera cuenta de los criterios e intenciones del autor o de las ventajas del método, «se hallan florilegios realizados para uso personal, fruto de notas de lecturas ejecutadas por un humanista o un erudito».<sup>20</sup>

Pero la Edad Media no se limitó a alabar a Dios y a conservar a los clásicos. Entre las colecciones de citas y fragmentos de textos de diversos géneros, autores y temas, algunas se dedicaron a la poesía épica, a los ejemplos y cancioneros.

### **Colecciones de poemas épicos**

Los poemas épicos, anónimos en origen, surgen de la tradición oral. Tienen como trasfondo al mito, la leyenda y el folclor y se destinaron a una aristocracia generalmente incapaz de leer, pero no por ello insensible al placer de la palabra. Se difundieron por los trovadores y al paso del tiempo fueron material de diversas compilaciones. «Una de las primeras fue la encargada por Carlomagno con el fin de reunir los antiguos cantos bárbaros de luchas y batallas».<sup>21</sup>

Además de la de Carlomagno, destacan otras como las de la literatura islámica, en la que gran parte de los poemas están estructurados en sagas: «The term saga, which in Icelandic now means any prose narrative long or short, oral or written, is derived from the word *segja* (tell in Icelandic)».<sup>22</sup> Jorge Luis Borges<sup>23</sup> hace notar que su raíz es común a los verbos alemán

---

<sup>19</sup> Hamesse, «El modelo escolástico de la lectura» en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, 200.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 205.

<sup>21</sup> Joaquín Rubio Tovar, *La narrativa medieval en los orígenes de la novela* (Madrid: Editorial Anaya, 1990), 73.

<sup>22</sup> Robert Scholes y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1966), 50.

<sup>23</sup> *Cf.*, Jorge Luis Borges, *Antiguas literaturas germánicas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), 70.

*sagen* y en inglés *say* (decir), y que aun en la época medieval mantenía el sentido de un conjunto que se tejía en torno de un tema o de un hilo conductor.

Estas sagas fueron reunidas en dos colecciones: *Edda antiguos de Saemund*, en la que se compilan treinta y cinco poemas mitológicos de los siglos IX y XIII—de Noruega, Islandia y Groenlandia— y los *Edda en Prosa de Sturluson*, obra de Snorri Sturluson, cronista, poeta y guerrero islandés que figura entre los más destacados historiadores de su tiempo. Fue también reconocido por la *Heimskringla* o *La saga de los reyes de Noruega* (1220-1235), una colección que consta de dieciséis biografías de reyes y abarca cuatro siglos de historia. Sturluson declara en el prólogo su propósito de referir la historia, así como las leyendas de su nación: «aunque no sepamos qué verdad hay en éstas, tenemos la certidumbre de que hombres viejos y sabios las tuvieron por verdaderas».<sup>24</sup>

Mezcla de historia, de reyes y héroes mitológicos, estas colecciones comparten el interés por exaltar los valores de las castas guerreras para imponerlos como modelos a la sociedad. Pero, más allá de la función ideológica de estos materiales, es importante tener presente la ruta por la que comienzan a circular las formas narrativas; en particular, el trasfondo de los orígenes del cuento en referencias tan remotas como el mito, la fábula y la leyenda.

Pero el trayecto es largo y aún debemos prestar atención a la diversidad de géneros que rescataron los compiladores medievales y que tendrán un enorme impacto en el futuro de proyectos antológicos de poesía y de cuento.

---

<sup>24</sup> Snorri Sturluson en Jorge Luis Borges, *Antiguas literaturas germánicas*, 114.

## Ejemplos y cancioneros

Desde comienzos del siglo XIII, se extendió en Europa occidental una corriente didáctica y doctrinal, alentada por los reyes y por el clero, que culminó en una serie de textos denominados *exemplum* o *enxiemplo* (ejemplo). Rubio Tovar comenta que el *exemplum* en la antigüedad clásica se refería a un hecho o una máxima atribuida a un personaje, mientras que en la Edad Media era «un hecho digno de ser imitado al margen de quien lo hubiese llevado a cabo».<sup>25</sup> En origen, son repertorios de sermones con modelos de conducta, destinados a los predicadores y recopilados en volúmenes conocidos como ejemplarios o *exempla*. Se utilizaban, sobre todo, durante la homilía por su carácter moralizante y didáctico, al igual que en la lucha de la Iglesia contra la herejía.

Algunos de los *exempla* se ordenaban alfabéticamente, de tal suerte que el predicador pudiera encontrar con rapidez el ejemplo útil para cada ocasión. Los *exempla* incorporaron nuevos recursos que, mediante las mejoras en la puntuación, la paginación, la elaboración de títulos, índices y referencias, facilitaban la lectura. Asimismo, se organizaban en «secuencias», las cuales, según María Dolores Nieto, exponían una situación inicial «seguida de una carencia o fechoría, que culminaban en una reparación, con posibilidad de premio o castigo».<sup>26</sup> En cada ejemplo podían presentarse varias series de secuencias o una sola. De esta forma, y aunque este tipo de colecciones no traten con relatos del todo literarios, mantuvieron su valor recopilativo bajo un paradigma común, en este caso utilitario, en busca de un objetivo de orden ético.

---

<sup>25</sup> Joaquín Rubio Tovar, *La narrativa medieval, los orígenes de la novela* (Madrid: Editorial Anaya, 1990), 79.

<sup>26</sup> María Dolores Nieto, *Estructura y función de los relatos medievales* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993), 111.

Los ejemplarios medievales pueden ser obra de un solo autor, como el de *El conde Lucanor* o *Libro de Petronio*, obra del infante Juan Manuel (1282-1348), uno de los más interesantes. Utiliza el esquema del marco narrativo para introducir 51 ejemplos que muestran, en general, un intento por dar unidad a los relatos a través de un hilo conductor, como en los apólogos narrados al conde Lucanor por su ayo Petronio para ejemplificar los problemas que aquél le plantea. De esta manera, textos independientes entre sí quedan ligados por una guía que integra el conjunto, aspecto que sería de interés para nuevas ediciones, como la de 1575, del *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*.<sup>27</sup> La agrupación en distintos formatos de la obra de Juan Manuel traspasó el horizonte temporal y la huella de su ingenio resurgió en trabajos contemporáneos que conservaron su esencia en una relectura innovadora. En este sentido, sobresale la versión modernizada de Jorge Luis Borges en la *Historia universal de la infamia* (1935) del «Ejemplo XI», con el nombre de «El brujo postergado». El carácter fantástico que Borges imprime a este relato medieval hizo posible incluirlo en su famosa *Antología de la literatura fantástica* (1980), así como despertar el interés para otras que en capítulos posteriores abordaremos.

De igual importancia en la tradición hispana se encuentra el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, conocido también como el Arcipreste de Hita. Se conocen pocos datos de su biografía, aunque se deduce por los aspectos pseudobiográficos de su obra que nació en 1283 y murió alrededor de 1350. Este ejemplario se constituye por 1728 estrofas de cuatro versos alejandrinos, métrica que se empleó en la poesía culta medieval. Incluye una gama de géneros, como la lírica culta y popular, fábulas, sentencias, refranes e incluso relatos orientales. Junto con el humor que recorre las estrofas, se destaca la narración en primera persona que es a veces la del propio arcipreste y otras las del personaje Melón de la Huerta o Melón Ortíz. El

---

<sup>27</sup> Alfonso I. Sotelo, *Colección Letras Hispánicas* (Madrid: Editorial Cátedra, 1991).

tema que hila todos los ejemplos es el amor, del cual el autor quiere informar e instruir. Su objetivo, a primera vista, es transmitir las ventajas del amor a Dios; sin embargo, repara en aspectos del amor mundano, no con el afán de «enseñar la manera de pecar» sino por la necesidad de recordar a todo el mundo de obrar bien y para que «todos estén apercebidos y así pueda guardarse mejor las maestrías que algunos usan para el loco amor».<sup>28</sup> El carácter ambiguo del tratamiento de los temas que incluye el autor será de interés para compiladores modernos que lo seleccionan como referencia en algunas antologías.

Otro ejemplario que se considera de los más importantes de esta época es el *Libro de los Exemplos por A.B.C.*, recopilado por Clemente Sánchez de Vercial, ministro de Valderas en la ciudad de León (1370-1435). Se considera la mayor colección de cuentos en lengua española medieval y es el único «alfabeto» de ejemplos o cuentos morales en esa lengua. El autor recogió 547 ejemplos que ordenó y tradujo al castellano. Es posible, como dice José Antonio Pinel, que su autor persiguiera con ellos varios objetivos: «brindar material de apoyo a los predicadores, ofrecer un instrumento pedagógico y moralizador y servir de entretenimiento a los lectores».<sup>29</sup>

Los cancioneros, como su propio nombre indica, conservan fundamentalmente una serie de composiciones de tipo lírico que se denominan canciones; estos poemas son idóneos para el canto, acompañados por algún instrumento. «En algunas ocasiones, la música aparece consignada junto a los textos, como ocurre con los que se llaman cancioneros musicales».<sup>30</sup> Se les denomina por el nombre del autor (*Cancionero de Juan de Encina*), del compilador

---

<sup>28</sup> Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (México: Editorial Porrúa, 1998), 9.

Existe también la edición de Nicasio Salvador Miguel. Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (México: Editorial Origen, 1984), en la que el autor ofrece una versión modernizada que conserva la acentuación original para respetar la rima. Esa edición carece de prólogo, aunque abundan notas para la comprensión de los versos originales.

<sup>29</sup> José Antonio Pinel Martínez, *Cuentos de la Edad Media* (Madrid: Editorial Castalia, 1999), 6.

<sup>30</sup> Manuel Alvar, *La poesía lírica medieval* (Madrid: Editorial Taurus, 1988), 90.

(*Cancionero de Baena*), del primero de los autores presentados (*Cancionero de Estúñiga*) o del dueño (*Cancionero del conde de Haro o Cancionero de palacio*).<sup>31</sup> Por su diversidad temática, se dividieron en líricos, laudatorios, elegíacos, didácticos, satíricos y amatorios.<sup>32</sup>

Los cancioneros se multiplican sobre todo en el siglo xv. Casi toda la producción de canciones era reunida en colecciones, al punto que, estas recopilaciones, como señala Manuel Alvar, se convirtieron para la época en sinónimo de literatura por su proximidad con la poesía.

La interpretación del compilador determinaba los criterios de selección para cada cancionero; en esa época, se solía dividir los géneros estilísticos en arte sublime, arte mediocre y arte ínfimo, de acuerdo con el uso de la lengua y el conocimiento de la retórica. Al arte sublime pertenece el *Cancionero de Baena*, una colección de 588 poemas de cincuenta y seis autores distintos compilados por Juan Alfonso de Baena para el rey Juan II.<sup>33</sup>

Dentro del arte mediocre o llano, se ubica la poesía doctrinal de Juan de Mena, quien exigía abandonar a los dioses de la mitología y rescatar a la musa cristiana. También, se opone a la poesía cortesana y demanda regresar a las enseñanzas devotas. La dedicatoria que escribe Hernando del Castillo a *El cancionero general de muchos y diversos autores*, una compilación de cuarenta y ocho obras de Mena de 1511, «destaca que su inclinación por la poesía lo motivó a reordenar la obra de Mena y a distinguirlo como una auctoridad».<sup>34</sup>

El arte ínfimo reúne en los romanceros a toda la poesía popular, aunque no se limita a asuntos vulgares. Entre los escritores que componen o recogen romances, figuran Lope de Vega, Cervantes y Góngora. Es decir, el romance estaba «en la base de la cultura literaria de

---

<sup>31</sup> Alvar, *La poesía lírica medieval*, 91.

<sup>32</sup> Jacqueline Steunous y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos* (Paris: Ediciones del Centro Nacional de la Investigación Científica, 1975), 15-16.

<sup>33</sup> Juan Alfonso de Baena, *Antología de la lírica medieval castellana* (Salamanca: Colegio de España, 1989), 149.

<sup>34</sup> Hernando del Castillo, en Baena, *Antología de la lírica medieval castellana*, 151.

prácticamente todos los estamentos sociales, pues todos habían oído, leído, cantado y aprendido romances». <sup>35</sup> Uno de los más importantes escritores de romances, Lorenzo de Sepúlveda, era tan valorado en su tiempo que, cuando terminaba de compilar un romancero, éste iba directo a manos de los tipógrafos y cajistas de la época.

En el amplio lapso de tiempo de las distintas rutas que de manera continua recorrieron los cancioneros y otros géneros líricos, propició la primera edición del *Romancero*, recopilado por Hernaldo del Castillo en la ciudad de Valencia en 1511. La anexión de todo tipo de poesía hispana, sobre todo la del siglo XV, favoreció una interrumpida secuencia de nuevas ediciones que aumentaron su volumen en tan sólo tres años. Fue tal su éxito que muy pronto se propagó a otras ciudades españolas, como Toledo y Sevilla, en las que surgieron varias ediciones entre los años de 1517 y 1547. Dichas colecciones se ampliaron en la reimpresión de 1573 que se conoció con el nombre de *Cancionero general*. Además, del *Romancero* se desprendieron otras colecciones, como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), el *Cancionero de romances* (1548), *Flor de enamorados* (1562), *Flor de romances y glosas, canciones y villancicos* (1578) y *Flor de romances nuevos* (1589). La mayor parte de esta poesía se recogió en el monumental *Romancero general* que se publicó en Madrid en 1600. En permanentes reimpresiones que aumentaron su contenido y por la enorme acogida que tuvo a lo largo de los siglos se destaca, por encima de cualquier otra compilación, como una de las obras más importantes y de mayor éxito en lengua española. El cuidado en la conservación de los romances a través de numerosas generaciones de compiladores, aunado al empeño de estudiosos que han dedicado extensas investigaciones en el campo de la lírica hispana, hizo posible ramificar ese inmenso caudal poético en un sinnúmero de antologías modernas, que lo mismo plasman romances que narraron hechos históricos al igual que sucesos cotidianos:

---

<sup>35</sup> Del Castillo, *Antología de la lírica medieval castellana*, 153.

entrañable tradición que se funde en la poesía española, memoria perenne que se prolonga en el tiempo.<sup>36</sup>

Los conquistadores trajeron los romances a América como parte de su acervo cultural, pero en 1531 un decreto real prohibió la exportación de romances y «de historias vanas o de profanidad como son las de Amadís y otras de esta calidad por temor a las seducciones de la ilusión y el atractivo de los malos ejemplos».<sup>37</sup>

Cabe subrayar que en el ámbito hispánico comenzó a vislumbrarse el tratamiento antológico del que gozaría la poesía en siglos venideros. En ese espacio, se destaca la prolífica labor compilativa de Manuel Alvar (1923-2001), quien se ocupó de antologar en versiones modernas un sinnúmero de romances y cantos medievales, si bien atados al pasado de su herencia histórica y cultural, de manera simultánea, renovados y reconocibles en una nueva expresión: invaluable estudios de la lírica medieval, enlace de continuos cambios inscritos en su riqueza literaria.

La amplitud de los trabajos del filólogo español nos impide ejemplificar con más detalles, aunque podemos mencionar que las fuentes de documentación para antologías como *Poesía tradicional de los judíos españoles*<sup>38</sup> tienen su origen en algunas de las compilaciones que anotamos y en otras «que proceden del *Cancionero de romances* impreso en Amberes antes de 1550», una aportación significativa que reconstruyó, a través de fragmentos de tradición oral y dispersos en colecciones de difusión menor, una memoria colectiva que

---

<sup>36</sup> Con distintos criterios selectivos existen trabajos orientados a la clasificación de los romances dentro de extensos panoramas históricos y geográficos, como los de Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y permanencia* (Barcelona: Editorial Planeta, 1970) y *El Romancero viejo y tradicional* (México: Editorial Porrúa, 1971). Numerosos volúmenes de Ramón Menéndez Pidal, entre los que encuentra su famosa antología *Flor nueva de romances viejos* (Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe, 1963). Otros, se orientan a una selección temática, por ejemplo, romances de tipo amoroso como los que agrupa José Herrera Petere, *Romances amorosos de los siglos de oro* (México: Ediciones Mensaje, 1942).

<sup>37</sup> Hernando del Castillo, *Antología de la lírica medieval castellana*, 156.

<sup>38</sup> Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles* (México: Editorial Porrúa, 1986), x.

pervivió gracias a la tenacidad de Alvar y de otros estudiosos en la materia, como Menéndez Pidal, quien se ocupó también de la catalogación temática de antiguos romances españoles y sefaraditas en una variedad de contenidos históricos y cotidianos.

Por último, cabe una mención especial a las colecciones de cuentos que nacieron en la época medieval y que fueron, en muchos sentidos, el germen de una concepción más aproximada a la cuentística moderna. Vemos que en algunas antologías actuales la presencia de Giovanni Boccaccio (1313-1375) y Geoffrey Chaucer (1340-1400) son una constante, bien sea por considerarlos como pioneros del cuento medieval, dada la amplitud de temas que engloban desde una novedosa óptica, como por las innovaciones narrativas que incorporaron. Por ahora, mencionaremos algunos datos de manera somera que ampliaremos en capítulos posteriores a través de ejemplos en distintas muestras.

Boccaccio escribió *El Decamerón* entre 1349 y 1355; en él reunió cien cuentos que narran por turnos un grupo de tres hombres y siete mujeres que deciden refugiarse en una villa cercana a Florencia para escapar de la peste. Durante los diez días o jornadas que permanecen aislados, nombran a un rey o a una reina que se encarga de elegir un tema para contar un cuento cada día y así amenizar su estancia; de esta manera, se relatan las cien historias.

Controvertido en su época y para muchos herético, Boccaccio buscó, por encima del didactismo típico de los *exempla*, el goce y el entretenimiento de una lectura tanto divertida como por momentos abiertamente erótica. Su obra rompió con la tradición literaria en boga y estableció las bases de un arte que «elevó a la altura de una verdadera creación estética»,<sup>39</sup> hecho que lo coloca en la frontera entre el medievo y el Renacimiento. A través de sus

---

<sup>39</sup> Vittore Branca, *Bocaccio y su época* (Madrid: Editorial Alianza, 1975), 30.

El autor prefiere utilizar el nombre en español de Juan Bocaccio en lugar del italiano original, Giovanni Boccaccio.

personajes, el autor italiano presenta en el *Decamerón* a hombres y mujeres como artífices de su destino, más que seres a merced de la gracia divina; utilizando el latín vulgar — lenguaje que hablaba el pueblo — y lejos de la convención de escribir en latín clásico, por lo que no fue casual la censura que enfrentó la obra, entre otras, la del Papa Paulo IV, que en 1556 la incluyó en el índice de libros prohibidos. Como veremos, las fuentes a las que recurrió Boccaccio son varias y van desde los clásicos grecolatinos hasta los *fabliaux* franceses medievales; no obstante, Boccaccio dotó sus historias de la más rica temática; el amor, el adulterio o la avaricia alternan con temas religiosos en boca de frailes o monjas en el mismo plano y con el agudo humor que recorre de principio a fin la colección.

Geoffrey Chaucer empleó en *The Canterbury Tales* (1387) recursos similares a los de el *Decamerón* que, en ocasiones, se comparan por algunos aspectos que comparten las dos obras. Sin embargo, el contexto que da forma a la colección del poeta inglés nace del hilo conductor que propicia el viaje de un grupo de peregrinos a la catedral de Canterbury, sitio donde se encuentran los restos del arzobispo Tomás Becket. La estructura de la obra mezcla distintas tradiciones literarias, como la vida de los santos, *fabliaux*, *cuentos* alegóricos y temas de la narrativa cortesana, por mencionar algunas, y que el autor convirtió en poesía. Chaucer extendió enormemente el prestigio del inglés como lengua literaria, al utilizarlo en una época en que aún era común el latín, ampliando su vocabulario y su métrica: «Fue el primer poeta en lengua inglesa que utilizó el pentámetro yámbico, la estrofa de siete versos, denominada rima real y el pareado llamado posteriormente heroico».<sup>40</sup>

Dicha peregrinación sirve a Chaucer para reunir un cortejo de personas de distintos extractos sociales y orígenes, dentro del cual el poeta dice estar junto a otros treinta peregrinos

---

<sup>40</sup> Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, Prólogo de Raymond de las Vergnas (México: Editorial Porrúa, 1975), XIII.

en la posada del Tabardo en las afueras de Londres. Un elemento claro de conexión de principio a fin en la colección es la presencia del hostelero, quien da unidad a la obra, manteniéndose en todo momento en su papel de árbitro o juez, ya que el eje de la trama gira en torno a su propuesta: cada uno de los peregrinos debe contar dos historias de ida y dos de regreso y el mejor narrador será premiado con una cena de vuelta en la posada.

Plenos de humor, los cuentos de Chaucer ofrecen un interesante panorama de la sociedad inglesa de su época. En los prólogos que anteceden cada uno de los 24 relatos, el autor traza con acierto los rasgos que caracterizan a los personajes, insertos en una dinámica de sucesos cotidianos. No obstante, el estilo de los relatos es muy variado, pues el autor reproduce el habla de sus personajes de acuerdo con la clase social que representan; así, «El cuento del caballero» («The Knight's Tale») contiene la expresión caballeresca y pulcra que le corresponde, mientras que los cuentos del molinero o del cocinero, («The Miller's Tale», «The Cook's Tale») reflejan una más popular. Burdos o refinados, libertinos o mártires, cada personaje expone una faceta diferente y señala distintas soluciones a los conflictos que plantean.

Como autores que impusieron un nuevo paradigma en los procedimientos narrativos de su época, Boccaccio y Chaucer sentaron un precedente que en adelante determinó el continuo desplazamiento de su obra en las compilaciones de siglos venideros hasta llegar a épocas actuales. No es menos importante tener en cuenta a otros autores que también trascendieron hasta nuestro presente gracias a los estudios que se realizan en los distintos campos literarios y que se basan en la conservación de antiguos folios, códices y otros manuscritos para reconstruir textos accesibles a todo público.

A pesar de que esta enumeración de colecciones medievales no agota sus posibilidades interpretativas, sí pretende destacar que la función de los compiladores medievales no se limitó a una acumulación desordenada de textos. Hemos visto que el trabajo de seleccionar y agrupar materiales no es ajeno al clima ideológico que cada época determina, así como a la posición desde la que otros efectúan sus lecturas. Como observó Claudio Guillén, «el antólogo es un superlector de primerísimo rango que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos»,<sup>41</sup> pues la labor de compilar representa un acto de creación por sí misma.

Hacia fines de la Edad Media se produce una ampliación significativa del campo literario y una renovación que eleva nuevos géneros y textos a otra categoría estética. Los cuentos son aún expresión de limitado prestigio, pero algunas tradiciones narrativas, como veremos, empiezan a tener resonancia en la cultura escrita. No como para dar un lugar exclusivo a antologías sistemáticas y organizadas, pero sí para empezar a asomarnos a un futuro más cercano.

### **La antología en el Renacimiento**

Cualquier enciclopedia de las artes destaca el interés renacentista por la cultura grecorromana. El nombre mismo alude al renacer de las artes y las letras vivas. Pero, ¿acaso en la Edad Media no se valoraba la cultura de la antigüedad? En realidad, fueron los monasterios medievales los que actuaron como custodios y transmisores de esa cultura y preservaron el legado no sólo de los padres de la iglesia y de Aristóteles, sino también de Virgilio, Ovidio, Cicerón o Séneca.

---

<sup>41</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Editorial Crítica, 1980), 413.

En el periodo monástico dominaba una visión del mundo, derivada del pensamiento de Platón, así como en la época del escolasticismo las enseñanzas de Aristóteles: los filósofos clásicos siempre estuvieron presentes en la mentalidad medieval. ¿En qué se diferencia entonces lo que atrajo a los renacentistas de la cultura clásica? Principalmente, en la búsqueda de la unidad, de la armonía entendida como proporción y, en especial, en la recuperación de la posición central del hombre en el mundo.

Al referirse al humanismo, doctrina dominante durante el Renacimiento, Rafael Argullol subraya que el movimiento humanista fue cultural y moral, pero esencialmente literario, ya que se aleja de la teología medieval para defender la nueva visión de la vida humana: «es ambicioso al impulsar las bases civilizatorias que dan firmeza a la individualidad e integridad del hombre».<sup>42</sup>

### **Una nueva aproximación a los libros**

Los avances en los nuevos modos de producción cambiaron radicalmente, al paso del tiempo, la estructura económica, social y política. En el plano cultural, la invención de la imprenta tendría efectos de incalculable trascendencia. Anthony Grafton señala que el libro se convierte en la primera de muchas obras de arte que son alteradas fundamentalmente por la reproducción mecánica. El lector ya no tiene ante sí un preciado objeto personal para el cual ha elegido la letra, las ilustraciones y la encuadernación, «sino un objeto impersonal cuyas características han sido establecidas de antemano por otras personas».<sup>43</sup> Paralelamente, la reducción del precio de los libros permitió que su difusión se multiplicara para cubrir la demanda de un público con intereses y gustos propios.

---

<sup>42</sup> Rafael Argullol, *El Quattrocento, arte y cultura del renacimiento italiano* (Barcelona: Editorial Montesinos, 1984), 87.

<sup>43</sup> Anthony Grafton, *Del humanismo a las humanidades, educación y artes liberales en Europa en los siglos XV y XVI* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1986), 100.

En 1517 Martín Lutero expone en la puerta de la iglesia de «Todos los Santos de Wittenberg» sus noventa y cinco tesis en contra de la venta de indulgencias. Pretende que cada feligrés lea y estudie la Biblia directamente. «Todos los intermediarios que no sean el libro son suprimidos o minimizados: liturgia, clero, sacramentos, culto de los santos, oraciones por los difuntos».<sup>44</sup>

La Contrarreforma no se quedará atrás para combatir el cisma. Permisos y restricciones, traducciones e *Index* expresan la necesidad de controlar una circulación libresca cuya importancia no se puede ya ignorar. El libro comienza a recorrer el camino que lo llevará a ubicarse en el centro de la cultura y de la sociedad europea.

Annunziata Rossi señala que «el Renacimiento vio la publicación de una cantidad exorbitante de antologías y de florilegios de cuentos antiguos y modernos que tuvieron innumerables ediciones»,<sup>45</sup> aunque también afirma que no todos sobrevivieron.

Los textos que vienen desde la antigüedad comienzan a codearse con cuentos y narraciones cuyo prestigio crece a su contacto, contraste que resulta fundamental entre los formatos antológicos griegos y medievales que, en gran medida, privilegiaron la poesía, frente a las renacentistas por el peso que adquieren las formas narrativas, punto de partida para la proyección que habrá de tener en adelante el cuento.

En los inicios del siglo XVI, los ejemplarios de la Edad Media cambiaron su objetivo didáctico por fines que se vincularon al gusto por la palabra y por el texto. Siguiendo esa tendencia, surgieron las colecciones de cuentos, florestas, libros de chistes y otros, herederos directos de los *exempla*, pero despojados del carácter moralista de sus predecesores. Las

---

<sup>44</sup> Phillipe Aries y George Duby, *Historia de la vida privada*, Tomo 3 (Madrid: Editorial Taurus, 1992), 102.

<sup>45</sup> Annunziata Rossi, *El relato del renacimiento italiano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 11.

colecciones de textos breves, en general, le ofrecían al lector un repertorio con los cuales amenizar las reuniones y tertulias. Era costumbre repetirlos dentro de los círculos ilustrados e incluso eran publicados por otros autores con ligeras variantes. Un buen relato era así imitado en numerosas ocasiones, ya sea en forma de drama, de cuento o de poesía lírica.

Antonio Prieto comenta en relación a las obras de Juan de Timoneda (uno de los más destacados y difundidos prosistas españoles del siglo XVI): «Posiblemente ninguna sea original de Timoneda y en su ascendencia alternan las fuentes italianas, como Boccaccio o Bandello.»<sup>46</sup> El escritor actúa en cierto modo como antólogo, tomando de obras ajenas el material para las suyas y, si la originalidad de cada relato es dudosa, la de la selección y presentación del conjunto es indiscutiblemente suya.

Algo similar sucede con la *Floresta española de apotegmas o sentencias sabia y graciosamente dichas de algunos españoles*, obra presentada en 1574 por el toledano Melchor de Santa Cruz. Es una colección de dichos de diversos autores anónimos, dividida en doce partes y ordenada en función del protagonista principal de cada relato. El autor no incluye prólogo en su criterio de compilación, pero se infiere, como dice Prieto, que rescató relatos que sobrevivieron en la tradición oral y que se reconstruyeron, dotándolos de humor al parodiar a ciertos personajes arquetípicos de la sociedad española de la época. En cualquier caso, se hace notar la vigencia de las narraciones orales que captaron el interés de compiladores para convertirlas no sólo en relatos escritos, sino también en un motivo de entretenimiento por el goce que el texto proporcionaba.

Es de especial importancia destacar en el espacio español la presencia de Pero Mexía (o Pedro Mejía), autor de la miscelánea *Silva de varia lección* (1540), la cual se convertiría en

---

<sup>46</sup> Cf., Antonio Prieto, *La prosa del siglo XVI* (Madrid: Editorial La muralla, 1973), 28.

uno de los libros más leídos de Europa. Se trata de una extensa obra conformada por ciento veintisiete capítulos —más veintidós que Mejía añadió en ediciones posteriores— de distintas materias a las que el autor, «recurriendo tanto a compilaciones previas como a fuentes originales, juzgaba de interés para sus contemporáneos».<sup>47</sup>

Lo mismo su miscelánea trataba sobre la historia antigua y moderna que sobre invenciones, relatos o curiosidades. Su aceptación se reflejó en «treinta y tres ediciones del libro en los siglos XVI y XVII»,<sup>48</sup> traducidas después al italiano, francés e inglés. Mejía sabía que su libro respondía al interés por aprender de la Europa renacentista y mantuvo capítulos breves sin un orden sistemático. En palabras del propio autor, «Hame parecido escribir este libro así por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos, y por eso le puse por nombre *Silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla».<sup>49</sup>

A diferencia de Meleagro, quien tuvo por principio seleccionar lo mejor de los ramilletes desordenados para diseñar su guirnalda, Mejía no depura el exceso; prefiere que su miscelánea refleje un paisaje poblado de abundante follaje. Intuye que sus lectores podrán disfrutar de temas que, además de instructivos, son amenos y capta el interés de libreros en un momento de franco crecimiento editorial

Otra de las obras compiladas de mayor difusión e influencia fue los *Adagios*, de Erasmo de Rotterdam. Al inicio fue una recopilación de proverbios, pero el autor incorporó material a lo largo de toda su vida hasta convertirla en una enorme recopilación de casi 4,500 textos de dichos y aforismos griegos y latinos. Fue uno de los libros más vendidos durante el

---

<sup>47</sup> R.O. Jones, *Historia de la literatura española. Siglo de oro, prosa y poesía (Siglos XV y XVII)* (Barcelona: Editorial Ariel, 1974), 36.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 37.

Renacimiento por su versatilidad, pues Erasmo, además de recoger proverbios lapidarios, también localizó sus fuentes en los clásicos para determinar las alteraciones que habían sufrido en el curso de la historia literaria grecorromana.<sup>50</sup>

La brevedad de los distintos enunciados que incorpora la compilación de Erasmo constituye la recuperación del bagaje cultural que perduró a través del tiempo en la memoria de distintos pueblos. Como vimos con algunos ejemplarios medievales, en particular en el de Juan Manuel, fue evidente el interés de los autores por rescatar sentencias, proverbios o refranes de tradición oral con el fin de plasmarlos en la escritura y conservar, así, la sabiduría popular que pasó de una generación a otra. A pesar de la proximidad semántica de los términos, la obra de Erasmo matiza cada uno de ellos dentro de su contexto histórico y recurriendo a sus fuentes originales, ingredientes que se suman al refinamiento que habrá de repercutir en los criterios selectivos de nuevas colecciones.

Una vez iniciada la colonización hispánica en América, muy pronto comenzó la actividad antológica. Destaca entre los siglos XVI a XVIII la figura de Fray Bernardino de Sahagún, quien en su *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1560) se ocupó de recopilar leyendas y tradiciones mexicanas precolombinas con una actitud etnológica, precursora de las recopilaciones folclóricas posteriores. Las antologías poéticas y misceláneas abundan: *El marañón* (1578), de Diego de Aguilar, *El arauco domado* (1596), de Pedro de Oña, la *Miscelánea austral*, de Diego de Avalos, el *Parnaso antártico* (1608), de Diego Mexía y, sobre todo, el *Triunfo parténico*, editado en México en 1683 por el «erudito y poeta de estirpe, preclaro representativo del barroco mexicano»<sup>51</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, compendio que reseña los certámenes literarios que promovía la Real y Pontificia

---

<sup>50</sup> Cf., Prieto, *La prosa del siglo XVI*, 28.

<sup>51</sup> Nuñez, «Teoría y proceso de la antología», 261.

Universidad, y que permaneció como un documento valioso para el estudio de las letras mexicanas a fines del siglo XVII. A pesar de que estas primeras compilaciones tuvieron en su mayoría un acento histórico, es innegable que su herencia europea habría de determinar el mismo proceso de recopilación, sobre todo, como veremos, en el siglo XIX.

Entre las colecciones que se editaron en el Renacimiento se encuentra, *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa que en la actualidad se considera una de las antologías poéticas más importantes en la tradición hispana. Consiste de dos partes que se publicaron en Valladolid en 1605 y 1610 en las que Espinosa agrupó una variada selección de poetas de su época y que incluye, también, parte de su propia producción. La edición moderna de esta antología cuenta con una exhaustiva documentación que los editores ofrecen a modo de prólogo, en éste se analiza el amplio itinerario de la compilación y algunos rasgos ideológicos que explican el porqué de su inicial rechazo en el círculo intelectual español, su futuro rescate en reimpressiones posteriores —como la de Sevilla en 1896—y su vigencia como fuente de estudio de la poesía hispana renacentista y barroca. Explican que la obra de Espinosa puede considerarse de ruptura, de violación de ciertos cánones que todavía poseían gran vitalidad en el ambiente intelectual español. Añaden que en un principio la compilación limitó su éxito editorial; entre otras, señalan como posible causa la audacia del autor de incluir 63 poetas entre los que figuraban nombres desconocidos y composiciones de bajo relieve junto con otros que habían destacado en el panorama poético español, incluso con más fuerza posterior a la publicación de esta obra. Por ejemplo, en el énfasis que hace Espinosa respecto del número de composiciones que incluye de cada poeta, como en el caso de Góngora, Quevedo y de él mismo, de otros poetas de menor rango como Barahona de Soto y Lope de Vega, así como los que aparecen sólo con una. En el total de las 240 piezas que reunió, se

percibe la minuciosa tarea que implicó agrupar un vasto número de poetas que, si bien con muchos compartía el espacio antequerano, tuvo, de igual modo, que emprender largos viajes para anexar poetas de círculos como el de Córdoba, Sevilla o Madrid. En esta compleja amalgama que concentra el trabajo original de Espinosa y los siglos que median en futuras compilaciones, dan cuenta del relevante papel de las antologías en la conservación de patrimonios literarios, en la accesibilidad a materiales antiguos que permiten una lectura en repertorios ordenados y, en lo particular de las antologías poéticas, «el recuerdo de lo más alto de la producción humana».<sup>52</sup>

También los cancioneros crecen en importancia. Dice Torres Negrera: «los cancioneros son, para la investigación y la historia literaria del Renacimiento, fuentes indispensables de conocimiento (ahora) y de difusión y transmisión (entonces) de la poesía del quinientos».<sup>53</sup> Las antologías van superando la categoría de mera colección ilustrativa o de compilación de citas y fragmentos para el uso práctico de estudiantes y predicadores; comienzan a afirmarse como difusoras y forjadoras de una estética del campo literario en expansión, por lo que su proliferación acompaña la diversificación del público, la variedad de géneros y la centralidad creciente del texto escrito.

En gran medida las recopilaciones son aún el resultado artesanal del trabajo de los libreros, quienes reunían textos menores (de uno o dos pliegos en octavo o en duodécimo) y que cosían para ofrecerlos a sus clientes; no obstante, siguieron de cerca la evolución de la literatura, clasificando y promoviendo los textos destinados para su consumo.

---

<sup>52</sup> Pepe Inoria Sarno y José María Reyes Cano, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España* (Madrid: Editorial Cátedra, 2006), 19.

<sup>53</sup> Gregorio Torres Negrera, *Antología lírica renacentista* (Madrid: Editorial Narcea, 1983), 14.

El poeta español Juan Boscán presenta una situación interesante: emprende la tarea de recopilar sus propios textos, muchos de los cuales circulaban por Europa en manuscritos y hojas sueltas. Quería dar a conocer una sola y definitiva versión de sus poemas, libre de erratas. Se oponía además a que se publicaran sin su consentimiento, probablemente más por las exigencias derivadas de la creación o de adecuación a un canon estético que por resguardar inexistentes derechos de autor.<sup>54</sup>

Con William Shakespeare sucede algo particular. Sus sonetos circulaban en copias manuscritas; incluso algunos aparecieron en misceláneas de la época: «So far as the sonnets are concerned, the certain facts are: two of the sonnets, 138 and 144, appeared in *The Passionate Pilgrim*, a poetic miscellany printed in 1599, and the whole collection was published by G. Eld for Thomas Thorpe in 1609».<sup>55</sup>

Es difícil establecer la cronología de los sonetos, pero se dice que fueron escritos entre 1592 y 1597. En cuanto al orden propuesto por Thorpe —ya que ninguno de los 154 sonetos de Shakespeare tiene título ni fecha— mantienen, en apariencia, dos series sucesivas: 126 que se dirigen a un hombre rubio y 28 que conciernen a una mujer morena. Según Wystan H. Auden, esta ordenación no es congruente: «If the order is not chronological, it cannot, either, be a sequence planned by Shakespeare for publication. Any writer with an audience in mind knows that a sequence of poems must climax with one of the best».<sup>56</sup> El argumento de Auden se refiere a que los sonetos menos logrados cierran la colección, además de que no todos los sonetos guardan afinidades temáticas e incluso métricas; por ejemplo, el soneto 99 tiene quince versos, en lugar de catorce.

---

<sup>54</sup> Cf., Torres Negrera, *Antología lírica renacentista*, 22.

<sup>55</sup> W. H. Auden en Sylvan Barnet, *William Shakespeare. The Sonnets* (New York: Signet Classics, 1965), xx.

<sup>56</sup> *Ibid.*, xxxvi.

Es claro que la intención del compilador era reunir en una colección única la totalidad de los sonetos sin reparar en la opinión de un autor, cuya estatura dramática era ya para entonces incuestionable. Como dice Auden, «Whether Shakespeare gave copies to some friend who then betrayed him, or whether some enemy stole them, we shall probably never know. Of one thing I am certain: Shakespeare must have been horrified when they were published».<sup>57</sup>

Es probable que el «horror» no haya sido exclusivo de Shakespeare sino también del público isabelino. En una segunda edición de 1640, el editor John Benson, modificó de manera radical el texto de Thorpe: incluyó un prefacio en el que anunciaba que nunca antes los sonetos se habían publicado, suprimió ocho y reacomodó los restantes, cambió los tiempos verbales y los pronombres *he* por *she* para sugerir que todos los sonetos habían sido escritos para una mujer, además de inventar títulos para los poemas. Esta transformación ideológica marginó los sonetos de Shakespeare a una categoría menor que su obra dramática o sus poemas extensos, como «Venus and Adonis» o «The Rape of Lucrece».

Francis Meres, prestigioso académico de Oxford, autor de una de las primeras antologías renacentistas, *Palladis Tamia: Wit's Treasury* (1598), obra que se convirtió en indispensable para la historia de la literatura isabelina, fue un indicador de la popularidad de que gozaba Shakespeare. «In this anthology of snippets accompanied by an essay on literature, many playwrights are mentioned, but Shakespeare's name occurs more often than any other, and Shakespeare is the only playwright whose plays are listed».<sup>58</sup>

Meres se apoya en la cronología de la obra dramática de Shakespeare como principio de selección, pero calificó los sonetos de *sugred* (azucarados). Meres fue una autoridad que no

---

<sup>57</sup> Auden en Barnet, *William Shakespeare. The Sonnets*, XXXVI.

<sup>58</sup> *Ibid.*, X.

soslayó los prejuicios de la época —y los propios— y cuya opinión determinó la exclusión de los sonetos del canon shakesperiano por más de un siglo y medio, hasta que el académico Edmund Malone redireccionara en 1780 la atención de la crítica a la colección original de Thorpe; esta vez, sin embargo, como parte de la necesidad pedagógica de canonizar la totalidad de la obra de Shakespeare en una época de efervescencia enciclopédica.

Con el surgimiento de la imprenta y la afirmación de una economía mercantil, el libro comienza a ser considerado una mercancía y los lectores consumidores. Así, los valores en juego se transforman y a los méritos literarios se superpone la jerarquía comercial de los textos. Las ciudades vuelven a crecer y un nuevo público, más amplio y cultivado, está empezando a hacer oír su voz. La importancia gradual que adquiere el libro en la comunicación empuja la producción de nuevas colecciones que nacen como respuesta de las anteriores en una sucesión que acoge y expulsa materiales de acuerdo con los criterios de los antólogos y las expectativas del público.

En el siguiente apartado ahondaremos en la relación de la producción editorial, la cual no está exenta de las normas que marca el mercantilismo. La diversificación del público lector lleva hacia la multiplicación de géneros, cuya valoración y validación implica criterios opuestos en manos de instituciones y organismos que a menudo se enfrentan. En lo sucesivo, diversas voces se irán incorporando a un coro polifónico, en el que se disputarán la primacía, la calidad de representantes y los portavoces de los cánones literarios. A partir de este momento y, como veremos, la puerta se abrió para la irrupción de casas editoriales y medios masivos de difusión.

## **La antología en el siglo XVIII**

Hemos visto que en épocas anteriores los cánones literarios se ligaron a un proceso de continuos ajustes en las más variadas formas compilativas. En este apartado, atenderemos a nuevos principios selectivos que determinaron en los siglos XVII y XVIII la incorporación de materiales que resaltan la función de consolidar las tradiciones literarias locales que, en buena parte, se inscriben en las misceláneas.

A partir de la consolidación de la imprenta, se comenzó a gestar un terreno propicio para la recepción de obras literarias desvinculadas de sus nexos originales. El auge de las misceláneas surgió como respuesta a las demandas de nuevas generaciones de lectores y de editores que alternaron la escena literaria entre poetas, novelistas, dramaturgos y ensayistas que deseaban dar a conocer su propia producción.

Los cambios que se suscitaron en Europa al final del Renacimiento, como la mejora en las comunicaciones, el interés científico y el llamado a la productividad, impulsaron un flujo constante hacia las grandes ciudades, en las que se promovía el interés por una cultura letrada a través de la oferta educativa que la expansión industrial y tecnológica exigía.

Al hablar acerca de la evolución del canon inglés, Trevor Ross opina que en el siglo XVIII se origina el surgimiento de la literatura en su concepción moderna, ya que se percibe un gran cambio de la elaboración al consumo, de la creación a la recepción y de la escritura a la lectura. En tal sentido, dice Ross, el canon se somete a la producción masiva, pues el consumidor de ese siglo tiene una educación más liberal, la cual admite una mayor

apreciación del arte en general: «No longer considered rhetorical or didactic instruments, literary texts and art became prized as autonomus creations».<sup>59</sup>

Por su parte, Barbara Benedict explica que la proliferación de la miscelánea literaria tuvo un referente directo en la cultura ilustrada de los siglos XVII y XVIII, aspecto que también repercutió en la admisión de géneros que en siglos pasados se desplazaron en colecciones de menor rango. El valioso aporte de Benedict al estudio de las misceláneas, como antecedente directo de las antologías modernas, añade componentes de enorme utilidad para ahondar en los procedimientos compilativos que se generaron en aquellos siglos. No es posible detenernos en todos ellos, pero sí acentuar que el florecimiento de la miscelánea no obedece al ímpetu de congregar materiales de manera espontánea; por el contrario, la flexibilidad de su formato adaptó materiales de moda que fomentaron una relación entre los lectores privados y las jerarquías de un nuevo consumo literario. Determinadas por condiciones que promovían una nueva aproximación a los textos, las misceláneas estimulaban a los lectores a comparar, juzgar y discutir sus lecturas: «Because miscellanies embody the literary choices of individual readers and booksellers, they transmit particular tastes to general culture and thus document the influence and impact that individual readers have on forming literary values».<sup>60</sup>

Como un rasgo esencial de la miscelánea, la cual reúne materiales literarios del presente, Claudio Guillén llama la atención acerca del efecto que tuvieron en Inglaterra algunas compilaciones del siglo XVI que prolongaron su permanencia como modelo para otras. Es común encontrar referencias a la *Tottel's Miscellany*,<sup>61</sup> editada en Londres por Richard Tottel en 1557 como un importante antecedente para el estudio de la poesía inglesa durante el

---

<sup>59</sup> Trevor Ross, «The Emergence of Literature: Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century» *English Literary History* 63:2 (1996): 314.

<sup>60</sup> Barbara M. Benedict, *Making the Modern Reader, Cultural Mediation in Early Modern Anthologies* (New Jersey: Princeton University Press, 1996), 4.

<sup>61</sup> El título original de esta obra es *Songes and Sonettes*.

siglo XVII. En su momento, Tottel incorporó nuevas formas poéticas de autores como Thomas Wyatt y Henry Howard que habrían de elevar el soneto inglés a una categoría nunca antes conocida y, sobre todo, gran parte de la obra de Edmund Spenser, poeta de enorme prestigio que sería un referente inmediato, un eslabón en la progresión del canon inglés.

El prefacio que se incorpora siglos después a la miscelánea inglesa como recurso retórico ya está presente en Tottel: «I exhort the unlearned by reading to learne to be more skillful, and to purge that swinelike grossnesse».<sup>62</sup> El autor no puede ser más explícito: invita a leer su texto para aprender y utiliza la doble connotación de *swine* —como canalla o como cerdo— para los incultos o, más a tono con el adjetivo, para los brutos. La recomendación que hace el autor interviene directamente en la recepción de su obra, consciente de su supremacía intelectual, conocedor que ha pisado terrenos que otros no han visitado, norma que, al fin, se admite como inevitable, pues, como subraya Guillén, «es difícil concebir la existencia de una cultura sin cánones, autoridades e instrumentos de autoselección».<sup>63</sup>

Las misceláneas eran un conjunto de ejemplares, editados en un inicio por separado. Más tarde, con la mejora de la producción, la distribución y el consumo, estos ejemplares se cosían y se vendían en un mismo volumen. Conforme evolucionaron, la calidad de las ediciones marcó nuevas estrategias de mercado, y convirtieron el auge editorial en una empresa redituable y al libro en una mercancía que acompañaba e impulsaba los cambios en la lectura.

Reinhard Wittmann explica que a lo largo del siglo XVIII, la lectura repetitiva de un pequeño canon común de textos conocidos se ve sustituida por un lector que manifiesta una

---

<sup>62</sup> Ross, «The Emergence of Literature: Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century», 402.

<sup>63</sup> Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, 413.

cultura más moderna, laicizada e individual y el deseo por consumir materiales nuevos, variados y, en particular, por satisfacer el deseo de entretenerse privadamente:

Esta evolución se enmarcaba en el conocido proceso europeo de aburguesamiento de la sociedad, la cultura y la literatura. Dicho proceso constituye la aportación histórica del movimiento ilustrado, con sus nuevos valores, su ideal de paridad acorde con el derecho natural, su mentalidad utilitarista centrada en el principio de eficiencia y un afán de intensivo perfeccionamiento intelectual.<sup>64</sup>

Añade Wittman que los escritores en ese siglo fueron mediadores entre la obra y el lector, asumiendo personalmente el papel del juez que decidía acerca de las inclusiones. Otras veces, serán los editores quienes realicen la selección y encomienden la escritura del prólogo a reconocidos intelectuales o académicos. Vale enfatizar que esta importante herencia prevalece en la actualidad como recurso que aporta un interés adicional, ya sea literario o comercial.

No es de menor importancia considerar que, desde entonces, la abundancia de géneros reunidos en formatos accesibles estimulaba en los lectores la idea de poder lidiar con un conjunto heterogéneo de textos que, en apariencia, facilitaban la asimilación de una vasta producción literaria.

Las misceláneas y otro tipo de colecciones no agrupaban vidas de reyes ni relatos de grandes batallas, sino fragmentos de textos antiguos que se turnaban con obras de actualidad, como dice Benedict, en una colación de distintas frutas que en un banquete podían satisfacer la variedad de gustos.

---

<sup>64</sup> Reinhard Wittmann, «¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?» en Guglielmo Cavallo, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, 441.

## Algunos ejemplos de recopilaciones

La generalización de la enseñanza primaria en Inglaterra cubría las necesidades educativas más básicas, pero había autores con aspiraciones literarias más ambiciosas. Por ejemplo, *The Art of Reading and Writing English*, de Isaac Watts, se convirtió, a partir de 1770, en un texto obligado en las escuelas y en una de las misceláneas con más ediciones.

La intención de Watts era promover la lectura y enseñar a los alumnos a distinguir entre la buena y la mala literatura. El énfasis en la enseñanza de la lectura apropiada expresa la convicción de que el conocimiento de la metodología que incorporó Watts era esencial para la formación académica.<sup>65</sup>

La promoción de misceláneas como manuales de enseñanza es, a partir de ese siglo, una herramienta significativa para forjar la conciencia de una cultura nacional. En adelante, este rasgo tendrá una repercusión trascendente en la cristalización de cánones literarios a través de las antologías que, de manera conjunta, respaldan las instituciones educativas. Tema del siguiente apartado y que ampliaremos en el último capítulo, a través de ejemplos de antologías de cuento del siglo XX que se utilizan con fines escolares.

John Dryden, en 1631, recopiló cuentos y fábulas, así como fragmentos de obras clásicas. Este trabajo se publicó con el título, *Fables Ancient and Modern, Translated into Verse from Homer, Ovid, Bocaccio and Chaucer, with Original Poems*. Además de presentar numerosos episodios de la *Iliada*, fragmentos de la *Metamorfosis* de Ovidio —que el autor tradujo por primera vez al inglés— así como adaptaciones modernas de *Los cuentos de Canterbury* y del *Decamerón*, incluye como prefacio uno de los ensayos críticos más interesantes del siglo. En él, Dryden analiza con detalle el proceso de su selección e involucra

---

<sup>65</sup> Benedict, *Making the Modern Reader*, 46.

al lector en su propia óptica crítica, cumpliendo así con eficacia su función didáctica y estética.<sup>66</sup>

Las preferencias literarias del autor se manifiestan en el afán por hacer confluír obras clásicas con otras, de relativa antigüedad, en un solo contexto. Ante un nuevo núcleo de lectores ávidos por aprender y capaces de asimilar distintas tradiciones literarias, la miscelánea de Dryden adaptaba un orden progresivo de autores, todos ellos representativos de méritos canónicos.

La mediación del autor en el prefacio no ponía en duda que su elección era producto de una gran experiencia lectora, de su vasto conocimiento y de la jerarquía intelectual que ganó en su época. En una parte de su prefacio explica que selecciona algunos cuentos de Chaucer para instruir, pero destaca, sobre todos, «The Wife of Bath», pues sabe que tendrá «many friends and readers as there are beaux and ladies of pleasure in the town».<sup>67</sup>

Dryden no ignora en su irónica aseveración que muchas lectoras disfrutarán del agudo retrato que hace Chaucer en la protagonista de su cuento; como se sabe, sobrevive a cinco maridos por una inagotable energía sexual y su «devota» actitud contrasta con la de las monjas que acompañan a los peregrinos en su viaje. La idea de instruir deleitando se hace patente también en la inclusión de cuentos de Boccaccio, un autor para esa época controvertido e incluso prohibido en varios países por la naturaleza erótica de sus cuentos.

La labor de Dryden como crítico y traductor fue esencial para hacer accesible al público inglés obras literarias en lenguas clásicas y su poesía popularizó el verso endecasílabo que utilizaron después como modelo Alexander Pope y Samuel Johnson. Además de la

---

<sup>66</sup> Para la lectura completa del Prefacio, recomendamos la edición de Arthur C.Kirsch, *Literary Criticism of John Dryden* (Nebraska: University of Nebraska, 1966), 159-165.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 161.

importancia de estas consideraciones, el prefacio de Dryden nos enseña que el juicio erudito de su selección no obstaculiza el agudo ingenio que acompaña cada uno de sus comentarios.

La promoción por el buen gusto de la lectura propició la aparición de una de las misceláneas más notables de ese periodo. Alexander Pope compiló en 1732,<sup>68</sup> *A Miscellany of Taste*, en la cual incorporó, entre otras cosas, fragmentos de la obra de Shakespeare y de Homero a partir de sus propias traducciones de *La Iliada* y *La Odisea*: «The commercial success of his translation made Pope the first English poet who could live off the sales of his work alone. Pope secured a revolutionary deal with the publisher Bernard Lintot, which brought him two hundred guineas a volume».<sup>69</sup>

El éxito comercial de Pope lo erigió como una autoridad intelectual que puso de manifiesto en su miscelánea la rectificación canónica de autores como Shakespeare, al tiempo que incorporó, como Dryden, el importante elemento de la traducción como canal de difusión de los autores clásicos, no sólo en Inglaterra sino también en el resto de Europa. Como muestra de la enorme recepción de esa obra, otra miscelánea de 1736, *Miscellany of Poems*, tuvo cinco reimpressiones y Pope fue aclamado por Samuel Johnson como «a genius which no age or nation could hope to equal».<sup>70</sup>

A su vez, Samuel Johnson, compiló *Lives of the Most Eminent English Poets* —en cuatro volúmenes 1779-81— o *The Lives of the Poets*, obra en la que anexa biografías cortas y aproximaciones críticas de cincuenta y dos poetas ingleses. Destaca a seis de los poetas: John

---

<sup>68</sup> Podemos encontrar un facsímil de la portada de la miscelánea original en Benedict, *Making the Modern Reader*.

<sup>69</sup> Pat Rogers, *The Cambridge Companion to Alexander Pope* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 36.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 41.

Milton, John Dryden, Alexander Pope, Joseph Addison, Jonathan Swift y Thomas Gray y admite que el resto son complementarios.

Es innecesario detenernos para añadir información acerca del autor. Cualquier lector deseoso de estudiar el panorama literario inglés de ese siglo, se topará con el nombre de «The Johnson Age», que designa al autor como figura central del periodo. Johnson engloba los principios que usó para definir las cualidades necesarias para los intelectuales de su época: «Classical learning, modern literature, wit and humour and ready repartee»,<sup>71</sup> un terrero común desde el cual se promovía el acceso al conocimiento, cada vez más al alcance del público general.

Johnson anuncia a los lectores en el prefacio «the honest intention of giving pleasure», pero se ocupa de incluir para cada poeta seleccionado «an advertisement, like those we find in the French miscellanies».<sup>72</sup> Sin embargo, no se limita a ofrecer una serie escueta de datos biográficos o de *anuncio* de los autores: esta vasta compilación representa, aún en nuestros días, una de las fuentes que documentan con más tino la incorporación de la crítica literaria en trabajos antológicos, así como los fundamentos esenciales del género biográfico.

Si bien Johnson formuló en su criterio de inclusión mezclar poetas de renombre junto a otros desconocidos por la simple razón del placer de la lectura, su modelo de composición fue clave para las nuevas demandas de producción. Señala Ross que los libros de autores ingleses que más se vendían eran los de Johnson, por el énfasis que puso en la apreciación y el goce de leer y porque reconocía las necesidades y los deseos del lector.

---

<sup>71</sup> Arthur Humphreys, «Samuel Johnson» en *The New Pelican Guide to English Literature, From Dryden to Johnson*, vol. 4 (London: Penguin Books, 1982), 422.

<sup>72</sup> Greg Clingham, «Life and literature in the *Lives*» en *The Cambridge companion to Samuel Johnson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 161.

Nunca antes de Johnson, dice Ross, el canon inglés fue del dominio público, nunca antes «the old works» circularon a la par de autores anónimos. Desde entonces, «the canon became a set of commodities to be consumed; it became literature rather than poetry», totalmente accesible en múltiples ediciones con la novedosa consigna del «perpetual copyright»,<sup>73</sup> vigente desde 1774 para satisfacer las continuas demandas de reimpressiones. El derecho de autor fue aprobado como norma, por primera vez en la historia, por el parlamento inglés. Otros países como Estados Unidos, Francia y Alemania lo incorporaron también como una ley constitucional que protegía el derecho de propiedad comercial.

La evolución de las numerosas reimpressiones de la miscelánea de Johnson, en modernas ediciones escolares o en fragmentos que se incorporaron en antologías, alerta acerca de una propuesta, de un ejercicio más definido que se orienta a la apreciación estética, analítica e interpretativa de la lectura. Algunos extractos críticos y biográficos, por ejemplo, acerca de Milton, Dryden o los poetas metafísicos, los podemos encontrar en antologías académicas del siglo XX, como *The Oxford Anthology of English Literature*, monumental obra crítica de prestigiosos académicos que recogieron la tradición literaria inglesa.<sup>74</sup> La orientación didáctica de algunas antologías en el siglo XX varía en cada uno de los modelos que analizaremos al final de esta investigación; no obstante, el trabajo de Johnson será un referente obligado.

Como se puede apreciar en pocos ejemplos, la labor compilativa de los autores ingleses permite asociarla a la mentalidad progresista de una nación encabezada por los principios expansionistas imperiales, por una vasta población que congregaba en Londres, al

---

<sup>73</sup> Ross, *The Emergence of Literature*, 410.

<sup>74</sup> Frank Kermode and John Hollander, «1800 to the Present» en *The Oxford Anthology of English Literature*, Fifth Edition, vol. II (Oxford: Oxford University Press, 1973), 2116-2122.

final del siglo, más de un millón de personas, a la que se sumaba la inmigración del continente europeo para acceder a los beneficios económicos de una oferta industrial en auge y por el éxito de pequeños comercios. La producción de casas editoriales que crecían, como en ninguna otra parte del mundo, en función de una sociedad receptiva a la educación, marcará giros determinantes para futuras creaciones antológicas, entre ellos, la de los Estados Unidos, presente a lo largo del siglo XIX.

Por primera vez en Inglaterra se introduce en las compilaciones el prefacio al «learned reader».<sup>75</sup> Si bien Trevor Ross señala que el prefacio fue un método de control que se le imponía al lector, era también una forma sutil por la que el autor acentuaba sus principios acerca de las exclusiones en su compilación y no del porqué de sus inclusiones. La estructura retórica de los prefacios alentaba al público lector, pero no le permitía poner en duda la capacidad del autor de reconstruir y amalgamar, en uno o varios volúmenes, una gran cantidad de materiales, a su gusto, dignos de rescatarse.

En otros países, como España, leer con intención crítica era también una acción relacionada con la ideología ilustrada, en la que podían manifestarse las cualidades selectivas de los autores y el refinamiento de su gusto. Por tal motivo, se crea la «Academia del Buen Gusto»,<sup>76</sup> que seguía la moda, elegante y aristocrática, de los salones franceses. El objetivo de las reuniones, en las que participaban escritores y poetas, era discutir sobre temas culturales y literarios y compartir textos de reciente publicación.

Se reconoce a Ignacio de Luzán como uno de los representantes más importantes de este periodo. Además de fundador de la Academia, escribió en cuatro tomos un tratado sobre teoría literaria, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*

---

<sup>75</sup> Ross, *The Emergence of Literature*, 402.

<sup>76</sup> Francisco Aguilar Piñal, *Teatro y poesía del siglo XVIII* (Madrid: Editorial La muralla, 1973), 16.

(1789),<sup>77</sup> obra que se consideró como la primera en introducir en España las ideas del neoclasicismo. En ella, Luzán divide en cuatro libros el origen, el progreso y la utilidad de la poesía dramática y épica, pero también se ocupa de plasmar las influencias italianas y la preceptiva grecolatina clásica, *Poética y Retórica*, de Aristóteles y *Epistola ad Pisones*, de Horacio. En el prólogo a la edición que utilizamos, Isabel Sirgado señala que la finalidad del estudio de Luzán es «primordialmente ejemplar y didáctico».<sup>78</sup> Para Luzán, si la poesía no alecciona, no tiene razón de existir; no concibe la idea de «el arte por el arte» y evidencia su criterio del arte neoclásico en el lema que conjunta los principios de la Academia: el buen gusto, aunque es evidente que lo utiliza como vehículo moralizador.

La novela comienza a ser un género que capta el interés de los compiladores españoles de la época. Con la publicación, en 1791, de la *Colección de novelas escogidas compuestas por los mejores ingenios españoles*, la cual consta de ocho volúmenes en los que se incorporaron cincuenta y tres novelas, se consagra la divulgación de este tipo de narrativa, principalmente de Cervantes, de Luis de Guevara y de Isidro Robles. En este ejemplo, llama la atención la agrupación deliberada de un compendio de enormes proporciones, en la que se incluye a Cervantes junto con autores de relativo prestigio, incluso para esa época. En tal sentido, podemos pensar que este tipo de colecciones preservan del extravío materiales dispersos que, aunque sin rangos o criterios selectivos claros, crean a partir de ese momento un valor documental para futuros estudios.

En Francia, Charles Perrault comenzó a sistematizar la recopilación de narraciones y leyendas folclóricas, muchas de origen celta e italiano, con la intención de dirigirse a un

---

<sup>77</sup> Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Madrid: Editorial Cátedra, 1974).

<sup>78</sup> *Ibid.*, 4.

público infantil. Para su obra, publicada en 1697, *Historias o cuentos del pasado*, Perrault se inspira también en cuentos populares que se transmitieron oralmente e inventa el personaje de «Mi madre la Oca» para darle unidad al compendio. La intensa actividad intelectual del siglo XVIII benefició también al niño, en especial por las ideas que difundió el pensador francés Jean-Jacques Rousseau, quien en su tratado *Emilio* (1762) subrayó que «la mente del niño no es como la de un adulto en miniatura, sino que debe ser considerada según características propias».<sup>79</sup>

A pesar de que Perrault fue uno de los iniciadores a quien más debe el florecimiento de la literatura infantil, tuvo que someterse al dominio cultural del rey Luis XIV —encargado de la política artística y literaria desde 1663— y transformar muchos de los finales de sus historias en moralejas cargadas de ironía; en ocasiones, difíciles de asimilar para la mente infantil.

Es innecesario explayarnos en más ejemplos que por fuerza recaen en colecciones de distinta índole, autores y países, pero que, en gran medida, comparten perfiles similares. Lo cierto es que el cuento infantil cobrará fuerza en el siglo XIX para consolidarse como un género de importantes recursos.

De igual manera, profundizaremos acerca de la trascendencia de *Las mil y una noches*, obra que se compiló y se tradujo al francés entre 1704 y 1717. La presencia de estos relatos orientales en antologías que circularon en toda Europa será una constante en otros espacios geográficos. Reservaremos también nuestra atención para profundizar en la aparición de la novela, género que, para algunos, nace en Inglaterra, en 1719, con Daniel Defoe, dato que no

---

<sup>79</sup> Ana Garralón, *Historia de la literatura infantil* (Madrid: Editorial Gredos, 2001), 69.

está exento de acalorados debates. Novela, cuento y otras formas narrativas comenzarán a poblar el espacio del siglo XIX con extraordinaria velocidad.

Es notorio que el interés por la prosa, las narraciones y la incorporación de géneros que guardan semejanzas con el cuento son ya visibles; sus contornos aún se desdibujan en el siglo XVIII, pero su desarrollo, su aceptación y sus rasgos distintivos serán los predilectos de los antólogos en épocas no muy distantes.

Como vemos, la antología literaria guarda en su pasado una historia entrelazada en una compleja red que involucra a varios participantes, voces que se han ido sumando para resignificarla en cada época en expresiones plurales que han modificado su semblante. La guirnalda de Meleagro ramificó en distintas direcciones, pero su longeva raíz aún conserva gérmenes que renacerán en nuevos brotes.

### **La antología en el siglo XIX**

Algunas antologías que surgieron durante el siglo XIX se encuentran marcadas por el interés histórico que prevaleció en esa época. En esos momentos, la búsqueda de una identidad propia se convirtió en el deber de toda nueva nación y la recuperación de la historia literaria formó parte del proceso de emancipación. De esta manera, muchas de las antologías que se publicaron durante el XIX tuvieron un fin social e historiográfico, justificado por una época de grandes cambios económicos y políticos.

Las nuevas disposiciones territoriales en varias colonias americanas fomentaron el deseo de una identidad nacional, que se fundamentaba también en los ideales de soberanía y

democracia, principios que alentaban, como en la Revolución Francesa, «la libertad como suprema aspiración del hombre».<sup>80</sup>

Asimismo, estos modelos habrían de repercutir en la búsqueda de un pasado glorioso, del folclor y de la cultura popular. Por ejemplo, en los Estados Unidos, la finalidad de algunas asociaciones como la «American Folklore Society», fundada en 1888, era promover la idea de una conciencia nacional y respaldar la causa política en contra de grupos conservadores que aún se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial.<sup>81</sup>

Una acelerada producción literaria haría patente el deseo por la instauración de una cultura literaria propia. David Porter señala que, después de la Revolución de Independencia de los Estados Unidos, «American writers were exhorted to produce a literature truly native»,<sup>82</sup> la cual se impulsó gracias a las ideas que difundió Ralph Waldo Emerson, «he addressed writers through a literary declaration to urge independence from England with a true vocation as artists and teachers».<sup>83</sup> Para Walt Whitman, los ideales de Emerson quedaron plasmados en su poema *Leaves of Grass*, en el que se dirigía a los ciudadanos estadounidenses, exhortándolos a ser generosos de espíritu, a forjar su propia raza y nutrirse de su nueva libertad política. El poema de Whitman cimentó las bases necesarias para consolidar la imagen de una cultura autosuficiente, incluso para que algunos autores consideren, *Leaves of Grass*, «a distinctly american epic poem comparable to the works of Homer».<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Julio Jiménez Rueda, *Letras mexicanas del siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 91.

<sup>81</sup> Cf., Seymour Menton, *La nueva novela histórica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 36.

<sup>82</sup> David Porter, *Emerson and Literary Change* (New York: Harper & Row Publishers, 1978), 16.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>84</sup> James Edwin Miller, *Walt Whitman* (New York: Putman, 1962), 54.

Ante la reubicación de los poderes nacionales, en algunos países europeos surgió el método científico para la investigación histórica, por medio del cual se intentaba analizar la historia de manera objetiva. Estudiosos franceses, como Jules Michelet, acentuaron el interés en los ciudadanos<sup>85</sup> como principales actores en la formación histórica.

Jonathan Culler apunta en su ensayo *La literaridad* que fue hasta el siglo XIX cuando el término literatura tomó su sentido moderno. Antes de este periodo, la literatura era estudiada junto con todo aquello que fuese escrito o parte del saber libresco. Los poetas, los historiadores y los filósofos se ubicaban en un mismo campo de acción, ya que todos ellos eran de alguna manera escritores: «Fue sólo con la fundación de estudios específicamente literarios cuando el problema del carácter distintivo de la literatura se planteó».<sup>86</sup>

La separación del estudio de las disciplinas derivó en la búsqueda de procedimientos sistemáticos que se aplicaron en la investigación literaria e inclusive se formaron academias especializadas con esos fines. La literatura pasó a ser una de las asignaturas de las currículas escolares, pues además de estimular en los jóvenes el placer por la palabra escrita era también una forma de propagar sentimientos patrióticos, de moldear la unidad nacional; sobre todo, en países como Estados Unidos que tuvo una vasta inmigración en aquel siglo, lo cual provocó que la nueva conformación de la población careciera de una lengua común.

Con la incorporación de la literatura en programas escolares, las antologías literarias surgen como libros de texto especializados. Evelyn Bibb comenta que estas antologías no perseguían un fin puramente estético sino que tenían como objetivo generalizar la idea de una literatura nacional como constructora de una identidad común: «Significant factors in the

---

<sup>85</sup> Cf., Roland Barthes, *Michelet* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 16.

Una de las obras más importantes de Michelet es *El pueblo* (1864)

<sup>86</sup> Jonathan Culler en Marc Angenot, *et al.*, *Teoría literaria* (México: Editorial Siglo XXI, 1993), 38.

earliest anthologies were patriotism, historical interest, literary nationalism and a desire to preserve literature». <sup>87</sup> Estos volúmenes recopilaban fragmentos y textos desde el inicio de la historia hasta la época contemporánea con un criterio de selección centrado en ese país y en un objetivo ideológico.

En las escuelas, las antologías se convirtieron en manuales de enseñanza que fundamentaban sus principios en cánones de carácter cívico. Michelle Pagni analiza, a partir de ese siglo, la repercusión de las antologías como manuales pedagógicos y subraya que si bien facilitan la tarea de los profesores en las aulas, también se limitan a la selección que incorporan. Como bien advierte la autora, el alcance de antologías para la enseñanza de la literatura será en siglos venideros el de crear círculos viciosos en torno los cánones que plasman: «If professors choose an anthology as the primary textbook, they are limited to the selections in the anthologies. What is selected impinges on what is taught: having worked through a course using certain materials, professors tend to look for the same texts in choosing new textbooks. Anthologies create a vicious circle». <sup>88</sup>

La prensa fue en el siglo XIX un elemento fundamental para el estudio de las antologías. A medida que el índice de analfabetismo retrocedió, aumentó el estímulo editorial y las publicaciones en periódicos, como medios de comunicación ágiles y baratos, encontraron también su verdadero auge durante ese siglo. Pronto se convirtieron en vehículos de información y de opinión pública, pues todo lo que se pudiera clasificar de innovador tenía cabida entre sus páginas: las novedades literarias, la novela por entregas o el panfleto político

---

<sup>87</sup> Evelyn R. Bibb, «Anthologies of American Literature, 1787- 1964» (PhD diss., Columbia University, 1965), 2.

<sup>88</sup> Michelle Marie Pagni, «The Anatomy of an Anthology, How Society, Institutions and Politics Empower the Canon» (PhD diss., University of California, 1994), 18.

se anexaron al contenido habitual de cada entrega. La prensa así se transformó en un complejo vínculo de intereses económicos y políticos que construyó poderosos imperios editoriales.

Descendientes de la prensa, las revistas literarias comenzaron a circular de manera periódica con la novedosa incorporación de la crítica literaria, pues además de dar a conocer publicaciones recientes y escritores de actualidad, fomentaban en el lector la avidez por formarse juicios propios acerca de los aspectos literarios, de discutir la calidad estética de las obras.<sup>89</sup> No es menos importante considerar que las revistas literarias serían desde entonces un filtro para futuras antologías por la facilidad de acceder a textos y por los autores que se reseñan. En los Estados Unidos circularon, desde los inicios del siglo XX, revistas especializadas de cuento, como *The Best American Short Stories* (1915), y posteriormente otras que se distinguieron en distintos países. El acceso simplificado a la información que ofrece este tipo de publicaciones será un tema importante a considerar, pues orientan los criterios de editores o antólogos para la selección de cuentos.

### **Las antologías históricas**

Rufus Griswold fue el primer editor profesional de antologías estadounidenses. En 1846 publicó *The Prose Writers of America*, que incluía un total de setenta y dos autores con un compromiso político eminente: Thomas Jefferson, James Madison, Benjamin Franklin, entre otros. Reunió textos del periodo revolucionario y del federal —todos de tendencia conservadora— a través de los cuales denotaba su propia ideología política.

Bibb afirma que entre sus desaciertos se encontraban la pobreza de contenidos de la colonia, ya que si su finalidad se sustentó en la historiografía literaria de su país, omitió por

---

<sup>89</sup> Cf., Bibb, «Anthologies of American Literature, 1787- 1964», 257.

completo el periodo colonial del siglo XVII y los comienzos del XVIII. En el prefacio, Griswold justifica esta omisión: «It is absurd to suppose that indian chiefs or republican soldiers must be the characters of our works of imagination, or that our gloomy forests, or political committee rooms must be their scenes».<sup>90</sup> La exclusión es arbitraria, pero explícita: los grupos marginados no tuvieron cabida en su compilación. No obstante su postura ideológica, la importancia de la recopilación de Griswold es una fuente valiosa para el conocimiento histórico de la literatura estadounidense. Sus 553 páginas se dedican exclusivamente a la prosa, género que ganó más espacio editorial que el acostumbrado para la poesía.

Evert y George Duyckinck, miembros del grupo de críticos literarios *Young America* impugnaron las compilaciones de Griswold. Pese a sus divergencias ideológicas, a ellos tampoco los guiaba la defensa de valores específicamente literarios: su interés primordial era dar a conocer la literatura nacional desde el punto de vista de la rama liberal del partido demócrata. Los Duyckinck publicaron una antología alternativa a la de Griswold, *Cyclopedia of American Literature* (1855). Constaba de dos volúmenes que se reeditaron con frecuencia, la última vez en 1882. Para la materia de literatura estadounidense la mayoría de los estudiantes tenían como libro de texto esta compilación.

Señala Rose Marie Cutting que, al igual que las demás recopilaciones de la época, *Cyclopedia* tenía un objetivo extraliterario. Si bien ambos hermanos conocían en profundidad la literatura de su país y podían evaluar los textos a partir de un aparato crítico, daban prioridad al objetivo cultural y social. Así lo declaran en el prefacio:

The history of the literature of the country involved in the pages of this work, is not so much an exhibition of art and invention, of literature in its immediate and philosophical sense, as a record of mental progress and cultivation, of facts and opinions, which derives its main interest from its historical, rather than its critical

---

<sup>90</sup> Bibb, «Anthologies of American Literature, 1787- 1964», 490.

value. It is important to know that books have been produced, and by whom; whatever the books may have been, or whoever the men.<sup>91</sup>

Los hermanos se dieron a la tarea de buscar fuentes para conformar un criterio antológico bien fundamentado. Consultaron una gran cantidad de materiales con el propósito de rescatar autores valiosos e incluyeron más de ochocientos escritores en dos mil cien páginas.

La organización de la antología que recogió no sólo textos poéticos, sino también fragmentos en prosa, respondió a un orden estrictamente cronológico: «The arrangement of the work, it will be seen, is chronological, following as nearly as practicable the date of birth of each individual».<sup>92</sup> A diferencia de la de Griswold, ésta incluye fragmentos de literatura colonial y del periodo revolucionario, hasta culminar con un exhaustivo recuento del siglo XIX. El contenido de esta antología comienza con la traducción de George Sandys de *Las metamorfosis* de Ovidio, vigente desde 1626. Viajero incansable, poeta y colonizador, Sandys llegó a las costas de Virginia con el afán de ser miembro fundador de las primeras plantaciones en aquel estado. Al margen de su actividad política, su notable labor como traductor contribuyó a la conservación de textos latinos que, al paso del tiempo, ingresaron en compilaciones estadounidenses como parte del canon clásico. De igual manera, tradujo *La eneida* de Virgilio y gran parte del Viejo y Nuevo Testamento del latín al inglés.<sup>93</sup>

La investigación de Rose Marie Cutting posee un valor histórico y documental de enorme ayuda para ahondar en el impacto que tendrían las antologías históricas como libros de texto en ése y en siglos posteriores. La conformación de cánones que se plasmaron en

---

<sup>91</sup> Rose Marie Cutting, «America discovers its literary past, the anthology as literary history in the nineteenth Century» (PhD diss., University of Minnesota, 1972), 80.

<sup>92</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>93</sup> Cf., *Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 23, 346.

muchas de estas antologías marcó criterios que fueron importantes para la creación de futuros trabajos antológicos.

Robert Chambers nació en Edimburgo en 1802. A los 16 años abrió un puesto de libros, en cuyo extenso surtido figuraba la primera edición de la *Encyclopaedia Britannica*, editada en Edimburgo en 1768. Su fama como librero le permitió en pocos años fundar un próspero negocio editorial y su labor en la edición de antologías comenzó cuando publicó, en 1832, *The Book of the Days: A Miscellany of Popular Antiquities, in Connection with the Calendar, Including Anecdote, Biography & History, Curiosities of Literature and Oddities of Human Life and Character*, una original recopilación que lo hizo merecedor del reconocimiento de la elite intelectual de su época, en particular, el de sir Walter Scott, quien opinó acerca de esta miscelánea: «Organized along the days of the calendar, it serves up history in easily absorbable sizes. In doing so, it encourages readers to set aside an hour or so every night to nourish their minds».<sup>94</sup> La habilidad editorial de Chambers y su vasta cultura se reflejó en una de las más reconocidas antologías de la literatura inglesa; en 1832 publicó *History of the English Language and Literature*, texto que acompañó una importante producción de antologías nacionales en Europa, como *Les Trois Siècles de la Littérature Française* (1798), *Three Centuries of French Literature*, de Antoine Sabatier, en Francia, o la de Johann Gottfried, en Alemania, *Über die neuere Deutsche Litteratur* (1806), *On the More Recent German Literature*.<sup>95</sup> Tales compilaciones, como señala James Secord, respondían y contribuían a la sensibilidad nacionalista de los últimos años del siglo XVIII y en la totalidad del XIX, ya que si bien se comenzó a categorizar la literatura en términos nacionales, este proceso propició también la división del estudio de las letras modernas, en oposición a las

---

<sup>94</sup> James A. Secord, *Robert Chambers* (Chicago: Chicago University Press, 1991), 64.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 72.

clásicas (griegas y latinas); más importante aún, detalla que con dicha escisión la evolución de los estudios culturales tomarían un nuevo rumbo:

The terms came to be used in the schools to standardize linguistic usage, to elevate the culture of populations with little access to classical learning, to produce social integration across the divisions of economic class and to provide a basis for a national collective consciousness.<sup>96</sup>

América Latina enfrenta las mismas necesidades que los Estados Unidos en cuanto a la construcción de una historia y una literatura propias. En esa línea se inscriben algunas antologías, cuyo verdadero motor es resaltar el sentido patriótico a partir de textos literarios. Durante su exilio mexicano, el peruano Manuel N. Corpancho antologó *Tesoro del parnaso americano. Compilación de poesías líricas de autores del presente siglo* (XIX), que debido a problemas políticos y a su muerte prematura, permaneció en el anonimato por muchos años. Estuardo Núñez señala que Corpancho más que compilar y seleccionar perseguía un claro objetivo americanista en los momentos más cruciales para México y para «la consolidación de la independencia americana, amenazada por nuevos intentos europeos de conquista o de reconquista».<sup>97</sup> El objetivo que perseguía Corpancho era el de consolidar la conciencia nacional en el continente, además de moldear un claro proceso de identificación con los estados-nación. Es de particular interés la introducción de esta antología pues, según Núñez, «el prólogo versa sobre el proceso de la poesía lírica en América y es tal vez el primer intento de realizar una historia literaria americana».<sup>98</sup>

Otras antologías poéticas como *América poética*, del argentino Juan María Gutiérrez, publicada en Valparaíso en 1846 o *Corona patriótica*, en 1853, del peruano Ricardo Palma, nacieron por la necesidad, como dice Núñez, de «consolidar la conciencia intelectual del

---

<sup>96</sup> Secord, *Robert Chambers*, 92.

<sup>97</sup> Núñez, «Teoría y proceso de la antología», 263.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 263.

continente en su aspiración por nutrir el proceso de unidad latinoamericana y de pregonar los valores del romanticismo, como la libertad y la soberanía».<sup>99</sup>

El *Libro nacional de lectura* se editó en nuestro país en 1893,<sup>100</sup> los compiladores Adalberto Esteva y Adolfo Dublán no figuran en fuentes documentales que permitan ampliar la información aquí referida. Sin embargo, su antología posee un importante valor, pues en ella se destaca la intención de fomentar una conciencia nacionalista, a través de fragmentos de la historia patria. De igual manera, es un trabajo que representa modelos que anteceden a los libros de texto que se editan con fines escolares.

Luis de la Rosa publicó en 1848 en la ciudad de México la *Miscelánea de escritos descriptivos*. Es interesante reparar en este texto por incorporar la crónica como un novedoso género que estimulaba el conocimiento al igual que el entretenimiento. En el prólogo de la miscelánea, el autor destaca que su única finalidad es describir «los hermosos paisajes [*sic*] de México en las horas de descanso que me dejan mis ocupaciones».<sup>101</sup> Aunque su interés primario es el de compartir con el lector bosquejos que retratan el entorno del campo mexicano, mantiene una clara unidad de estilo y la original variante narrativa que, en gran medida, se separa de las colecciones poéticas, recurrentes en el espacio latinoamericano de esa época. De igual manera, fomenta el sentir nacional y el deseo por identificar a los lectores con su territorio.

Como vemos, la antología fue durante el siglo XIX una herramienta indispensable en la creación de la conciencia nacional. Las naciones que consolidaban su independencia apuntaban también a resaltar la expresión individual por medio de un canon cívico que

---

<sup>99</sup> Núñez, «Teoría y proceso de la antología», 263.

<sup>100</sup> Adalberto Esteva y Adolfo Dublán, *Libro nacional de lectura* (México: Secretaría de Fomento, 1893).

<sup>101</sup> Luis de la Rosa, *Miscelánea de escritos descriptivos* (México: Editorial Lara, 1848), II.

afianzaba la propia identidad de cada país. De esta manera, la actividad de selección de materiales se convirtió en el siglo XIX en una manifestación paralela a la creación literaria que, como bien afirma, Alfonso Reyes, llegó para permanecer: «Como toda historia literaria presupone una antología inminente, de aquí se cae automáticamente en las colecciones de textos, además de que toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre la historia literaria.<sup>102</sup>

La recuperación de la cultura popular, la definición del folclore como expresión de la identidad nacional y los postulados del romanticismo dejaron su huella en la antología del siglo XIX. La renovación de la literatura y, en particular, la consolidación del cuento en distintas latitudes geográficas fue, como resalta Italo Calvino, «uno de los productos más característicos de la narrativa del siglo XIX»<sup>103</sup> y, sin duda, simiente de una inmensa producción antológica de distintas clasificaciones estilísticas.

### **Las antologías del siglo XX**

La ampliación del público lector y la producción de materiales literarios se suman a la profunda transformación de las comunicaciones en el siglo XX. Las experiencias literarias en cada país se ponen en contacto con otras más lejanas, extrañas y aparentemente ajenas. Las traducciones ya no del griego o latín sino de lenguas vivas, exóticas o distantes acercan al lector a las tradiciones, las costumbres y la cultura del mundo entero.

Vemos que, a lo largo de todo este panorama y en un continuo trayecto, la tarea de reunir un conjunto de textos literarios bajo distintas categorías y designaciones, hizo posible la reordenación de géneros que, de manera simultánea, conformaron y afianzaron los cánones de

---

<sup>102</sup> Alfonso Reyes, «Teoría de la antología» en *Obras Completas*, vol. XIV (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), 137.

<sup>103</sup> Italo Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX* (Madrid: Ediciones Siruela, 1995), 9.

cada época. La eclosión de las antologías en el siglo XX despliega un gigantesco abanico que se abre prácticamente a cualquier género y la proximidad del cuento a distintas formas narrativas en otros tiempos será para ese siglo un género con características propias que lo habilitan para la producción masiva de antologías, tema central de nuestro estudio que en adelante analizaremos con más detalle.

En el siguiente apartado, nos detendremos en algunos hitos que determinaron la inserción del cuento en la actividad antológica desde épocas remotas hasta el siglo XX, para verificar la ruta por la que comenzaron a transitar las primeras formas narrativas hasta la consolidación del cuento moderno. La amplísima variedad de cuentos y autores en distintos espacios geográficos imposibilita abarcar todo; sin embargo, el diseño de una línea progresiva en el tiempo demarca la evolución de importantes criterios que privilegian la presencia y la permanencia de unos narradores por encima de otros. Será de interés corroborar que los criterios selectivos en los ámbitos editoriales, sociales y académicos influyen directamente en la estabilidad de algunos cánones que se implantaron en las antologías. No será de menor utilidad reparar en dicha actividad, mediante un acercamiento a los criterios que fomentaron un perpetuo relevo de relatos, temas o escritores que inclusive fundaron nuevos géneros.

La dimensión universal del cuento es manifestación viva en la memoria de la humanidad, su encuentro con la antología creó fuertes lazos, el estudio de ese fenómeno revela insospechadas relaciones.

## CAPÍTULO 2

### ORÍGENES DEL CUENTO EN LAS ANTOLOGÍAS

En un diálogo permanente, cuento y antología coinciden en la ruta del tiempo. Extraños en sus orígenes, distintos en sus intenciones, su pasado converge en espacios simultáneos, como en un círculo en el que es tan impreciso conocer su inicio o saber en qué punto se completa el ciclo.

Ramilletes, guirnaldas, colecciones o misceláneas, nombres distintos que traen del pasado restos preservados del olvido, la antología asumió múltiples fisonomías, sobrevivió y llegó a su madurez, mostrando que, si bien su autonomía se afianzó con recursos propios, no disimula su robustecimiento gracias al alimento ajeno.

El cuento nutrió a la antología, plasmó en sus páginas épocas inmemoriales que hoy se leen, desafiando los siglos que median en su historia. Franqueó diminutos pasadizos, resquicios por los que se coló para permanecer en la memoria de quienes alguna vez lo escucharon, lo contaron o lo repitieron como crónica, anécdota o aventura; leyenda, testimonio o mito.

En entornos contiguos, el cuento tuvo rostros multifacéticos, se adaptó a distintos nombres, heredó antiguas tradiciones que, en otras épocas, forjaron su identidad, aun sin saberlo.

Frente a un inmenso horizonte, en el que cada rincón geográfico alberga un legado cultural que se entrelaza con su historia narrativa, el esbozo de algunos sucesos significativos

que enmarcaron la evolución del cuento serán las huellas que nos guiarán hacia el futuro de la antología.

### **De la oralidad a la escritura**

Comenzar nuestro recorrido para llegar a los inicios del siglo XIX, momento en el que el cuento se sostiene con su propia columna vertebral, nos remonta a épocas prehistóricas de las que se desconoce cuándo y cómo comenzó la tradición de contar historias.

En el apartado, «The Oral Heritage of Written Narrative», del estudio de Robert Scholes y Robert Kellogg, los autores especulan acerca del origen de la literatura y suponen que hace miles de años y, a partir de la repetición de un sonido placentero, el hombre primitivo la descubrió. En el sentido estricto de su significado, «the art of letters», la literatura no puede concebirse sin la escritura y la definición concentra en el mismo término el arte escrito y el oral; su diferencia está únicamente en la forma, pues como expresiones culturales son inseparables. Sin embargo, dicen los autores, la crítica escindió algunos términos e inevitablemente surgieron criterios que impusieron «familiar categories, such as myth, legend and folktale on a body of texts which defies classifications in such terms».<sup>104</sup>

La ambigüedad de los términos tiende a confundir el mito con la leyenda, que, a su vez, se relaciona con los cuentos populares o folclóricos que se encuentran en el origen de toda sociedad, ya sea en la voz de chamanes, sacerdotes, gobernantes o guerreros que se ocuparon de relatar hazañas, explicar la creación del mundo o contar aventuras imaginarias. «Sacred myth, a narrative form associated with religious ritual, is one kind of mythic narrative; but legend and folktale are also mythic in the sense of traditional, and so is the oral

---

<sup>104</sup> Scholes y Kellogg, *The Nature of Narrative*, 17.

epic poem».<sup>105</sup> Aclaran que la palabra *mythos*, como la utilizó Aristóteles, significaba contar una historia que era imitación de una acción y en tal sentido las expresiones orales caben en dicha categoría. Precisamente, el paso más importante de la narrativa oral fue el alejamiento gradual del impulso mítico de recrear una historia con una trama tradicional.

En esta compleja amalgama de mito, historia y ficción se construyó el género épico que se distingue de la poesía lírica y el drama por la presencia de un narrador que cuenta una historia. En nuestros días, esta diferencia es obvia, pero puntualiza el nexos genérico y los rasgos de la herencia histórica que comparten novela y cuento, a pesar de que su evolución los llevara por rumbos tan diferentes.

Juan Armando Epple afirma que el cuento en sus orígenes fue anónimo y el narrador sólo un intermediario que escuchaba y transcribía historias de autoría colectiva. Menciona como ejemplo a los escritores chicanos Tomás Rivera y Rolando Hinojosa, quienes compilaron relatos orales de la extensa población migrante de origen campesino y que sirvieron para la composición de los corridos, un importante legado musical y narrativo de la cultura mexicana. La perspectiva de esas obras es, en cierta medida, similar a la que orienta los textos de Miguel Ángel Asturias, vinculados con la cultura maya y que buscan «formalizar la experiencia y los sueños colectivos, ser un portavoz de la gran lengua de la tribu».<sup>106</sup> Muchas de esas narraciones se repitieron generación tras generación, se retomaron o se adaptaron por el contacto con poblaciones vecinas para llegar hasta el presente en diversas versiones.

---

<sup>105</sup> Scholes y Kellogg, *The Nature of Narrative*, 12.

<sup>106</sup> Juan Armando Epple, *Brevísima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano* (Santiago de Chile: Editorial Mosquito, 1980), 14.

La recuperación de esas versiones, su trayectoria y el efecto en algunas líneas del cuento moderno captaron el interés de Epple, quien se ha dedicado en los últimos años al análisis de las corrientes del cuento breve hispanoamericano de autores como Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso y Julio Cortázar, entre otros. Su actividad docente en la Universidad de Oregon ha dado importantes trabajos en ese rubro, así como en el campo de las investigaciones folcloristas. Cabe mencionar que en su país de origen se dio una intensa actividad desde los inicios del siglo pasado en lo que toca a la clasificación de los cuentos populares chilenos. Ramón Laval fue uno de los primeros impulsores que ahondó en la investigación de las tradiciones orales de Chile, labor que continuó el folclorista Yolando Pino, fundador del Centro de Estudios Folclóricos Ramón Laval en la Universidad de Chile y director de Archivos del Folclor Chileno en la década de 1950.

El producto de Archivos fue la publicación de tres gruesos volúmenes en los que Pino reunió más de cien cuentos que recogió en todas las regiones de su país. En el prólogo de su antología afirma que, en torno a una atenta audiencia campesina, ávida de conocer la trama y el desenlace de una historia, los narradores anónimos de cuentos cultivaron un arte que sólo pocos fueron capaces de desarrollar. El autor señala que los cuentos folclóricos chilenos tienen una clara procedencia europea, en los que resalta «una constante repetición de determinados temas o patrones narrativos que se remontan siglos atrás a las culturas campesinas europeas».<sup>107</sup> Para su clasificación utiliza la tipología de Aarne-Thompson,<sup>108</sup> un sistema que establece relaciones con variantes del mismo tema en cuentos populares de

---

<sup>107</sup> Yolando Pino, *Cuentos folclóricos de Chile, 1960-1963* (Santiago: Universidad de Chile, 1969), 13.

<sup>108</sup> Los títulos de los libros de Aarne y Thompson se han modificado de acuerdo con las revisiones de la clasificación inicial, así como por la traducción del finlandés al inglés: Antti Aarne, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography* (Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 1950). Antti Aarne and Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales*, 6 vols. (Indiana: Indiana University Press, 1961).

diferentes lugares del mundo, al tiempo que permite identificar las principales figuras que construyen el relato; por ejemplo, cuentos de animales, ogros, brujas u objetos mágicos.

La extensa compilación que publicó el finlandés Antti Aarne en 1910 y que tradujo y extendió Stith Thompson en los Estados Unidos a partir de 1928 es una valiosa fuente de consulta para los estudiosos de la narrativa oral.<sup>109</sup> Esta recopilación masiva recoge alrededor de 2,500 cuentos en los que se establecen *tipos* o argumentos básicos que los autores consideran inalterables en la tradición de los cuentos populares y comunes en la geografía que analizan. En un principio, Aarne se ciñó a la tipología de cuentos finlandeses, daneses y alemanes, entre los que figuran los de Jacob y Wilhelm Grimm; más tarde, Stith Thomson añadió otras de origen asiático, africano y americano que guardan semejanzas entre sí. David Ashliman, reconocido autor en el tema de los cuentos orales señala que «As Europeans and Near-Easterners travelled to the New World, the Far East, Africa, and other distant places, their tales migrated as well, often flourishing in their new environments».<sup>110</sup>

Según Albero Poveda, los desplazamientos en los cuentos de tradición oral sorprenden si se tiene en cuenta que en las sociedades primitivas la norma era el sedentarismo. Comenta que ese fenómeno se plasmó en la voz de divulgadores y compiladores que se encargaron de tender «un puente de comunicación entre las formas literarias consolidadas y las orales».<sup>111</sup> Charles Perrault, a fines del siglo XVII, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, al inicio del siglo XIX, no inventaron los temas, no crearon los personajes ni las situaciones: se limitaron a redactar de manera moderna viejísimas historias anónimas que circulaban entre los

---

<sup>109</sup> Las siglas que identifican este sistema de clasificación son *AT* o *AaTh*. En 2004, Hans-Jörg Uther revisó y expandió la compilación original, por lo que también se utilizan las siglas *ATU*.

<sup>110</sup> David L. Ashliman, *Once upon a Time: The Story of European Folktales* (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1994), 62.

<sup>111</sup> Jaume Albero Poveda, «Los personajes en el cuento popular,» *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 2 (2004): 11.

pueblos. Explica también que entre las sociedades primitivas se manifestó el deseo por trascender su espacio y acercarse a nuevas experiencias; por ello afirma que los héroes míticos fueron siempre viajeros incansables: «En el Nuevo Testamento, Lucas califica a Jesucristo de vagabundo»<sup>112</sup> u otros, en los que los desplazamientos del héroe son más lejanos y tienen el propósito de ser viajes de iniciación o simbólicos, pues provocan transformaciones sustanciales de personalidad. Viajar, dice el autor, es un imperativo en el cuento folclórico y, de manera correlativa, existe la obligación de acoger al caminante o delimitar su punto de llegada, tradición que continúa en los relatos de la Edad Media.

En su estudio, el autor se ocupa de definir cada uno de los espacios que han sido recurrentes en las narraciones orales y, de igual manera, recuperados como tipos afines en distintas latitudes. El bosque, el desierto, la casa o el castillo guardan «imágenes ancestrales que perviven en nuestra conciencia colectiva».<sup>113</sup> El espacio es generador de mitos y los personajes se engrandecen cuando se representan en entornos que cautivaron el imaginario colectivo. Respecto del tiempo que se expresa en los relatos folclóricos, se combina el movimiento lineal, que hace avanzar el argumento y el cíclico, ya que las fiestas y las ceremonias religiosas establecían una relación directa con el tiempo sagrado y encarnaban un modelo de comportamiento. En este contexto, cabe hacer una mención especial al historiador y fenomenólogo de la religión, Mircea Eliade, considerado como uno de los más importantes estudiosos del simbolismo religioso y del mito en el siglo XX. Eliade hace notar la concepción del tiempo en los pueblos históricos y ahistóricos que, generalmente, «se distinguen entre

---

<sup>112</sup> Jaume Alberó Poveda, *Espacio y tiempo en los relatos de la tradición narrativa oral* (Universidad de Alicante, 2004), 32.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 17.

civilizados y primitivos». <sup>114</sup> Para los últimos, el tiempo se asocia a los rituales de fertilidad del ciclo vegetativo y se registra sólo biológicamente sin que se transforme en «historia», es decir, sin que ejerza sobre la conciencia social su corrosiva acción. En contraste, para la mentalidad de los pueblos históricos el tiempo tiene un carácter progresivo y no cíclico, por lo que la historia existe como tal y no como repetición.

La evolución de las formas orales dio, en distintos campos del conocimiento, información vital en disciplinas como la historia, la antropología o la psicología. Scholes y Kellogg subrayan la invaluable aportación del antropólogo británico James George Frazer, quien en su estudio, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1890), abrió en el siglo XX nuevas rutas para profundizar en la relación entre la literatura y la cultura de las sociedades primitivas. O las investigaciones de Carl Jung y Sigmund Freud, que dieron «equally important insights into the ways in which literature is related to an individual's mental processes, making possible a new and fruitful school (despite some excess) of literary studies and archetypal criticism». <sup>115</sup> Sin embargo, es cierto el «exceso» que los autores mencionan y el abuso de la crítica psicológica no siempre aborda las obras literarias con la erudición científica de Freud, Jung y Ernest Jones o a partir de los inteligentes hallazgos de Lionel Trilling o Edmund Wilson, por lo que el resultado es indagar en la vida de los autores con el fin de encontrar claves interpretativas en sus obras, como sucede en algunos ensayos que Hendrik Ruitenbeek reúne en su antología. En la aplicación del psicoanálisis a las obras literarias interesan «los papeles de la madre y el padre en la vida de Poe» para descifrar sus relatos, la sublimación de los impulsos de «Thomas Mann en *Muerte en Venecia*», la disquisición de John Skinner «sobre la patología de Lewis Carroll» o la culpa de Kafka a

---

<sup>114</sup> Mircea Eliade, «La regeneración del tiempo» en *El mito del eterno retorno* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1972), 73.

<sup>115</sup> Scholes y Kellogg, *The Nature of Narrative*, 9.

causa de «las relaciones conflictivas con su padre»,<sup>116</sup> extremos que reducen a los autores a casos clínicos y que restan a la literatura su valor estético.

Para Bruno Bettelheim los cuentos populares de hadas son un valioso material para la educación de los niños; de ellos «se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos y sobre las soluciones correctas a sus dificultades»,<sup>117</sup> mientras que para Vladimir Propp existe entre los cuentos orales una categoría especial denominada «cuentos de hadas» o «cuentos maravillosos», que conservan en su pasado histórico «huellas de regímenes sociales actualmente desaparecidos que, sin embargo, son residuos reveladores de muchos motivos del relato maravilloso».<sup>118</sup> Si estos relatos son el producto que surgió, a partir de determinada base económica, es necesario, dice el autor, examinar qué formas de producción se reflejan en ellos. En esta línea ideológica y, en plena efervescencia marxista en Latinoamérica durante los años setenta, surgieron estudios como el de Daniel Dorffman y Armand Mattelart, quienes pretendían mostrar la mentalidad capitalista en los cuentos de Walt Disney como una de las causas principales de la disfuncionalidad familiar estadounidense.<sup>119</sup>

En el capítulo de «La génesis del cuento», Enrique Anderson Imbert señala que el origen de las formas breves puede rastrearse en los inicios de la literatura oral hace cuatro mil años en textos sumerios y egipcios que luego se perfilaron en la literatura griega, «como en Herodoto o Luciano de Samotracia, en digresiones imaginarias con una unidad de sentido relativamente autónoma».<sup>120</sup> En su antología, *Los primeros cuentos del mundo*,<sup>121</sup> Anderson

---

<sup>116</sup> Hendrik M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 16-17.

<sup>117</sup> Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (México: Editorial Grijalbo, 1988), 12.

<sup>118</sup> Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento* (México: Editorial Colofón, 1989), 13.

<sup>119</sup> Daniel Dorffman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald* (Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972).

<sup>120</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría del cuento* (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1979), 19.

<sup>121</sup> Enrique Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo* (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1977).

Imbert selecciona relatos de la *Mishná*<sup>122</sup> judía y otros de la tradición talmúdica. Retrocede en el tiempo hasta las primeras civilizaciones con escritura que aparecieron en Mesopotamia y Egipto, de las que se conservaron pocos cuentos, ya sea en textos o en «monumentos narrativos de la antigüedad». En su introducción advierte que el «cuento primitivo» no existe sino como prejuicio de los teóricos del progreso, pues el cuento es arte y «el arte presupone un grado avanzado en la transformación simbólica de la realidad».<sup>123</sup> Afirma que de las proezas orales nada se sabe, salvo por las cualidades de los narradores que se distinguieron en el arte de contar, transmitir y hacer perdurable una memoria colectiva. Mezcla de historia y literatura esta antología que comienza con las narraciones del Medio Oriente en el segundo milenio a.C. y termina en el año 1095 d.C. con la primera cruzada, responde a la atracción de teóricos y antólogos por antiguas formas narrativas que ya gozan en nuestros días de un tratamiento literario.

En ese ámbito, existen otros trabajos antológicos que descontextualizan obras de sus nexos originales para ampliarlas bajo una óptica moderna, además que permiten a los lectores realizar una lectura amena de textos inaccesibles. La *Antología del Talmud* anexa en sus 400 páginas un repertorio de fragmentos con interpretaciones que rozan distintos géneros como la fábula, el aforismo o la simple anécdota; un legado, como dice el antólogo, que atesora el patrimonio espiritual del judaísmo y que pervivió en la línea del tiempo, «a tal grado custodiado, que incluso se afirma que durante la Edad Media relegó a segundo término la *Biblia*».<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> *Mishná* deriva del verbo hebreo *shaná*, que significa repetir. El vocablo *mishná* indica la glosa o los comentarios a la ley escrita o *Torá*. La continuidad de las diversas interpretaciones de las leyes bíblicas conformaron el extenso corpus del *Talmud*, el cual se canonizó aproximadamente en el siglo IV en 24 tomos.

<sup>123</sup> Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo*, 11.

<sup>124</sup> David Romano, *Antología del Talmud* (Barcelona: Plaza y Janes Editores, 1986), VII.

Si bien la Biblia se concibe como una legislación de inminente carácter moral que incluye enseñanzas de tipo social y normas de comportamiento, las historias que cuentan sus personajes varían en función de los intereses del lector. Ruth H. Blackburn ofrece en su antología *The Old Testament as Living Literature* una lectura literaria que se divide en secciones de acuerdo con el perfil de las narraciones. Aclara que hay pasajes que contienen elementos de dos o más formas narrativas, «because the genres are often mixed and exact criteria are not agreed on by scholars»,<sup>125</sup> por ejemplo, la historia de Sansón que parte de un entorno histórico genuino pero que, al mismo tiempo, incorpora cuentos populares y vestigios de mitos. Incluye otras categorías literarias, como la parábola, la fábula y, desde luego, los mitos, «most of the material in Gen. 1-11 is mythological». Califica como romance histórico la historia de Ruth porque recrea el contexto tradicional de rituales festivos asociados a las estaciones del año, y de *short story* la de Judith, «as it creates an unrelenting and suspenseful tension as it builds to its bloody climax». En el Antiguo Testamento, los libros de Esther y de Jonás «hardly need mentioning: they may well be the most famous stories in the world».<sup>126</sup>

Mencionamos el texto de James G. Frazer como uno de los primeros y más notables estudios que abordaron la relación de las prácticas religiosas y mágicas en las sociedades arcaicas. Esta investigación, producto de muchos años, se publicó, originalmente, en doce volúmenes que el autor resumió en un grueso tomo que se encuentra traducido en infinidad de lenguas. Sin embargo, Frazer seccionó dos partes de su extenso trabajo en textos independientes, *Totemism and Exogamy* (1910) y *Folklore in the Old Testament* (1918). Este último ha merecido especial atención de los folcloristas por las vastas referencias que prueban la universalidad de los mitos, por ejemplo, el relato del diluvio universal en más de veinte

---

<sup>125</sup> Ruth H. Blackburn, *The Old Testament as Living Literature* (New York: New York University Press, 1976), 24.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 132.

culturas, «mythical themes in just the same way as the practices of the ancient Greeks, Chinese, or Abenaki Indians».<sup>127</sup>

El gran misterio del principio de la vida en la tierra— dice Frazer— se explicó por medio de relatos «no sólo pintorescos sino también ricos en folclore que conservan muchas características impregnadas de simplicidad primitiva»,<sup>128</sup> como la versión del escritor jahvista que imaginó a Dios moldeando con barro al primer hombre, de la misma manera como las leyendas griegas cuentan que el sabio Prometeo formó de arcilla a los hombres en el Panopeo, en Fócida.

Norma Goodrich comenta acerca de la divergencia de opiniones que existen en los estudios de mitología, desde la ortografía de los nombres hasta los eventos más importantes que dan forma a los mitos. Es imposible, según la autora, lograr criterios uniformes en este campo de estudio, ni en la práctica ni en la teoría. Si se consideran los siglos que median en la transmisión oral, a través de eras de oscuridad cultural y localidades geográficas, a menudo separadas por enormes distancias, habría que multiplicar las dificultades de cada versión y su conversión en escritura, «where every author has a unique personality and view-point».<sup>129</sup> Pero lo cierto es que los mitos en las civilizaciones antiguas se conocen por su tradición escrita. En el caso de Grecia, casi todos los mitos que sobrevivieron son «literatura», como se puede ver en fuentes que datan del siglo VIII a.C. con los trabajos que se atribuyen a Homero y Hesíodo, momento en que la narrativa oral se transforma en escritura.

Al respecto, Scholes y Kellog señalan que Homero es la culminación del arte narrativo oral y la inauguración del escrito, pues en los poemas homéricos se percibe una clara fusión de

---

<sup>127</sup> Julius Bewer, *The Literature of the Old Testament* (New York: Columbia University Press, 1992), 22.

<sup>128</sup> James George Frazer, *El folclore en el Antiguo Testamento* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 11.

<sup>129</sup> Norma Goodrich, *Ancient Myths* (New York: Mentor Publishers, 1986), 28.

varios materiales: «religious, historical, social, shaped by a strong impulse toward artistic unity in narrative».<sup>130</sup> Más adelante el estudio de estos autores puntualiza que los poemas épicos se crearon en culturas que no discernían entre el mito y la historia. El desprendimiento gradual de estos elementos fue determinante para establecer las normas estéticas e intelectuales de la producción literaria; la distinción entre hechos y ficción instituyó la manera de narrar, es decir, de seleccionar entre la verdad o la belleza. Tal escisión se traduce en la cultura occidental en términos de historia y romance, dos cauces en la épica de Homero que se reúnen en la novela. Por ahora, tendremos en cuenta la opinión de estos autores para ocuparnos en segmentos posteriores de los diferentes ámbitos que perfilaron las diferencias entre la novela y el cuento.

Pero, ¿qué factores hicieron posible la supervivencia de colecciones y obras clásicas tan antiguas que se consideran como el inicio de la cultura literaria occidental? Hermann Fränkel subraya que el conocimiento de la literatura babilónica del antiguo Egipto o del alto alemán antiguo se basa exclusivamente en documentos de esa segunda categoría y sólo por el interés de unos cuantos. En ese caso, es la casualidad la que determina lo que se pierde y lo que llega a nuestras manos; no obstante, con la literatura griega es diferente. La tradición griega nunca se interrumpió en el mundo occidental, siempre hubo lectores ávidos y, en consecuencia, copistas e impresores, aun en la época moderna. «Nuestra posesión de tales escritos no se debe al azar de su conservación física o a la suerte de los investigadores, sino más bien al interés que han suscitado en la larga sucesión de generaciones, desde que fueron escritos hasta ahora».<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Scholes y Kellogg, *The Nature of Narrative*, 57.

<sup>131</sup> Hermann Fränkel, «La literatura arcaica: su conservación y su aparente origen» en *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica* (Madrid: Editorial Visor, 1993), 5.

Italo Calvino da a conocer algunas de sus más ingeniosas ideas cuando explica el porqué de «su simpatía por los clásicos». En catorce incisos que desarrolla como prólogo de su libro, su agudo sentido del humor no minimiza la abundante información que ofrece de autores y textos en las distintas épocas históricas que analiza. Sostiene que no debe justificarse por el empleo del término «clásico», pues para él lo que distingue a un clásico es el efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna, ubicada en su continuidad cultural. Es así que «un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce enseguida su lugar en la genealogía».<sup>132</sup>

Explica que el máximo rendimiento de la lectura de los clásicos se obtiene cuando se alterna con la lectura de actualidad; por ejemplo, leer la *Odisea* como un texto de Homero, sin olvidar el profundo significado de las aventuras de Ulises a través de los siglos. Concluye sus preceptos con la afirmación de que lo clásico es eso que «persiste como ruido de fondo». En adelante, sus interpretaciones se despliegan en una diversidad de ejemplos que abarcan cuentos populares con esquemas afines, ya sea con protagonistas femeninas, como Blancanieves o Cenicienta, en las que existe el deseo de invertir los papeles sociales y los destinos individuales como restauración de un orden precedente. O en personajes masculinos que han permanecido en el inconsciente colectivo, como el príncipe disfrazado de pobre que prueba que «todo pobre es en realidad un príncipe», víctima de una usurpación y que debe reconquistar su reino, como Ulises, Guerin Meschino o Robin Hood, reyes o hijos de reyes,

---

<sup>132</sup> Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos* (Barcelona: Tusquets Editores, 1995), 17.

nobles y caballeros «caídos en desgracia, que restaurarán una sociedad de justos en la que se reconocerá su verdadera identidad».<sup>133</sup>

En Borges, ese «ruido de fondo» es el eco de la historia de Ulises que se escucha en *Las mil y una noches*, «la versión árabe de la *Odisea*». Los siete viajes de Simbad el marino no son la historia de un regreso, sino un relato de aventuras. La de Homero transmite el encanto, la magia del mar y el lector siente lo que el navegante le revela; contiene dos historias en una: se lee como un retorno a casa y como un relato de aventuras, «quizás el más admirable que jamás se haya escrito o cantado».<sup>134</sup> Para Robert Graves, el reflejo se da únicamente en los contextos históricos, sociales, culturales y religiosos que dan vida a los mitos griegos; incluso al final de su amplio estudio sostiene que la *Odisea* no es una epopeya, sino «la primera novela griega y, por tanto, irresponsable en lo que concierne a los mitos»,<sup>135</sup> el autor plantea la duda, pero obliga a los lectores que estén interesados en ampliar esta tesis, a leer *La hija de Homero*, en donde explica sus razones.

Contar fue también predicar virtudes ejemplarizantes, resaltar costumbres cotidianas, vicios y defectos para destacar una verdad o una enseñanza que podía decirse sin encubrimiento alguno. Los animales protagónicos de las fábulas recorrieron una larga travesía de siglos, en los que su voz suplantó a la del hombre para perdurar como expresión de imágenes y símbolos, de historias que cautivaron a narradores de todos los tiempos.

Por lo común, su nombre se asocia a la brevedad de un relato ficticio con intenciones didácticas en el que los personajes suelen ser animales que se presentan humanizados y

---

<sup>133</sup> Calvino, *Por qué leer a los clásicos*, 24.

<sup>134</sup> Jorge Luis Borges, «El arte de contar historias» en *Arte poética (seis conferencias)* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), 64.

Las conferencias de Borges, se dictaron originalmente en inglés y en distintas fechas; se compilaron con el título, *The Craft of Verse* (President and Fellows of Harvard University).

<sup>135</sup> Robert Graves, *Los mitos griegos*, vol. 2 (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 479.

simbolizan cualidades psicológicas, como la avaricia, la vanidad, la pereza y otras. El significado de fábula guarda nexos con la naturaleza oral de su origen: del latín *fari* (hablar) o del griego *phao* (decir); la palabra recorre, sin embargo, espacios que compartió con géneros afines.

En diccionarios especializados como el de Helena Beristáin se destaca que la fábula es de los géneros más antiguos; apareció primero en la India, en China y en Japón y después en Grecia y Roma, y durante la Edad Media en las lenguas romances. Como sinónimo de apólogo y parábola, la autora distingue al primero como «breve narración en prosa o en verso de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja» y a la segunda como un género didáctico, mediante el cual «suele hacerse una crítica de las costumbres o vicios locales y nacionales, aunque también de la naturaleza humana en general».<sup>136</sup> En las teorías del relato, la fábula es un tecnicismo que denomina la serie de las acciones que integran la historia.

García Gual coincide en que el trayecto histórico de la fábula traspasó distintos continentes y la divide en tres etapas: antigua, media y moderna. La primera etapa corresponde a la India y a Grecia; las fábulas primitivas que se conocen son las de *Bidpai*, que fueron escritas en sánscrito con el título de *Panchatantra* en el siglo V a.C. Sobrevivieron hasta el siglo VIII en una traducción al árabe que se conoce con el nombre *Calila e Dimna*, historia que protagonizan dos chacales que son consejeros de un rey que encarna un león. Esta versión «viajó al Tíbet, a China y a Persia para acabar en Grecia y servir de inspiración a Esopo». En Grecia, la primera fábula que se conoció fue «El ruiseñor y el halcón», que se encuentra en la poesía épica, concretamente, en *Los trabajos y los días*, de Hesíodo; sin

---

<sup>136</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Editorial Porrúa, 1992), 207.

embargo, el autor señala que la tradición occidental de la fábula comienza con Esopo, cuya biografía es incierta. Se cree que vivió en el año 600 a.C. en la isla de Samos y que viajó por Asia, Grecia y Egipto, lugares donde se estima que dio a conocer más de 200 fábulas. Los griegos utilizaron las fábulas de Esopo para educar a sus alumnos en compilaciones que eran una especie de libros de texto, de las que sobresalió la de Demetrio de Falero (325 a.C.), bajo el título de *Logon aisopeion*. A la colección original de las fábulas esópicas se agregaron las de Fedro, escritor latino del siglo I. Como Esopo en Grecia, Fedro en Roma estableció el género y le dio fuerza, originalidad y sutileza. «Si Esopo improvisó y recitó sus fábulas, Fedro escribió las suyas y rescribió y tradujo las de Esopo». La etapa media se prolongó hasta el medievo y, como mencionamos en el capítulo anterior, Maximo Planudes dio la ordenación final a la edición de las fábulas en 1484.

Por último, en la etapa moderna, se consagra la fábula como género en los siglos XVII y XVIII con «La Fontaine en Francia, con Iriarte y Samaniego en España, Lessing en Alemania, Gay en Inglaterra. Pignotti en Italia y Kriloff en Rusia».<sup>137</sup> El autor explica que con La Fontaine se inició la distinción entre el apólogo y la fábula; el primero está compuesto de dos partes: «el cuerpo o la fábula y el alma o la moraleja», es decir, la fábula es la parte del apólogo de tendencia costumbrista —y no moralizadora—, puramente narrativa y genuinamente imaginativa

Durante la Edad Media se crearon compendios a partir de relatos que incluían descripciones o imágenes de animales reales o imaginarios. Las épicas de animales o *beast epic* se convirtieron en un género popular en varias literaturas europeas que, en un principio, consistían en «a lengthy cycle of animal tales that provides a satiric commentary on human

---

<sup>137</sup> Carlos García Gual, «Estudio introductorio» en *Fábulas de todos los tiempos* (Madrid: Editorial Gredos, 1967), VII.

society».<sup>138</sup> Aunque su fuente original fueron las fábulas, estos relatos son más extensos y ponen menos énfasis en su sentencia moral; al principio se escribieron en latín y más tarde aparecieron en francés, alemán e inglés. Entre los ciclos de cuentos más famosos del siglo XI se destaca el de «Reynard the Fox», el astuto zorro y el gallo Chanticleer («Chanticleer the Cock»), los cuales inspiraron el cuento «El capellán de monjas» («The Nun's Priest Tale»), de Geoffrey Chaucer. A su vez, los poetas ingleses, Edmund Spenser y John Dryden emplearon los recursos del género para elaborarlos en poemas extensos. «Mother Hubbard's Tale» (1591) contiene la historia de un zorro y un mono, a través de los cuales Spenser satiriza la vida en la Corte; para su poema «The Hind and the Panther» (1687), Dryden «revived the beast epic as an allegorical framework for serious theological debate».<sup>139</sup> El alcance del género tuvo repercusiones en otras latitudes y surgieron compilaciones como la de Joel Chandler Harris, *Uncle Remus: His Songs and His Sayings* (1880), «derived from many episodes from beast tales carried to the United States by African slaves».<sup>140</sup> Uncle Remus es un personaje que sirve como narrador en esta colección, mezcla de cuentos folclóricos, historias de animales y canciones que Harris adaptó y compiló a partir de las tradiciones de los esclavos negros en las plantaciones de Atlanta, Georgia. Muchas de esas historias se inspiraron en las fábulas de Esopo y de La Fontaine y, aunque persiguieron un fin didáctico, su acento histórico fue una importante fuente de acercamiento para conocer el dialecto y las costumbres de la cultura afroamericana. Por último, es importante la mención de la adaptación moderna del género, el cual llegó al siglo XX como trasfondo de la conocida novela de George Orwell, *Animal Farm* (1945), una fábula política en la que el autor satiriza la Rusia estalinista.

---

<sup>138</sup> George Ferguson, *Signs and Symbols in Beast Epic* (Oxford: Oxford University Press, 1961), 11.

<sup>139</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>140</sup> *Ibid.*, 26.

De igual manera, los compendios de bestias, mejor conocidos como *Bestiarios*, tuvieron una importante proyección durante la Edad Media. Herencia del mundo grecorromano, bizantino y persa, los bestiarios mágicos, fantásticos o mitológicos, como también se les llamó, fueron, en sus inicios, una colección de fábulas anónimas ilustradas que, como señala Ignacio Echeverría, «describían animales que solía acompañarse con una lección moralizante, reflejando la creencia de que el mundo era literalmente la creación de Dios y que, por tanto, cada ser vivo tenía su función en él».<sup>141</sup> Los bestiarios gozaron de especial popularidad en Inglaterra y Francia en el siglo XII y algunas imágenes de animales dieron forma a esculturas dentro de las iglesias con el fin de recordar a los fieles su significado alegórico; por ejemplo, las palomas, águilas o cigüeñas como signos positivos; como signos negativos, las serpientes, monos o cerdos; y fantásticos, como gárgolas, grifos o dragones. Inclusive, Leonardo da Vinci incursionó en la escritura de su propio bestiario, en el que, bajo una nueva visión renacentista, «demostró su profundo respeto por la armonía del cosmos».<sup>142</sup> Cada animal poseía características particulares, afines a cualidades o defectos humanos, tales como perdices ladronas, águilas generosas, halcones solitarios o indomables panteras.

Vemos que, en esa conjunción de real y fantástico, de simbólico y onírico o en la permutación entre lo humano y lo animal, el medieval proveyó de significados para explicar la condición humana, para develar enigmas más allá de la lógica. Frente a una realidad alterna, los bestiarios ensancharon su rumbo, subsistieron al paso del tiempo, conservaron su esencia en los contenidos de cuentos contemporáneos que algunos autores adaptaron libremente. Los *Bestiarios*, de Julio Cortázar, Juan José Arreola, Franz Kafka, y el *Manual de zoología fantástica*, de J.L. Borges, son sólo una muestra de la proyección de géneros ancestrales en el

---

<sup>141</sup> Ignacio Echeverría, *Bestiario medieval* (Madrid: Editorial Siruela, 1989), 22.

<sup>142</sup> *Ibid.*, 36.

presente, extraños universos que se vuelven verosímiles, metáforas de metamorfosis fantásticas, seres que son símbolos que perviven en la imaginación.

En publicaciones recientes, Rodríguez Adrados explica que la fábula es uno de los géneros más complejos e intrincados de la literatura universal, pues entre la fragmentaria masa literaria de formas orales, la fábula se multiplica a lo largo de siglos en variadas colecciones, versiones, subgéneros y lenguas. Respecto de sus límites con otros géneros vecinos, dice que la fábula es llamada en griego *logos*, pero también *mythos*. Descubre que hay rasgos comunes con la forma y función de los mitos: ambos se refieren a tiempos cuando el hombre no era el protagonista, sino los dioses, los seres personificados y los animales. «En la cultura griega se conservan huellas de un orden que no rechaza la proximidad humana —y divina— al animal». <sup>143</sup>

La fábula en Oriente se cultivó con fuerza entre los siglos IV y VI, «Chinese Buddhists adapted fables from Buddhist India as a way to further understanding of religious doctrines», <sup>144</sup> su más famosa compilación se conoce como *Bore jing*. En Japón se conservaron documentos históricos que la integraron como recurso narrativo. Durante el siglo VIII «the histories, *Kojiki (Records of Ancient Matters)* and *Nihon shoki (Chronicles of Japan)*, are studded with fables, many of the theme of small but intelligent animals getting the better of large and stupid ones». <sup>145</sup> El autor señala que la fábula repercutió de manera importante en la literatura japonesa y que persiste en la época moderna.

La trascendencia de la fábula en la literatura medieval hispana se explica por el contacto con antiguas colecciones de cuentos orales orientales que llegaron a España en

---

<sup>143</sup> Enrique Rodríguez Adrados, *De Esopo al Lazarillo* (Universidad de Huelva, 2005), 42.

<sup>144</sup> Charles W. Eliot, *Folklore and fable* (New York: Collier & Sons, 1969), 12.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 16.

versiones árabes. Ente otras, destaca el *Sendebär*, también conocida como *El libro de los engaños y de los ensañamientos de las mujeres*, que se tradujo al castellano en 1253 por iniciativa de Alfonso X. Se caracterizan por su tono ejemplificador, pero se advierte en ellos una clara alternancia entre la estructura narrativa y la dialogada, un recurso innovador para esa época. A pesar de que el objetivo fundamental de esta compilación es de orden didáctico y propio de la prosa de ficción medieval, tiene en común con *Calila e Dimna* rasgos de la cuentística oriental, «cuyas enseñanzas prefieren la sabiduría profana a la moral».<sup>146</sup> El hilo conductor del *Sendebär* une diferentes historias en un motivo central: el enredo, la confusión y el engaño de las mujeres a sus maridos, las cuales pagan al final mediante un castigo, incluso con la muerte; son famosos los cuentos «La huella del león» y «La perrilla llorosa», narraciones aleccionadoras con el tono disimulado de la fábula. Los relatos que reúne el *Libro del buen amor*, escrito en versos en el siglo XVI por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, incorpora distintos elementos como aventuras amorosas del autor, así como fábulas y relatos. Esta obra, llena de realismo y sentido del humor, que ofrece también el novedoso punto de vista de la autobiografía, «se caracteriza por la unión de los mejores recursos lingüísticos provenientes de los sectores cultos y populares».<sup>147</sup> La intención de la obra resulta ambigua a causa de su heterogeneidad; en algunos casos resalta el sentido del amor devoto; en otros, el del amor carnal. La mayor parte del contenido se relaciona con la estructura del sermón popular medieval, de contenido moral; sin embargo, incorpora elementos eróticos, una importante influencia del *Ars amandi* o *Ars amatoria* (*Arte de amar*), de Ovidio que, para entonces, ya circulaba por toda Europa. En transcripciones al castellano moderno, algunas formas narrativas que se anexaron en las colecciones hispanas del pasado quedarán incorporadas en

---

<sup>146</sup> Alan D. Deyermond, «La Edad Media» en *Historia de la literatura española*, vol. 1 (Barcelona: Editorial Ariel, 2001), 189.

<sup>147</sup> *Ibid.*, 204.

las antologías de cuentos del siglo XX, entre las que figura la copiosa selección del folclorista y filólogo español Ramón Menéndez Pidal.<sup>148</sup>

En un prolongado traspaso generacional, la flexibilidad y adaptabilidad de la fábula la convierten, como dice Rodríguez Adrados, «en uno de los primeros géneros antológicos por su esencia anónima y por su conocida brevedad y concisión».<sup>149</sup> No es de menor importancia considerar la extensa producción de cuentos infantiles en incontables colecciones que se inspiraron en fábulas por su capacidad de transmitir modelos de conducta fácilmente asimilables para los niños. Es así que la amplitud multifacética de la fábula adoptó géneros que, si bien posteriormente se ciñeron a sus propios cánones, deben mucho a la herencia de su libertad imaginativa, a su capacidad de integrar temas en un conjunto de lenguas universales.

Como en una amalgama de fragmentos híbridos, los ejemplos que anteriormente anotamos advierten matices, diferencias e incompatibilidades para abordar un mismo tema y, en la mayoría de los casos, se evidencia que las capas históricas que nos separan del pasado narrativo de cualquier cultura se desgajan en una impresionante diversidad de conceptos, ideas y criterios, imposibles de asir en todas sus vertientes.

La sabiduría popular que se articula en los cuentos de otros tiempos se enlaza en nuestro presente por eslabones que, de manera lenta y progresiva, se añadieron bajo innumerables puntos de vista y vinculan los estudios especializados con el acto de contar en cada época. Mitos, leyendas, fábulas y cuentos populares dieron voz a dioses, héroes y personajes que hoy hablan lenguas que antes no existieron. La palabra conformó la esencia sagrada del mito, dotó de sentido los ciclos de la naturaleza y por ella se creó un lenguaje

---

<sup>148</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Antología Universal: Todos los cuentos*, vols. I y II (Barcelona: Editorial Planeta, 2002).

<sup>149</sup> Rodríguez Adrados, *De Esopo al Lazarillo*, 56.

humano capaz de transmitir prácticas, creencias, acontecimientos y narraciones que recorrieron caminos por miles de años. En el origen, el lenguaje, y en el lenguaje el origen, ¿quién puede saber cómo se cantó, se contó o se recitó la *Teogonía* de Hesíodo o el viaje de Gilgamesh?

En manos de los copistas del pasado, en las máquinas de viejas imprentas, las colecciones antiguas albergaron narraciones que se distancian en su edad cronológica con las del cuento moderno. Las marcas temporales aumentan la limitación de abordarlas en todas sus facetas; sin embargo, podremos acercarnos a los autores protagónicos que prolongaron su estancia entre sus páginas. Los ejemplos que ofrecimos muestran el enorme alcance de las tradiciones orales durante siglos que en adelante servirán de telón de fondo a lo largo del trayecto histórico del cuento y de su antologación. El diseño de segmentos por épocas nos guiará para analizar algunos momentos clave que fijaron los rasgos que distinguen al cuento de otros géneros, así como para conocer las causas de la continuidad de determinados autores en distintas muestras antológicas.

## CAPÍTULO 3

### EVOLUCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL CUENTO MODERNO EN LAS ANTOLOGÍAS

#### Edad Media y Renacimiento

En las distintas etapas históricas que abordamos en el capítulo 1, vimos que un prolongado recorrido de autores y textos borraron las fronteras que nos separan de los orígenes que dieron vida a géneros que hoy leemos en formatos modernos. La incesante migración de textos que en épocas remotas guardaron en principio un valor histórico o documental hizo posible su recuperación en etapas subsecuentes y se dimensionaron en categorías literarias. De igual manera y, como se aprecia en los ejemplos del capítulo anterior, mitos, leyendas, fábulas y otras formas narrativas que circularon como expresiones populares se recogieron en las páginas que inspiraron a nuevos narradores.

El contexto ideológico que en la Edad Media fomentó la creación de narrativas didácticas como los *exempla*, la intención de plasmar hechos heroicos en la conservación de los poemas épicos o el legado de colecciones individuales que introdujeron novedosas formas de contar —entre otros modelos que mencionamos— sobrevivieron en la fijación escrita de compilaciones que a partir de entonces encontraron nuevas rutas de expansión. Bajo criterios heterogéneos de los compiladores y en los diversos territorios por los que transitaban cuentos que definieron un perfil más próximo al actual, fueron indicadores que revelaron la necesidad de remodelar viejas estructuras para construir relatos que gradualmente cambiaron el destino del cuento.

En esta línea, mencionamos en particular a Boccaccio y Chaucer como la cúspide de la cuentística medieval por la prolongada presencia que tuvieron en recopilaciones posteriores. Tal recurrencia fomentó lazos que determinaron su inclusión dentro de los distintos formatos que circularon y que los reafirmaron como parte de un canon. Las innovaciones en las técnicas narrativas que asentaron los cuentos de estos escritores se reflejan en algunas antologías que se publicaron en el siglo XX. En ellas, se percibe el interés de los compiladores por discernir las narrativas breves de otros tiempos con las formas que más se aproximan a la noción del cuento moderno en el siglo XIX. También, destacan a los autores que introdujeron cambios fundamentales en el cuento y que, al paso del tiempo, consolidaron su estancia en una extensa gama de trabajos antológicos.

Ante una inmensa oferta de antologías que sirven al propósito de analizarlas como receptoras de las transformaciones suscitadas en el cuento en los momentos clave de su historia, nuestra elección concentra una doble intención. Por un lado, profundizar en la selección que proponen los antólogos como reflejo de las distintas ideologías que plasman en la elección de ese pequeño universo literario y sus consecuencias; por el otro, indagar cómo actúan por reflejo o reacción a otras y cuáles registros se observan como constantes en la construcción de cánones que se relevan o se desechan.

La revisión exhaustiva de un gran número de antologías nos llevó a seleccionar aquellas que pudiesen ratificar los criterios que hemos anotado a lo largo de esta investigación. El estudio del fenómeno de las antologías toca también aspectos que van más allá de la intención que a simple vista traducen. Los objetivos de su elaboración, la recepción por parte de los lectores, la importancia de los prólogos y la recuperación de cánones que recaen en la jerarquía nacional, en la académica y otras implica aproximarnos a un proceso en

permanente oscilación que puede o no otorgar a las antologías un lugar prominente, como veremos a continuación en distintos ejemplos.

A principios del siglo XX, Brander Matthews, editor, escritor y profesor de Columbia University publicó la antología, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*,<sup>150</sup> en la que se propone mostrar, por medio de una variada selección de veintitrés «specimen stories», la evolución histórica del cuento y la madurez de su forma, «through the long centuries of advancing civilization». Se reconoce a Matthews como una de las figuras más prominentes del siglo pasado en los grupos literarios de Nueva York ya que, además de fundador del *New York Times*, fue también el primer profesor de arte dramático en los Estados Unidos. Su versátil actividad crítica aportó importantes estudios a la obra de Shakespeare y novedosas colecciones de cuentos que instituyeron modelos para muchas antologías a partir de los inicios de ese siglo, al punto que, «His collections and mementoes are the foundation of the Brander Matthews Museum at Columbia University, New York City».<sup>151</sup>

El amplio estudio que enmarca esta antología condensa un panorama histórico que se remonta a las colecciones de cuentos de tradición oral que se recuperaron en la Edad Media y continúa hasta al siglo XIX con el fin de subrayar las diferencias esenciales del verdadero *short-story* y las narraciones cortas que no necesariamente son cuentos. Aclara que el nombre compuesto de *short-story* es un producto típico de la literatura estadounidense que data de Poe y cuya definición surge por oposición a géneros narrativos próximos, «it is now seen to be clearly differentiated from the longer novel and also from the tale which merely chances to be

---

<sup>150</sup> Brander Matthews, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development* (New York: American Book Company, 1907).

<sup>151</sup> Encyclopædia Britannica Online, "Brander Matthews.", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/369742/Brander-Matthews>. (acceso abril 18, 2009).

not prolonged». <sup>152</sup> El «*true short story*» se distingue de la novela por su brevedad y del *tale* <sup>153</sup> por su unidad y su concentración en un solo efecto o en una sola secuencia de efectos. El autor ahonda en dichos contrastes por medio de un diseño progresivo en el que detalla, en una suerte de tejido temporal, el desarrollo y el efecto del pasado narrativo en los veintitrés cuentos que selecciona. Las distintas nacionalidades de los autores que incluye permiten obtener una panorámica de perspectivas que se extienden a otros escritores que comparten el mismo entorno geográfico, aspectos que reproduce por igual en un análisis de las formas más logradas en los cuentos rusos, ingleses, estadounidenses, franceses y otros.

Inicia con un relato de *Gesta Romanorum* <sup>154</sup> —«The Husband of Aglaes»— como ejemplo de las colecciones anónimas de anécdotas y cuentos que circularon durante los siglos medievales. Se trata de relatos breves de procedencia latina, *exempla* de tono moralizador que sirvieron como manuales de sermones a los predicadores de la época. Sin embargo, la popularidad de esta obra en su tiempo tuvo diversos destinatarios y fue una fuente de inspiración para narradores más hábiles que la utilizaron más adelante como fuente directa o indirecta, como Geoffrey Chaucer, John Gower, Giovanni Boccaccio, William Shakespeare, entre otros. En esa especie de *storehouse* que, como dice el autor, «almacenó» fragmentos de narraciones ficticias, historias reales, leyendas y cuentos «flotantes» de larga trayectoria oral, el *Gesta* conservó formas narrativas que progresaron al margen de sus claves moralizantes o religiosas. Pero Matthews no se detiene en la anécdota del cuento; su propósito no es mostrar *qué* se cuenta, sino *cómo* se cuenta, de cuáles recursos o temas se valieron otros autores para potenciar el efecto de esas narraciones y por qué las compilaciones que se afianzaron durante

---

<sup>152</sup> Matthews, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*, 8.

<sup>153</sup> A pesar de que la palabra *tale* significa cuento o historia, el autor marca el contraste entre la acepción general del término *cuento* y el de *short story*, que puntualiza la idea del cuento moderno en la literatura estadounidense.

<sup>154</sup> Se cree que se compiló entre los siglos XIII y XIV. Dada la variedad de lenguas de las transcripciones del latín original, aún se especula si fue en Inglaterra, Francia o Alemania donde se imprimió por primera vez.

la Edad Media incubaron muchas de las expresiones precursoras que dieron posteriormente al cuento un carácter más definido.<sup>155</sup>

A lo largo del siglo XIII, surgieron también colecciones de origen francés que incluían relatos cortos anónimos escritos en verso que popularizaron el *fabliau*,<sup>156</sup> un nuevo género que acopló temas heterogéneos, ajenos al acento moral recurrente en la época para dar a conocer anécdotas cómicas «with a sharp sting at the end of it».<sup>157</sup> El tono satírico, ligero y humorístico de los *fabliaux* se difundió por Europa en voz de los juglares franceses que combinaron el lenguaje ordinario con la aguda observación de la realidad cotidiana. Su contenido erótico, en ocasiones obsceno, deleitó a públicos de distintos rangos sociales y adecuó sus temas en versos que lo mismo parodiaban las costumbres de las clases cultas como imitaban las de las más humildes. Los *fabliaux* originales y los relatos del *Gesta* fueron la materia prima para otros autores que moldearon su contenido en un nuevo arte narrativo mejor proporcionado, más hábilmente logrado. Para Matthews, el perfeccionamiento de las formas orales que se rescataron en el medievo se dio con Chaucer —«writing in verse in England»— y con Boccaccio —«writing in prose in Italy»—. Ambos autores conservaron en sus cuentos la viveza del *fabliau*, pero le confirieron una nueva dimensión que integraron en la ambientación de sus narraciones, en la complejidad de sus tramas, en los fieles retratos de toda

---

<sup>155</sup> Cabe mencionar que existen ediciones modernas del *Gesta Romanorum* con traducción al castellano, como la de Ventura de la Torre Rodríguez (Madrid: Editorial Akal, 2004). Asimismo, un interesante estudio de Debra Higgs, *Monsters and Christian Enemies* (Princeton: University Press, 2003) en el que la autora profundiza acerca de la función ideológica contenida en algunos relatos de esa compilación. Por ejemplo, los que retratan personajes de «monstrous races», ya fueran «Jews; Muslims, Mongols and Black Africans» y que la mayoría cristiana de la época medieval juzgaba como razas monstruosas.

<sup>156</sup> El término descende de la palabra *fable*, (fábula), que los franceses modificaron en el sentido amplio de cuento, narración breve o piezas profanas de tema libre. En forma dispersa y fragmentaria, los *fabliaux* fueron de las primeras obras de la Edad Media que se publicaron en texto original en una colección de cincuenta y cinco que agrupó E. Barbazan (1756). Anterior a esa compilación, Claude Fauchet publicó en 1581 algunos *fabliaux* que se distinguieron de otras formas breves, aunque para los copistas medievales mantenían un rasgo común suficiente para anexarlos en un mismo volumen. Cf., Felicia de Casas, *Fabliaux. Cuentos franceses medievales* (Madrid: Editorial Cátedra, 1994), 9.

<sup>157</sup> Matthews, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*, 14.

clase de incidentes ordinarios que recrearon de los distintos rangos sociales de sus personajes. Si bien el estilo cómico de los *fabliaux* fue un antecedente importante para la composición de algunos cuentos de *The Canterbury Tales* de Chaucer, al igual que para el *Decamerón* de Boccaccio, la materia común que utilizaron ambos narradores se bifurcó en direcciones distintas. Chaucer rimó «some of the same fictions which Boccaccio, before him, was narrating in more pedestrian fashion»; sin embargo, fue más hábil en la construcción de sus relatos, unificó con más claridad y armonía la estructura general de su obra, superó el tono humorístico de su contemporáneo italiano y tuvo «a far more searching insight into human nature».<sup>158</sup> Matthews acentúa los aciertos narrativos de Chaucer, pero reconoce que la dimensión lírica de sus cuentos no es precisamente lo que se considera un *short-story*, aunque no por ello omite destacar el talento del poeta inglés y dibujar una línea con su antecesor como un eje inseparable de la cuentística medieval. Respecto de Boccaccio, el autor considera que sus cuentos detallan una forma narrativa más pura, afín a la ruta progresiva que dentro del cuerpo de su antología se adapta mejor a la secuencia de «especímenes». Es por ello que elige «The Story of Griselda» con el fin de contrastar los cuentos del *Gesta* con el último cuento que cierra el *Decamerón*. Afirma que la diferencia es abismal, ya que si bien Boccaccio se apoyó en diversas fuentes literarias —como los *exempla* o los *fabliaux*— y, en ocasiones reprodujo historias casi idénticas, el avance de su arte narrativo es obvio. Considera el *Gesta* una miscelánea de «ill-told tales» y al *Decamerón* un trabajo literario de temática variada que apunta al desarrollo de una trama elaborada en función de los personajes y dentro de un determinado ambiente. Boccaccio, dice el autor, «was born a story-teller and one of the masters of the brief tale, which the Italians call the *novella* and which might vary from a

---

<sup>158</sup> Matthews, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*, 40.

El autor puntualiza que su antología presta atención sólo al cuento escrito en prosa; no obstante, habla de la importancia de las narraciones rimadas que en la antigüedad hicieron posible memorizarlas y transmitir las.

simple anecdote to a more elaborate narrative». La *novella*<sup>159</sup> se originó en Italia durante la Edad Media y se propagó a otros países por sus recursos innovadores que incluían historias locales de carácter humorístico, político o amoroso. Más adelante, Boccaccio la afinó al unificar una serie de historias cortas, utilizando un solo marco narrativo en torno a un tema común. En 1353 se publicó el *Decamerón*, colección que incorpora «one hundred specimens of the *novella* supposed to be told on ten days by ten friends gathered in a country house to escape the plague in Florence»,<sup>160</sup> suceso que marcó un giro determinante en la literatura europea. El interés del antólogo por los especímenes narrativos se concentra en el cuento de Boccaccio; sin embargo, tiende un puente a Chaucer, quien pocos años después utilizaría para *Los cuentos de Canterbury* recursos similares al *Decamerón* dentro de una tradición distinta que dio pie a diversas hipótesis que intentan dilucidar las conexiones entre los dos textos.<sup>161</sup> Entre otras, por la semejanza del plan general en esas colecciones, pues ambas tratan de historias narradas por un personaje que pertenece a un grupo reunido, en el primer caso, para hacer una peregrinación a la tumba de Santo Tomás de Canterbury<sup>162</sup> y en el otro para huir de la peste bubónica que azotó Florencia en 1348 y refugiarse en una villa en las afueras de Nápoles. Los dos autores coinciden también en establecer un mismo marco de referencia narrativo por el cual los cuentos se entretujan en un tema común; Boccaccio lo utiliza para

---

<sup>159</sup> El sentido moderno del término se refiere a la novela corta de menor extensión que la novela, pero sin la economía narrativa del cuento. El autor menciona que en Francia la *novella* tuvo su equivalente en la *nouvelle*, la cual adoptó algunos recursos de los *fabliaux*; la colección que mejor representa su consolidación es *Cent Nouvelles nouvelles* de 1465. En Inglaterra, considera que la *novella* se introdujo con *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer y que el contenido realista y la estructura formal influyó para el posterior desarrollo de la novela y del cuento inglés.

<sup>160</sup> Matthews, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*, 48.

<sup>161</sup> Por ejemplo, los estudios comparativos que analizan los paralelismos entre las dos colecciones, como el de N.S. Thompson, *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love: a Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales* (Oxford: Oxford University Press, 1999), el de Robert Edwards, *Chaucer and Boccaccio: Antiquity and Modernity*. (New York: Palgrave Publishers, 2001) y el de Leonard M. Koff y Brenda D. Schilden, *The Decameron and the Canterbury Tales: New Essays on an Old Question* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2000).

<sup>162</sup> El tema de la peregrinación como marco de un conjunto de narraciones en una situación determinada, con ejemplos en colecciones de cuentos de origen latino, oriental y medieval lo aborda Pedro Guardia Massó en su prólogo a *Cuentos de Canterbury* (Madrid: Editorial Cátedra, 2001).

introducir a un grupo de siete jóvenes mujeres y tres hombres que narran, cada uno, diez historias durante los diez días que pasan en la villa y así se relatan cien historias al final de las diez jornadas que conforman el libro. Chaucer, por su parte, para conjuntar la variedad de narradores que encarnan el grupo de peregrinos que establecen relaciones entre ellos y con sus cuentos. El *Proemio* de Boccaccio, así como el *Prologue* de Chaucer son otro rasgo que comparten las dos obras, pues los autores se incluyen como narradores testimoniales o primeros. Chaucer como peregrino y autor que se limita a reproducir con fidelidad lo que escucha de la narración de otros peregrinos, pero a partir de la aguda caracterización de cada uno de ellos y en función a sus profesiones; así, el papel que cada uno ejerce en la sociedad refleja la imagen de los estratos que la componen. Boccaccio delega su autoridad en el lector, quien se encargará de interpretar las narraciones que en adelante lea; no obstante, prepara el terreno a través de las descripciones que el autor incluye, creando un acercamiento, que si bien es retórico, mantiene un tono cercano.

En consonancia con la progresión de su estudio Matthews recorre varios territorios por los que circularon relatos cortos que alternaron con géneros que se consolidaron en los siglos XVI y XVII. En Inglaterra los cuentos italianos, traducidos u originales, fueron referencias valiosas para los dramaturgos isabelinos, quienes adaptaron intrincadas tramas y extrañas historias «reveling in dark deeds and relishing Machiavellian motives».<sup>163</sup> O en España, donde el cuento había ganado cierto prestigio, pero la mayor parte de la escena literaria la ocupaban las novelas, por lo que algunos escritores rellenaban sus largas narraciones con la inserción de cuentos breves, según Matthews, que no guardan relación con el tema central, como Cervantes

---

<sup>163</sup> Matthews, *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*, 57

en *Don Quijote*.<sup>164</sup> Respecto de las *Novelas ejemplares*, opina que no son cuentos, tampoco *novelettes*, sino «specimens of the tale which chances to be fairly brief, although there is no intrinsic reason why it might not have been long». Añade que la serie de *contes* o cuentos filosóficos en *Candido* de Voltaire no se relacionan con la vida cotidiana: se vinculan más a la alegoría o al apólogo que el autor francés empleó en contra de creencias a las que se opuso; son, como dice el autor, «an intense expresión of Voltaire himself» y no abonan al cuento moderno atributos sustanciales. En cambio, la agilidad y el ingenio narrativo de Jean de La Fontaine impulsaron la publicación de extensas colecciones de cuentos breves y fábulas con la intención de satirizar aspectos de la conducta humana; la aguda observación del autor a la sociedad de su época y el genuino interés por universalizar las experiencias de la vida diaria fueron sustento para muchos seguidores que cultivaron en Francia y otros sitios europeos formas narrativas más próximas al cuento moderno. En esta línea se inscribe también Hans Christian Andersen, que a partir del siglo XIX recuperó muchas de las historias de tradición oral. El cuento que selecciona, «The Steadfast Tin Soldier» (1835) muestra el talento de Andersen por la habilidad de recrear personajes y temas del entorno cotidiano, tal como los imaginan los niños.

Consecuente con la línea de su antología, Matthews hace un salto temporal con el objeto de mostrar el siguiente espécimen que nace por efecto de uno de los más importantes eventos que darían al cuento un nuevo impulso. La prensa inglesa del siglo XVIII estimuló el interés de los lectores por conocer nuevos escritores que en colaboraciones periódicas reseñaban nuevas publicaciones de libros; el contacto más inmediato con las novedades literarias propició la creación de las primeras revistas especializadas en temas literarios en ese

---

<sup>164</sup> El autor asocia también esta práctica a Henry Fielding en su novela *Tom Jones*, Charles Dickens en *Pickwick Papers* y *Wandering Willie's Tale* de Walter C. Scott, que no es propiamente un *tale* sino un romance largo en el que anexa pequeños relatos.

país, «the *Tatler* and the *Spectator* were the early monthly magazine of our time, with the same hospitality to many literary forms», como el *sketch*,<sup>165</sup> las historias seriadas o cuentos de distintas procedencias. La elección del escritor Joseph Addison, notable ensayista, obedece al criterio del antólogo por incluir narradores que figuraron en las primeras revistas inglesas a partir de 1711. El cuento *Constantia and Theodosius* de Addison es una muestra del énfasis por los relatos de índole histórico que promovió la Ilustración; la anécdota no fomenta la imaginación y claramente se enfoca a resaltar una historia amena. Sin embargo, sugiere la flexibilidad de la narrativa corta para adaptarse a escritores que la cultivaron ocasionalmente y como un excelente ejemplo de una narración breve que no es un *short-story*.

Hacia finales del siglo XVIII el auge del Romanticismo alemán abrió la puerta a una fecunda producción de cuentos en toda Europa y los Estados Unidos. La reacción al excesivo racionalismo que precedió esta época se desbordó en una exuberante imaginación que impregnó al relato breve de enigmas, misticismo, misterio. Algunos escritores ingleses tomaron los modelos alemanes y les añadieron su propio tono. En 1773 Walter C. Scott tradujo del alemán el extenso poema narrativo de Gottfried Burger, «Leonore», historia que personifica una vampira; Matthew G. Lewis compiló sus famosos «Tales of Horror»<sup>166</sup> en 1799. Espectros y alucinaciones mórbidas plagaron el espacio literario con las enigmáticas narraciones de la inglesa Ann Radcliffe, las extravagantes novelas del alemán Heinrich Zschokke y, en especial, los cuentos de su contemporáneo, Ernest Theodore Amadeus Hoffmann. Las situaciones fantasmagóricas, unidas a la profundidad psicológica de sus

---

<sup>165</sup> El *sketch* es una narración breve, por lo general, anecdótica e informal. Se incorporaron en los periódicos y revistas inglesas desde el siglo XVII para dar a conocer eventos o aspectos culturales, por ejemplo, experiencias de viajes. Se caracterizaron por su fino estilo analítico y descriptivo.

<sup>166</sup> Existe otra importante colección de cuentos de Lewis, *Tales of Wonder* (1801) —(Oxford: Oxford University Press, 1962.)— que, junto con la anterior, André Breton reivindicó y a su autor como el más brillante expositor del Romanticismo.

cuentos destacan a Hoffmann<sup>167</sup> como el antecedente inmediato de Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne en los Estados Unidos y de los franceses Prosper Mérimée y Théophile Gautier, provechosa herencia para los futuros maestros del cuento del siglo XIX. Agrega que es en los Estados Unidos y Francia donde nace «el verdadero cuento», que alcanza su esplendor en la segunda mitad de ese siglo.

En los Estados Unidos, Hawthorne y Poe tuvieron como predecesor a Washington Irving, más destacado como ensayista que como cuentista. Con Poe se establecen los principios que acuñaron una nueva concepción del cuento y que se adoptó en varios países. Matthews se refiere a la famosa *Philosophy of Composition* que se publicó en 1842 en la revista *Graham*; en ella, Poe reseñó los cuentos de su contemporáneo, Nathaniel Hawthorne, al tiempo que definía los procedimientos que empleaba en el ejercicio de su escritura y las diferencias entre el cuento, la novela y la poesía.<sup>168</sup> Matthews concluye respecto de los autores estadounidenses que la inclusión de la típica «triada», Irving, Hawthorne y Poe en cualquier antología de ese periodo obedece al impulso que dieron estos autores al cuento en su país; añade que los Estados Unidos fueron considerados hasta entonces como la «sucursal norteamericana» de la literatura inglesa y que logró su autonomía literaria gracias al

---

<sup>167</sup> El ensayo de Freud, «Lo ominoso» —en *Obras Completas* vol. XVIII (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1989)— respecto del tema del «doble» en los cuentos de Hoffman es un valioso estudio que amplía la perspectiva del tratamiento de ese tema en autores como Bram Stoker, Poe o R. L. Stevenson. El término ominoso, *unheimlich*, en alemán, se traduce también como «Lo siniestro».

<sup>168</sup> Entre otras, la unidad de impresión que se da en la intensidad de la trama, para lo cual el escritor debe suprimir cualquier incidente que no se conciba para tal efecto y que, además, no exceda a las dos horas de lectura. Con ello, Poe no sólo advertía la meticulosa labor que exigía la escritura de un cuento, sino también la recepción y la respuesta del lector. Para Poe el cuento, a diferencia de la novela y de la poesía, obliga a una lectura concienzuda en la que «el alma del lector está en control del escritor»; en contraste, la novela es objetable por su excesiva longitud y la poesía por su claro efecto emotivo.

perfeccionamiento de la forma que Poe dio a conocer, por el vínculo permanente que el cuento estableció con las revistas y por una población heterogénea receptiva a la cultura local.<sup>169</sup>

En Francia, según Matthews, el cuento se cultivó con más facilidad que en otros países europeos por la «hospitalidad» que siempre gozó la literatura en los periódicos parisinos, pues fueron éstos, y no las revistas literarias, los que publicaron por primera vez los cuentos de Prosper Mérimée, de Alfonse Daudet y de Guy de Maupassant. La selección de cinco autores franceses evidencia la diversidad de estilos que Matthews quiere resaltar como cualidad particular de los cuentistas de ese país en ese momento. Por ejemplo, el tono compasivo que adopta el narrador de Daudet para retratar las clases humildes en su cuento «The Siege of Berlin» (1872) y, de temática similar, la objetividad extrema que utiliza en «The Necklace» (1884) el de Maupassant. Califica al último como uno de los maestros del cuento y de los grandes precursores del realismo en Europa. Fue heredero directo de la estética realista de su maestro, Gustav Flaubert, de quien aprendió el arte de la construcción, los principios de la descripción y el valor de la unidad en el cuento. Maupassant recrea en ellos una detallada descripción de los distintos estratos sociales, llevando al extremo situaciones límite en las que sus personajes, desprovistos de cualquier sentimentalismo, representan mundos antagónicos en retratos verosímiles recargados de hechos lógicos e inmersos en el acontecer ordinario de la vida. Los cambios sociales y las nuevas corrientes ideológicas que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX influyeron en la producción literaria. La fantasía y la subjetividad que caracterizó al Romanticismo coexisten con los nuevos procedimientos narrativos que se emplearon en las obras realistas y que pretendían ser un testimonio documental de la sociedad

---

<sup>169</sup> Esta idea la tratamos en el capítulo 1 cuando analizamos las antologías de perfil nacional que se publicaron en los Estados Unidos con la consigna de fomentar una identidad común como nación. La fundación de instituciones como la «American Folk Society» (1888) buscó promover la idea de una conciencia nacional que incluyera a núcleos heterogéneos que surgieron por la inmensa inmigración de distintas procedencias a ese país durante el siglo XIX.

de la época. Mérimée es para Matthews un eslabón de la literatura rusa y la francesa pues, no sólo tradujo al francés la obra de Alexander Pushkin y de Iván Turgéniev, sino también es un ejemplo de los autores que pertenecen a la generación romántica que guarda también nexos con el realismo francés.

Dicha combinación muestra que, a pesar de la necesidad de organizar los períodos literarios bajo tendencias afines, es imposible hacer una división tajante entre los mismos si consideramos que sus límites fluctúan y son flexibles. Prueba de ello es la catalogación de la obra de Gogol como realista, aunque exista una clara intención en incorporar elementos de tipo fantástico en algunos cuentos como «La nariz» o «El capote». Es cierto que en el espacio sociocultural de Europa durante el siglo XIX convergieron la corriente filosófica del positivismo, la consolidación de la burguesía, la industrialización y por ende el crecimiento urbano y la aparición del proletariado, factores que determinaron un claro escepticismo en los escritores de la corriente romántica. Sin embargo, la clasificación de las obras literarias por épocas y paradigmas similares se lleva a cabo, en ciertos casos, con criterios rígidos que tienden a abordar las obras en su sentido acumulativo y no interpretativo.

En relación con los escritores rusos del siglo XIX; Matthews se interesa por la versatilidad que imprimieron al género, por los hechos sobrenaturales unidos al carácter realista de su época, al estilo de Gogol. Incluye en el cuerpo de la antología únicamente un cuento de Pushkin —«The Shot» (1830) — como ejemplo de la diversidad temática que el autor cultivó y que imprime en sus cuentos; sin embargo, se extiende en la introducción y define la herencia de la cuentística rusa como «the evolution to the perfected form of unity, simplicity and harmony, handling it with variety, with interest, and with originality». Opina que los cuentos rusos aportaron al género «a richness of human flavor» que, por ejemplo, Poe

nunca buscó, pues su meta fundamental descansó en construcción de la trama por encima de la descripción de sus personajes. Comenta que Antón Chejov se compara a Maupassant en la vasta producción que excede a doscientos cuentos y que en la mayoría de sus cuentos se dedicó a representar los ambientes rusos de la clase media en la época prerrevolucionaria de fines del siglo XIX. Concluye diciendo que los cuentos de estos escritores son una suerte de enciclopedia que ilustran acerca de los estratos sociales que describen y las implicaciones de las distintas formas de vida de esa época.

Respecto de la inclusión de los cuentos de Charles Dickens, Robert Louis Stevenson y Rudyard Kipling, señala que el cuento inglés no tuvo una repercusión importante en las revistas británicas, incluso pocos escritores del siglo XIX en Inglaterra apreciaron «the finer possibilities of the short-story as a definite species of fiction». Como resultado de tal conservadurismo no se destacaron en su producción de cuentos, como en Francia y en los Estados Unidos y por tanto los estudios del género no fueron tan importantes como los que se dedicaron a la novela. Dickens cultivó el cuento largo, pues no tenía la destreza para elaborar relatos breves —«he had not the power of building a story boldly yet simply»—a excepción de algunos cuentos, como «A Child's Dream Star» (1850), el cual es simple y menos artificioso que la narrativa que caracteriza a este escritor. Más próximo a los recursos artísticos del cuento, Stevenson los reflejó en su prosa, aunque con una visión más amplia que sus predecesores estadounidenses; prueba de ello es el cuento «Markheim» (1884), donde combina «the inventive ingenuity of Poe with the ethical insight of Hawthorne». Sin embargo, opina que ningún escritor en lengua inglesa fue más talentoso que Kipling ya que, más allá de recrear anécdotas de extraordinaria diversidad, son «snapshots of society, character studies, tragic fantasies, eerie tales of a haunting mystery». Matthews elige el cuento «The Man Who

Was» (1889), en el que fusiona sutiles alusiones fantásticas próximas al estilo de una breve nota periodística.

Es así que el largo itinerario en orden cronológico que propone Matthews en su antología nos permite explorar en varios espacios geográficos las huellas del pasado narrativo que contribuyeron a la consolidación del *short-story* durante el siglo XIX. Vemos que en la frontera entre el mundo medieval y el renacentista, entre las narraciones ejemplares, sin una forma literaria definida y la estructura artística que Boccaccio infundió a la *novella*, fueron factores determinantes que impulsaron el desarrollo del cuento medieval hacia un rumbo definitivo. Bajo una nueva apertura capaz de expresar cualquier idea a un nivel más terrenal, el *Decamerón* estableció en el vitalismo de su prosa un modelo que condicionó muchas de las limitaciones formales que se aceptaron en los tipos de cuentos que más adelante se cultivaron.

Al final de su estudio Matthews reflexiona acerca del futuro del cuento; afirma que figurará entre los principales géneros, que seguirá sosteniéndose con sus propios recursos y anticipa que en el siglo XX «the short-story will flourish even more luxuriantly in the immediate future than it has flourished in the immediate past». Su convicción se basa en el estudio que enmarca la selección, pues queda claro que la actividad de los cuentistas del siglo XIX no surge aislada de las innovaciones logradas en el género; una cierta predicción que en los inicios del siglo pasado señala la popularidad que alcanzó el cuento a lo largo del siglo XX, potenció su difusión de la mano de una gigantesca oferta de antologías, incrementó su rango de circulación, multiplicó su alcance, su llegada al lector.

Las compilaciones de antiguas narraciones que emigraron más tarde a las antologías de cuentos fueron el primer paso a la explosión de un fenómeno que consolidó su autonomía. Similar a las infinitas combinaciones de un caleidoscopio la antología admite cualquier

criterio de selección, cualquier forma de agrupamiento, despierta otras expectativas, crea nuevas asociaciones y, bajo ópticas heterogéneas, cada compilador «narra» mediante el entramado de textos ajenos. Matthews elige la plataforma académica para conformar su proyecto, su intención es didáctica: «to call the attention of the student to the merits and defects of a particular story» y lo hace a través de la perspectiva formal del cuento. Sigue las huellas de las colecciones de tradición medieval, recupera las modalidades narrativas que impactaron, sobre todo, en Boccaccio y Chaucer, los puntos discrepantes o afines que permiten entender la influencia de voces colectivas que impulsaron a esos autores en distintas direcciones hacia una narrativa individual. Su legado fue decisivo para el progreso del cuento, su marca perdurable en un sinnúmero de trabajos antológicos.

Con un siglo de distancia al nuestro, la antología de Matthews encamina este apartado a una serie de ejemplos que orientan el objetivo de indagar en la función de las antologías como conductoras del recorrido histórico del cuento. El rigor del estudio que integra Matthews prueba ser un sólido precedente para otras antologías de cuento de tipo didáctico que surgieron años después en los Estados Unidos.<sup>170</sup> Es importante subrayar que, considerando la antigüedad de esta antología, el autor concentra su esfuerzo en los aspectos formales de la obra, aislados de referencias biográficas o información que no se ajuste a una aproximación teórica del cuento. Los breves datos que ofrece en relación a la vida de los autores aparecen sólo como alusión al estilo particular de cada uno, al clima intelectual que determinaron los movimientos literarios o a los contextos socioculturales que incidieron en los

---

<sup>170</sup> Por ejemplo, *The Scope of Fiction*, versión corta de *Understanding Fiction* de Brooks y Penn Warren. Esta antología no centra su atención en la variedad de autores que incluye, sino en la selección de cuentos que son significativos para destacar los elementos de su estructura ficcional. O *Points of View* de James Moffet y Kenneth R. McElheny, que desde su publicación en 1956 ha sido actualizada en nuevas ediciones revisadas en años recientes. La particularidad pedagógica de los antólogos se ciñe en teorías sobre distintas técnicas narrativas, que se explican previamente y se rectifican mediante un análisis detallado en los cuentos que la conforman.

distintos países, los cuales ofrece en el estudio que enmarca la antología. En ese ancho panorama, no omite ligar aquellos autores que quedan fuera de la selección central, pero que igualmente son parte fundamental de los veintitrés que incluye, como antes vimos. Por último, cabe señalar la alusión en el *Appendix* a las publicaciones de otros colegas y al énfasis que hace el autor dentro de los paréntesis; por ejemplo, del «Professor Baldwin (of Yale)», *Short-Story Medieval and Modern* o *English Types of English Literature* del «Professor Perry (of Harvard)», entre otros profesores que menciona de las prestigiosas universidades de la *Ivy League*,<sup>171</sup> cuna también de una vasta producción de antologías, revistas y estudios literarios.<sup>172</sup>

Contemporáneo de Matthews, Henry S. Canby, crítico, editor y profesor de la Universidad de Yale, publicó el primer estudio sobre la evolución histórica del cuento en lengua inglesa. Sobresalió como fundador del *Saturday Review of Literature of the New York Post*, publicación semanal que le dio fama dentro los grupos académicos y por sus aportaciones al estudio del cuento, los cuales se convirtieron en una referencia constante en varias antologías de ese país. En el prólogo se declara pionero en la materia, pues pretende, «por primera vez» analizar aspectos teóricos que son relevantes en la trayectoria del género. De igual manera, advierte que la historia de la literatura ha desplazado al cuento a un campo casi inexplorado, por lo que aclara que su investigación «is not a history of the development

---

<sup>171</sup> El nombre se refiere al grupo de universidades, situadas al Este de los Estados Unidos que gozan de un amplio renombre académico y social; se fundaron en el siguiente orden: Harvard (1636), Yale (1701), Pennsylvania (1740), Princeton (1746), Columbia (1754), Brown (1764), Dartmouth (1769) y Cornell (1865). Inicialmente, estas universidades formaron la liga de fútbol que lleva ese nombre y se distinguieron desde 1870 por la calidad de sus deportistas.

<sup>172</sup> La porción de los estados de la Costa Este de los Estados Unidos, *East Coast* o *Eastern Seaboard*, que comprende los estados que van de Boston a Washington, D.C., sobresalió como una región geográfica, cuya urbanización propició un alto desarrollo cultural. Como parte del «mundo atlántico», esos estados mantuvieron un constante intercambio comercial con Inglaterra, a partir de su colonización en 1580. Los flujos constantes de inmigrantes británicos y de otros países europeos favorecieron el asentamiento y el desarrollo de las universidades de esta región, así como el auge de editoriales que aumentaron por las crecientes demandas académicas y de un público letrado. Como vimos, la actividad editorial se instaló con fuerza en Inglaterra desde el siglo XVII y tal práctica mantuvo un estrecho vínculo entre las dos naciones.

on any type of short story. It is a history of all the types of short story in every English period». <sup>173</sup> Canby inicia un esmerado análisis, dividido en segmentos históricos que cubren un amplio trayecto que inicia a partir de la narrativa medieval con *The Canterbury Tales* de Chaucer, resalta aspectos del cuento moderno inglés, a través de Stevenson y Kipling y llega a la cuentística estadounidense con Poe y Hawthorne.

El autor comenta acerca de la dificultad para definir el *short-story*, un término que para los inicios del siglo XX comenzó a despertar el interés de estudiosos en el tema y determinó una nueva era en la literatura estadounidense a la par de una abundante producción de antologías en ese país. Reconoce que *short* es un adjetivo que tiende más a calificar que a definir, pero explica que esta palabra, en su acepción moderna, nació en los Estados Unidos en el siglo XIX por la divulgación de las teorías de Poe. Las aportaciones teóricas de Poe asentaron los principios para la composición de sus cuentos y con ello marcó pautas que serían determinantes para sus seguidores, pues como dice el autor, «Poe practiced what he preached and preached what he practiced».

Destaca la importante labor de John Dryden como compilador de la obra de Boccaccio, Chaucer, Homero y Ovidio que, como vimos, se anexaron en una de las misceláneas que más resonancia tuvieron durante el siglo XVIII. <sup>174</sup> También, por el efecto que tuvieron las innovaciones que hizo a los cuentos de Chaucer y Boccaccio, cuyos resultados fueron, en el primero, incorporar un vocabulario moderno, acorde a la evolución de la lengua inglesa en la que se podía percibir «its fluency, its high polish known to all connoisseurs of good verse», y en el otro por dar a su lenguaje más espontaneidad, «made real their effects, increased

---

<sup>173</sup> Henry Seidel Canby, *The Short Story in English* (New York: Henry Holt Publishers, 1909), 4.

<sup>174</sup> Dryden inició su compilación en 1631 y se publicó en 1700 bajo el título, *Fables Ancient and Modern, Translated into Verse from Homer, Ovid, Boccaccio and Chaucer, with Original Poems*.

sometimes the felicities of their phrasing and polished the whole».<sup>175</sup> Dryden se encargó de «pulir» y modernizar el vocabulario italiano y el inglés a las exigencias de los lectores de su época, pero respetó las tramas originales, la ambientación y las descripciones de los personajes; es decir, «he merely repainted the old to suit the taste of his own day». Pero la labor de Dryden no se redujo a las mejoras que incorporó en la versificación de los cuentos de Chaucer, dotándolos de una dicción más fluida que permitía una lectura más ágil o en los de Boccaccio por incrementar el tono melodioso de sus frases, también porque su miscelánea reintrodujo el cuento medieval en Inglaterra en un momento que la aparición de la novela era inminente.<sup>176</sup> De igual modo, Canby explica algunos de los procedimientos narrativos que se incorporaron a partir del cuento medieval en sus dos más grandes representantes y el efecto que produjeron en la vasta sucesión de autores y cuentos.

Para el autor, el resultado del más puro estilo narrativo se da en las fuentes de la literatura de los humanistas, los líderes que revivieron el interés por el conocimiento y que promulgaron «that new ideal of living»; su literatura se reconoce por rescatar la erudición de obras de antiguas civilizaciones y en esa época la *novella*, cultivada por Boccaccio representa, «the more direct product of the Renaissance». Cuando Boccaccio dice en el prólogo del *Decamerón* «Intendo di raccontar cento novelle, o favole, o parabole, o istorie che dir le vogliamo»<sup>177</sup> parece consciente de haber realizado una suma del cuento medieval, pues si novelas son los relatos breves de curiosidades y novedades, las fábulas son los *fabliaux*, parábolas son los apólogos e historias son las narraciones sobre hechos y personajes

---

<sup>175</sup> Canby, *The Short Story in English*, 173.

<sup>176</sup> Entre 1700 y 1730 aparecen las primeras novelas inglesas: *Robinson Crusoe* (1719) y *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe y *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift, con las que se inicia el ciclo de la novela inglesa del siglo XVIII.

<sup>177</sup> La traducción al español del párrafo completo en el «Prólogo del autor» dice: «Para reparar en lo que de mí dependa las injusticias de la fortuna que ha dado tan pocos motivos de distracción al sexo débil, me propongo, para ir en ayuda de aquellas que aman, contar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias a vuestro gusto». *El Decamerón* (México: Editorial Porrúa, 1966), 2.

verdaderos. Su público, a pesar de la dedicatoria exclusiva para las mujeres enamoradas, era la próspera clase mercantil a la que Boccaccio pertenecía por lo que utiliza la palabra en su sentido amplio; en el inicio, la *novella* en Italia era parecida a cualquier prosa corta, normalmente cómica, pero Boccaccio enfatizó su interés en la construcción de tramas entrelazadas con intriga y humor. Mientras que el *fabliau* decaía en Europa, la *novella* ganaba adeptos «bustling with the new life of the renaissance that could supply the little local color and much intrigue».<sup>178</sup> Sin embargo, dice el autor, la versificación de los cuentos de Chaucer, «was too difficult to be imitated widely, even if it had been widely known outside of England» y la *novella* italiana penetró en Inglaterra como un género que podía expresar «mucho en poco»; no obstante, el interés del público inglés decayó, pues las narraciones cortas alternaban con las primeras novelas que muy pronto renovaron la oferta literaria. El cuento inglés se transformó hasta «estirarse» a las dimensiones de las voluminosas novelas, en ensayos periodísticos o en *sketches*. La novela inglesa engulló a la *novella*, dio más aliento al tratamiento de los personajes y no sólo a las acciones contenidas en la trama— común en la última—. Con el movimiento romántico nació el cuento moderno; Poe, según el autor, es el gran innovador, el primer escritor, después de Chaucer, que impuso un nuevo estilo y que marcó un giro en la historia del cuento. Las predicciones de Canby para el cuento del siglo XX se basan, en gran medida, en las modas narrativas que surgen y desplazan a las anteriores; piensa que algunas formas impuestas por Poe degeneraron, en manos no tan diestras, en un mero tecnicismo. Concluye que el *short-story* seguirá en ascenso, diversificando sus contenidos a causa del flujo creciente de las sociedades modernas, por su estado siempre cambiante y porque es un poderoso motor «for the expression of life».

---

<sup>178</sup> Canby, *The Short Story in English*, 176.

Como en un diálogo entre colegas, los conceptos que los autores dan a conocer en sus textos coinciden y encauzan diminutas corrientes hacia un enorme río que crece a medida que avanza. Ya sea como «specimens» o «types» los autores recuperan las colecciones del pasado y las guían hacia un trayecto de interminables sucesiones que darán vida a nuevas antologías. El rumbo de las historias que propagaron los juglares, los tonos cambiantes de cuentos que buscaron educar o entretener, fueron nombres intercambiables para el mismo acto de contar. Matthews y Canby depuran el exceso, encuentran núcleos donde anidaron los cuentos que en la Edad Media prolongaron la tradición ancestral de narrar, profundizan en la herencia que fortaleció la identidad del cuento, saben también que su trabajo contribuye a preservar un patrimonio literario.

Margaret Ashmun fue profesora en distintas universidades estadounidenses y precursora en la creación de antologías escolares para niveles de secundaria y preparatoria.<sup>179</sup> Siguió la línea didáctica de sus trabajos con la publicación de la antología *Modern Short-Stories*,<sup>180</sup> en la cual recupera algunos autores del siglo XIX que forman parte de la selección de Matthews y otros que la autora considera relevantes «from those nations that have excelled in the short-story in its modern form: the American, the Russian, the French, the English, and the Scandinavian».<sup>181</sup> Su meta no es tan ambiciosa como su predecesor; añade un estudio preliminar sobre el *short-story* en el que comenta que la manera idónea de conocer a los grandes cuentistas es leyéndolos, aunque reconoce que para entender la técnica y la habilidad

---

<sup>179</sup> En la antología, *Composition in High School. The First and Second Years* (University of Wisconsin, 1910) la autora integra algunos cuentos, cartas y artículos breves como modelos de escritura para los estudiantes. La selección de *Modern Prose and Poetry for Secondary Schools* (Boston: Houghton Miffling, 1914) incluye notas de estudio y ejercicios de redacción.

<sup>180</sup> Margaret Ashmun, *Modern Short-Stories* (New York: McMillan, 1914), 10.

<sup>181</sup> El término escandinavo es equivalente, en la acepción más amplia, a todos los países nórdicos. Al igual que Matthews, la autora incluye el cuento, «The Father» del escritor noruego, Björnstjerne Björnson, galardonado con el premio Nobel de literatura en 1903. También selecciona un cuento de la escritora sueca Selma Lagerlöf; la primera mujer que recibió dicho premio en 1909.

de los escritores es necesario complementar la lectura por medio de una concienzuda teoría y sugiere leer a Brander Matthews, «one of the first to recognize the dignity of the short-story and to formulate the principles which underlie its material and structure».<sup>182</sup> Su objetivo es proporcionar a los lectores y, en particular, a los alumnos material valioso para el estudio teórico del *short-story*, a través del análisis de los distintos estilos en varias partes del mundo. También, subraya que el cuento ya goza de la atención que la crítica dio a otras formas narrativas y que existen infinidad de «comentarios» en torno a los distintivos del género. Es por ello que subraya el esfuerzo de Henry Canby y otros «who have organized the subject and expounded both theory and practice». Para Ashmun es primordial el soporte teórico que recomienda en esos autores y, si bien sirven a su antología en lo que toca al objetivo didáctico, es también una especie de consenso académico que valida su proyecto y que refuerza la idea canónica del material que incorpora. Afín a los principios pedagógicos de su antología, la autora ratifica la técnica del *short-story*, como dice, «with a hyphen», que lo deslinda de otras formas meramente cortas como el *sketch*, la anécdota o la *novella*.

Como vemos, la insistencia de los límites genéricos cobra especial importancia en las antologías de cuento que hasta este momento referimos. A lo largo del siglo XX y, en especial, en los Estados Unidos la profusión de antologías y teorías sobre el *short story* reflejan la tendencia de críticos y académicos de ese país por fortalecer un término que es propio de su cultura literaria. Es importante mencionar algunas nociones sobre la actual denominación de algunos géneros narrativos que por su proximidad y brevedad han creado confusiones terminológicas. Juan Fernando Galván explica que en español es aún más grande, pues en la producción cuentística escrita en castellano es evidente su escaso volumen si se compara con

---

<sup>182</sup> La autora se refiere al estudio de Brander Matthews, *The Philosophy of the Short-Story* (New York: Longmans, Green & Co., 1901) que fue de las primeras teorías literarias del cuento después de la de Poe, *The Philosophy of Composition* (1846).

el mundo anglosajón. A pesar del auge experimentado por los modernos cuentistas latinoamericanos, opina que «la literatura en español no es tan rica en ese género como lo es, por ejemplo, la escrita en inglés».<sup>183</sup> El equivalente del cuento en español es el *short story*, producto característico de la literatura estadounidense (y también, aunque en menor grado, de la inglesa) del cual existe un mercado de revistas ávido de *short stories* «que no disponemos ni en España ni en América Latina». Es por ello que en español existe incluso un vacío para expresar los conceptos, distintos en inglés, de *short story* y *tale*, pues las connotaciones del vocablo «cuento» se reparten entre estos dos términos ingleses, dentro de contornos ambiguos.<sup>184</sup> Por su parte, Joyce Carol Oates advierte que el cuento literario, «the meticulously short story» desciende del fenómeno de la publicación de revistas.<sup>185</sup> Delimitarlo, dice la escritora, es caer en el lugar común de las definiciones formales, ya que no sería «democrático» aprisionar un arte que se presta a la experimentación y a una gran pluralidad de voces;<sup>186</sup> sin embargo, coincide en que «the American short story, has had no more thoughtful, visionary and influential an early critic than Poe». A partir de entonces, la vía que conectó muchos de los cuentos de esa época hasta sus contemporáneos fue «a distinctly American quest, for one's cultural and spiritual identity»<sup>187</sup> y que, a su vez, debe mucho al pasado de historias que permanecieron durante siglos, alimentando la imaginación de nuevos narradores.

---

<sup>183</sup> Juan Fernando Galván Reula, «Cuento y relato: notas sobre un problema genérico», *Filología* 62 (1981): 126.

<sup>184</sup> Aunado a los aspectos que el autor menciona, se puede añadir que en los Estados Unidos existen recopilaciones anuales que dan a conocer los mejores cuentos publicados. Por ejemplo, en *The Best American Short Stories* (1915), *The O'Henry Awards* (1919) y *The Editor's Choice* (1984). La catalogación y el acceso simplificado a la información facilitan la labor de consulta y son criterios orientadores para futuras antologías, amén de los recursos económicos destinados a la investigación y a la publicación dentro del campo editorial en la mayoría de sus universidades.

<sup>185</sup> Joyce Carol Oates, «The Origins and Art of the Short Story» en Barbara Lounsberry, *The Tales we Tell: Perspectives on the Short Story* (Wesport: Greenwood Press, 1998), 48.

<sup>186</sup> En el desarrollo de su ensayo, la autora da a conocer su definición personal a través de la reflexión que hace sobre su experiencia como cuentista. Cabe decir que en la actualidad es una de las más afamadas escritoras, además de coeditora y editora de varias antologías de cuentos.

<sup>187</sup> Joyce Carol Oates en «The Origins and Art of the Short Story», 52.

Galván añade que esta pobreza en castellano se acentúa frente a la riqueza terminológica del alemán, francés e italiano, por ejemplo, al pasar al terreno de la novela y la novela corta. Con el fin de subrayar las equivalencias y diferencias entre los distintos términos, toma como referencia un cuadro de términos de Gerald Gillespie en el que se aprecia con mayor claridad el significado de los vocablos entre el inglés, español, italiano, francés y alemán. En los tres últimos, las diferencias entre la ficción corta, la mediana y la larga están perfectamente dibujadas gracias al uso de términos totalmente distintos: *storia* o *racconto*, *novella* y *romanzo*; *histoire* o *conte*, *nouvelle* y *roman*; *geschichte* o *erzählung*, *novelle* y *roman*.<sup>188</sup>

Frente a esa división tripartita, el inglés alterna *story* y *tale* para la ficción corta y *novel* para la larga, así como en español se utiliza, en estos casos, *historia* o *cuento* y *novela*. El término *short story* designa un criterio formal que surgió en los Estados Unidos en el siglo XIX, a partir de los rasgos estructurales que Poe delimitó para el cuento: debe satisfacer sus objetivos mediante una impresión rápida e integral y distinguirse de la novela que logra su propósito a través de un efecto moroso y acumulativo. Sin embargo, en español existe la tendencia de utilizar el término *relato* como sinónimo de cuento. El autor repara en la dificultad de fijar tales términos y comprobar qué validez pueden tener en la actualidad, pues ante «esta enmarañada cuestión» insiste en precisar delimitadores genéricos, trasplantarlos al español no únicamente con criterios de tipo numérico, sino formales. Insiste en que se deben abrir nuevos senderos en la investigación de las diferencias entre relato y cuento, «enriqueciendo las dos dicotomías de continuo/discontinuo y abierto y cerrado». Es decir, si el *short-story* limita su dimensión y la novela la extiende, el relato equivaldría a ser un género

---

<sup>188</sup> Gerard Gillespie, «¿Novella, nouvelle, novela, short novel?: una revisión de términos» en Carlos Pacheco y Luis Barrera, *Del cuento y sus alrededores* (Caracas: Editorial Monte Ávila Latinoamericana, 1993), 135.

intermedio e independiente, afín a los términos de *novella*, *nouvelle* o *novelle*, pues se refiere a un tipo de estructura narrativa que produce genéricamente un efecto distinto o un doble efecto que concentra, de manera simultánea, intensidad (cuento) y mayor expansión (novela).

Para otros autores, como Sainz de Robles, la entrada del término *relato* en la cuarta edición de su conocido diccionario remite a la consulta de *narración*, pero tampoco fija el nexo de dichos vocablos —«narración, en general, es toda relación de hechos reales o fabulosos...afecta casi todos los géneros literarios, pero en especial a la oratoria, a la poesía épica, al género epistolar, a la novela y a la poesía dramática»<sup>189</sup>

En una rápida consulta a la Enciclopedia Británica el término *récit* (equivalente francés de *relato*) aparece como sinónimo de *narrative* or *account* — «a brief novel, usually with a simple narrative line» — y como ejemplo las novelas cortas de André Gide, *L'Immoraliste* (1902; *The Immoralist*), *La Porte étroite* (1909; *Strait Is the Gate*) y de Albert Camus, *La Chute* (1956; *The Fall*).<sup>190</sup>

En la entrada para la definición de *short story*, se dice que surgió como un género literario distinto en el siglo XIX con los trabajos de escritores como, «E.T.A. Hoffmann, Heinrich Kleist, Edgar Allan Poe, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, and Anton Chekhov».<sup>191</sup> En el mismo apartado, se ofrece un extenso panorama del género, en el cual se afirma que el *short story* ha recibido poca atención de la crítica y que la mayoría de los estudios valiosos se limitan a una región o a una época. Muchas discusiones teóricas se ajustan, de una forma u otra, a la tesis de Poe, «stories must have a compact, unified effect».

---

<sup>189</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, *Diccionario de la literatura. Términos, conceptos, «ismos» literarios*, vol. 2 (Madrid: Editorial Aguilar, 1982), 849.

<sup>190</sup> Encyclopædia Britannica Online, "récit", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/493571/recit> (acceso abril 18, 2010).

<sup>191</sup> Encyclopædia Britannica Online, "short story", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/541698/short-story> (acceso abril 17, 2010).

Sin embargo, la recurrencia de las palabras *sketch* y *tale*, aún en colecciones de cuentos del siglo XIX —«Washington Irving's *Sketch Book*, William Dean Howells' *Suburban Sketches* or collections of tales, Poe's *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Herman Melville's *Piazza Tales*»— permiten abordar el género desde otra perspectiva y establecer la polaridad de ambos términos, aun en el entorno que propició el desarrollo del *short story*. El *tale* es mucho más antiguo que el *sketch*; es la expresión de una cultura particular, la manifestación popular que perpetúa el sentido de un valor y de su propia identidad, es intracultural. En contraste, el *sketch* es intercultural; describe el fenómeno de una cultura para beneficio o placer de una segunda, se atiene a hechos, se nutre del periodismo es, en esencia, más analítico y se vale de menos recursos descriptivos que el primero. La materia prima del *sketch* es la escritura, la del *tale* la oralidad; el escritor es un agente en el espacio, el narrador uno en el tiempo. Se afirma que tal simplificación se utiliza sólo para destacar que el *tale* fue el único término anglosajón para designar la narrativa breve que perduró hasta el siglo XVI, cuando el interés de la clase media por ámbitos sociales que apenas se conocían dieron pie a la creación de recuentos documentales que pronto se convirtieron en los llamados *sketches*. En los inicios del siglo XIX, los maestros o «fathers of the modern story: Nikolay Gogol, Hawthorne, E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist, Prosper Mérimée, Poe» combinaron algunos elementos del *tale* con los del *sketch*. Cada autor lo elaboró de distintas maneras, pero el efecto general fue equilibrar la saturación de motivos fantásticos de los *tales* y, al mismo tiempo, liberar al *sketch* de lo meramente fáctico. Por último, se explica cómo Ernest Hemingway recurrió en ocasiones a ciertos símbolos míticos tradicionales (como la caza o la pesca) al tiempo que podía presentar dentro de la misma trama datos al estilo de una noticia, como en el *sketch*; en cambio en su contemporáneo, William Faulkner se percibe la cercanía a la temática tradicional que se

asemeja a los «*Southern tales*», pues contienen un rico bagaje cultural en virtud a sus cualidades simbólicas e imaginativas.

Como se aprecia, la disparidad de criterios surge de las ambigüedades genéricas que se han dado por la proximidad del cuento con otros géneros en el transcurso de su evolución histórica en tan distintas latitudes geográficas. Interminables búsquedas llevan a otras que ponen de manifiesto las dificultades que se pueden hallar en las definiciones de los términos y en la complejidad de acotar el espacio y el momento que propiciaron su surgimiento o precisar los amplios márgenes de su desarrollo. En su larga travesía por el tiempo, el cuento ha sufrido modificaciones y ajustes que han añadido una serie de variantes que impiden reducirlo a una sola definición.

De mano en mano de los compiladores, bajo un número inagotable de posibles criterios, de ilimitadas interrelaciones, cada antología que se publica es un modelo potencial para otras que se suman en un listado interminable. Tan sólo en el espacio estadounidense la oferta excede a las que se podrían mencionar y para el siglo XXI su producción sigue en ascenso. La madurez del cuento en conjunción con la especialización de los estudios literarios, la consolidación canónica de autores que asentaron nuevos procedimientos narrativos y las fuentes de acceso a materiales previamente compilados son factores que facilitan la labor de antologar. Las teorías expuestas por Brander Matthews, los estudios del cuento inglés de Henry Canby y la repercusión de los géneros medievales, siguen vigentes como materia de estudio en los extensos prólogos o estudios preliminares en algunas antologías contemporáneas de ese país, como *A Reader's Companion to the Short Story in English* (2001) o *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story* (2000), voluminosas recopilaciones que dan entrada a cuentos y autores que simultáneamente

muestran la progresión histórica del género y la evolución de temas dentro de su dinámica social. Por ahora, nos detendremos en otros ejemplos de antologías de perfil universal que se proponen recuperar antiguas tradiciones narrativas para mostrar el desarrollo del cuento y su efecto a partir de la época medieval hasta la época moderna.

La copiosa selección que en su más reciente edición incluye alrededor de doscientos cincuenta cuentos en casi mil quinientas páginas fue como dice el estudio preliminar de Ramón Menéndez Pidal, «un breve trasunto de la historia cultural de la humanidad».<sup>192</sup> Publicada en un primer volumen en 1953 esta antología fue producto de «un entrañable recreo y grato quehacer de familia», pues se trataba de una recopilación hecha por Gonzalo Menéndez Pidal —hijo del filólogo español— y su esposa, Elisa Bernis. Como aval de la elección, dicho estudio establece algunos criterios de la selección y extiende sus comentarios a través de un extenso panorama temporal y geográfico cuyo propósito era ilustrar «las principales escuelas y estilos desde la Antigüedad hasta hoy». Fiel al objetivo original, pero sin ignorar las nuevas perspectivas que cambiaron la visión de la literatura a la luz de nuevas aportaciones, «en la media centuria que desde entonces ha corrido», Francisco Rico agregó a la compilación inicial de más de un centenar de cuentos—que no rebasaban el año 1900— un número equivalente a los de Menéndez Pidal y que son «obras maestras del género en los siglos XIX y XX».<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Ramón Menéndez Pidal y Francisco Rico, *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, vol. I (Barcelona: Editorial Planeta, 2002), IX.

<sup>193</sup> Esa edición incluye los dos tomos. Conserva de la edición original de Menéndez Pidal, *Antología de cuentos de la literatura universal* (Madrid: Editorial Labor, 1953), su prólogo, «El cuento tradicional» y el diseño por segmentos que dio el autor: «El mundo antiguo», «La tradición árabe en la Edad Media», «La Edad Media europea», «Del Renacimiento a la Ilustración» y «La edad del Romanticismo». Francisco Rico añadió a la nueva edición, *Todos los cuentos I y II*, un breve «Preliminar» y el volumen II, que contiene tres apartados: «El Realismo», «El siglo XX», y «Cuentos de la tradición folclórica actual», así como un apéndice, «Idea y poéticas del cuento». Con un asterisco se señalan los cuentos de Menéndez Pidal en el índice general.

La labor crítica de Ramón Menéndez Pidal se reconoce en el ámbito académico de los estudios medievalistas y como uno de los más importantes investigadores del romancero español. Fundó en 1914 la *Revista de filología española* y fue en dos ocasiones presidente de la Real Academia Española, la última poco antes de su muerte en 1968. Es notorio en esta antología un orden consecutivo, análogo a los períodos literarios que dividen cada una de las secciones y que obedecen, según Rico, a pautas de clasificación y ordenamiento que distan de ser indiscutibles y que, pese a las objeciones que justamente puedan suscitar, «nos parecen *grosso modo* más significativas que cualquier criterio temático o formal». Su intención, como prolongación a la línea que previamente marcó Menéndez Pidal es situar los cuentos por países y fechas de nacimiento de los autores en el contexto que les corresponde y añadir breves notas biobibliográficas en cada uno.<sup>194</sup> Como dato relevante a la organización de esta antología, la última sección, «La tradición folclórica moderna» forma un cuerpo aparte que, en palabras de Rico, aparece al final «como recordatorio de los orígenes del género y a la vez de su perenne vitalidad». Es así que el prólogo de Menéndez Pidal, «El cuento tradicional», funciona como una pauta orientadora a las distintas perspectivas del cuento oral, su evolución en el medievo y las secuelas en futuras narrativas.

Define los cuentos tradicionales como los que no necesitan de la fijación de un autor, son los que pueden correr libremente de boca en boca, de generación en generación, ya que «ellos son los que se perpetúan a través de los siglos, y son además los que dieron nacimiento al género cuentístico». El grupo de cuentos que elige para representar «El mundo antiguo» tiene sus raíces en los más remotos tiempos; la conservación de historias egipcias en inscripciones pintadas o en rollos de papiro se ejemplifican con «La historia de Sinué» —del

---

<sup>194</sup> Las anotaciones que aparecen al final de algunos cuentos, ofrecen información documental de las fuentes que se utilizaron para las primeras traducciones en español.

siglo XX a.C.— y sigue en una serie que toca otras latitudes, como la colección de relatos de los viajes de Heródoto o las narraciones del *Pantchatantra* de la literatura clásica india, modelos que penetraron otros ámbitos, dando origen en siglos venideros a un variado repertorio de relatos breves en otros rincones del mundo.

Para el autor, el suceso más significativo en la historia del cuento medieval europeo es la influencia ejercida por Oriente. Señala que los relatos heredados de Grecia y Roma no adquirieron en la cuentística occidental gran importancia y son los orientales los que alcanzaron un desarrollo preponderante, desconocido hasta entonces. Tal influencia se conoció a partir de los estudios de lingüística y cuentística comparados y pudo reconocerse que esa literatura, antes totalmente extraña, abundaba en temas comunes en la literatura occidental. Fue así que se ahondó en el estudio de los relatos orientales, a través de la conservación de rudimentarias colecciones que se absorbieron en el mundo cultural de Occidente en una larga y lenta emigración. Apoyada en complicadas interdependencias entre los pueblos de Asia y Grecia, entre Grecia y Roma y luego entre el mundo cristiano y el mundo islámico pudo entenderse cómo, en los siglos medios, «España fue el principal puente de comunicación entre esos dos mundos tan apartados ideológicamente entre sí»

En tal sentido, se sitúan en el segmento, «La tradición árabe en la Edad Media», una veintena de cuentos, en los cuales se percibe la influencia de las narraciones de origen persa e indio que más adelante se tradujeron al árabe y que siglos después se fusionaron a la literatura hispana, «hecho decisivo en la vida del cuento occidental». Como ejemplo, menciona la colección *Las mil una noches*, que llegó a Persia desde la India en siglo V, se enriqueció con elementos de tradiciones egipcias y persas y se cree que la versión definitiva del siglo XV dio pie a la traducción del francés, Antoine Galland en el siglo XVIII. Menéndez Pidal hace énfasis

en este punto con la selección de tres cuentos de esa colección y, en igual número, de la colección *Disciplina clericales* («Enseñanza de doctos») que, como vimos, se empleó para la enseñanza religiosa; no obstante, el autor se detiene para explicar cómo inició la tradición popular oriental, en especial, en la India budista, donde se cree que por primera vez esta obra se conformó en pequeños manuales instructivos; posteriormente, se asimilaron por la cultura árabe y se recibieron en «el Occidente europeo con singular éxito». Señala el autor que en Aragón, en el siglo XII, Pedro Alfonso tradujo la obra del árabe al latín: acogió la ambientación oriental en la que se desarrolla la obra, pero adaptó el contenido a la ideología católica de su época, resaltando, en particular, el castigo a la infidelidad de las mujeres. Esta breve colección de treinta cuentos que impresiona, como dice el autor, por su carácter misógino se prolongó en los temas de otras compilaciones de relatos medievales del siglo XV, como en el «Ejemplo 123» y otros similares del *Gesta Romanorum*. Pero el enorme éxito de *Disciplina* se debe a que por vez primera se leían en Europa textos que referían un mundo atractivo por su naturaleza exótica y por el trasfondo filosófico oriental que contenían. La difusión y el alcance de los materiales literarios árabes se debieron al interés y a la curiosidad que «el Occidente mostraba hacia esas irradiaciones que partían de España». En el siglo XIV existieron más de sesenta manuscritos que muchos escritores en Europa adecuaron y desarrollaron por cuenta propia: «don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, Boccaccio y Chaucer», todos son deudores de Pedro Alfonso por los temas novelísticos que extrajeron y por el sentido encubierto que imprimió en su obra. Pedro Alfonso introdujo en la literatura europea los cuentos orientales para que se leyeran también con «ojos sutiles». Por último, el autor resume los méritos de Pedro Alfonso como descubridor del cuento oriental, cuyos aciertos se dan en el estilo de una narración esquemática, atenta sólo a la relación de incidentes «sin la menor dilación expositiva» o adornada con digresiones descriptivas como

*Las mil y una noches*. Explica que un relato de «tipo estructural» que carece de dificultades literarias puede hacerse por cualquiera y en consecuencia puede circular rápidamente. En adelante, dedica varias páginas de su prólogo para ahondar en el pasado de otras colecciones de «moral mundana», como *Calila y Dimna* y el *Sendebâr* y verificar la ruta migratoria hasta su llegada a la literatura latino-cristiana.

En el segmento «La Edad Media europea» el autor presta especial atención a don Juan Manuel, pues la mayor porción del apartado la dedica al *Conde Lucanor*, incluye también algunos *fabliaux*, *lai*, e *isopetes*,<sup>195</sup> así como cuentos del *Decamerón* y de *Los cuentos de Canterbury*. Afirma que la literatura cuentística cambia de orientación, pues el aspecto didáctico y la enseñanza moral se transforman en «la pura recreación artística». Para Menéndez Pidal, *El conde Lucanor* es la cumbre donde convergen la época didáctica tradicional que acababa y la novelística personal que apenas iniciaba. En *Lucanor* figura el prototipo de los cuentos tradicionales y populares que sirvieron a una moral mundana, «válida para todas las contingencias de la vida» pero, a la vez, fue un modelo de un «muy estudiado arte narrativo». Destaca que veinte años más tarde nació el *Decamerón* en el que Boccaccio se preocupó solamente «de crear el arte de la ficción narrativa, teniendo por arruinada la vieja finalidad doctrinal». En ese momento crítico que deja de lado el propósito didáctico y se desarrolla el interés estilístico del cuento tradicional, son don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita con su *Libro de buen amor* quienes «merecen alguna atención particular» pues, a pesar de que para los ojos «poco ejercitados» falta en estos autores un estilo personal, Juan Manuel

---

<sup>195</sup> El *lai* fue una forma poética y musical que se cultivó por los trovadores franceses en los siglos XII y XIII; la poeta Marie de France (siglo XII) adaptó algunos *lais* en cuentos cortos en verso. Los *isopetes* se emparentan con los *fabliaux*, aunque también guardan similitudes con los cuentos orientales y los cantares de gesta. Dicha poeta compuso los más famosos.

concibe la vida como trabazón lógica, «regida por la razón»; el Arcipreste la mira como azar, «torbellino de encontrados impulsos pasionales».

Bajo la óptica particular del cuento tradicional, Menéndez Pidal concluye su prólogo, diciendo que desde el final de la Edad Media la invención personal domina en absoluto, «no quiere deber nada al arte colectivo». Sin embargo, el emancipar por completo la acción individual de toda atadura tradicional fue un proceso muy lento. En 1613, en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, Cervantes declara la novedad de una completa inventiva.<sup>196</sup> La originalidad es ya una exigencia apremiante y la literatura de fondo colectivo ha caído en total descrédito; en comparación con la narración extensa, cuyo desarrollo constituyó varios géneros muy definidos, como «la novela caballerescas, la sentimental, la morisca, la pastoril, la picaresca, etc.», la narración breve tardó en desprenderse de la prestigiosa tradición y buscó «la concentrada redondez estructural de sus relatos en la sola inventiva del escritor». Subraya que el cuento moderno es un arte absolutamente personal, «estas producciones individuales reniegan del pasado, no quieren tener más antecedentes que su único inventor, quieren que en él comience su historia y en él acabe». Se olvidan, dice el autor, de que todo parto supone detrás de sí un interminable abolengo y el escritor más original tiene una enorme deuda con el pasado de la colectividad en que vive. No obstante, el cuento tradicional no quedó relegado completamente, sigue cultivándose en la Edad Moderna, aunque en raras ocasiones. Con el título de «Cuentos de la tradición folclórica actual», última sección que cierra la agrupación de esta antología, se dan a conocer cuentos modernos de distintas geografías que guardan nexos al carácter popular de algunos relatos, por ejemplo, el cuento español, «El lobo desollado

---

<sup>196</sup> «Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, ni imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa».

vivo», el irlandés, «Las escaleras del gigante» o el sudamericano, «María Cenicienta», por mencionar algunos.

Queda claro que, al profundizar en el estudio de las antologías de cuento, una a una despliega un universo de ideas, una compleja red de relaciones entre el antólogo y el producto de su creación, una práctica indispensable para la conservación canónica, un nudo de oposiciones que desatan choques entre los idearios de los autores, una consigna que enfatiza la subordinación del cuento en infinidad de formatos que lo pliegan, lo ajustan, lo regulan hasta fusionarlo al diseño que reciben los lectores. Desde horizontes culturales distintos, las antologías de Matthews y Menéndez Pidal apuntan hacia direcciones opuestas. El primero utiliza un análisis paradigmático que se apoya en de la tradición formalista para ahondar en los procedimientos narrativos que consolidaron el cuento moderno; su meta es filtrar modelos que encajen en la línea temporal que dibuja al interior de la agrupación de autores que incorpora. El otro, muestra el acervo de los relatos orientales como parte indivisible de la tradición hispana en ciclos que entrecruzan ambas culturas. Menéndez Pidal elige dirigir su prólogo hacia el camino de los relatos folclóricos, mostrarlos a la luz de los enclaves históricos que nacieron en el lejano Oriente y que arrastraron siglos hasta confluir en la cuentística hispana medieval. Insiste en la dependencia del pasado de viejos relatos que se articularon en las narrativas posteriores, en la transmisión de temas que animaron otros relatos de una larga y fecunda tradición española. Sin embargo, en el apartado, «Los comienzos de las literaturas en lengua vulgar» de su afamado estudio,<sup>197</sup> Ernst R. Curtius señala algunas ideas que se oponen a las conclusiones de Menéndez Pidal; entre otras, las que subrayó Ortega y Gasset en un texto

---

<sup>197</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 553.

en el que calificaba de «puntos flacos» las nociones históricas de Menéndez Pidal, como «el supuesto, adoptado sin cautela suficiente», en su sobreestima de lo «popular».<sup>198</sup>

Desde luego que no toca a nuestro estudio discutir las impugnaciones a los conceptos que anota Menéndez Pidal en su prólogo, pero sí marcar contrastes, ejemplos que, por ahora, y a grandes rasgos, abren rutas a temas que en el siguiente capítulo ampliaremos. Los criterios para el mismo acto de seleccionar cuentos para una antología muestran tener vínculos importantes en la defensa de patrimonios literarios, en el apego nacionalista y en las implicaciones académicas, pedagógicas, sociales o ideológicas que guardan. Brander Matthews opta por una breve selección que encuadra su extenso prólogo, ancla el punto de partida en las colecciones medievales y estrecha el trayecto en autores que afianzaron la concepción del cuento moderno como estructura literaria autónoma; su meta es analizar la naturaleza formal de los relatos y delimitar el *short story* como producto netamente estadounidense. Por su parte, Francisco Rico reencarna en un nuevo proyecto la voluminosa agrupación bajo una óptica enciclopedista que se aleja de los nexos formales; respeta el estudio original de la *Antología* de Menéndez Pidal, la cual tomó el rumbo de los relatos populares, enraizados en la cultura árabe para canalizarlos en la vertiente hispana de la narrativa medieval. Sin embargo, omite comentar gran parte de la selección que incluye de autores que no son españoles; por ejemplo, la breve mención a Boccaccio sólo como referencia a Juan Manuel y a Juan Ruiz o la total inadvertencia a Chaucer. Mientras que Menéndez Pidal subraya su interés en Cervantes y reproduce un texto de *Novelas ejemplares* y

---

<sup>198</sup> La referencia al libro de Ortega y Gasset que aparece en el pie de página es: («Espíritu de la letra», en sus *Obras*, ed. de Madrid, 1932, 966). Curtius menciona también que Damaso Alonso criticó de manera tajante esa idea, así como la noción de «realismo» como principal testimonio en el *Libro de buen amor* de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita. Asimismo, Curtius se extiende a las fuentes latinas que Juan Ruiz importó a España, pues su *Libro de buen amor* es una versión libre del *Ars Amandi* de Ovidio. Para profundizar en éstos y otros temas que se vinculan a las fuentes de estudio de algunos géneros hispanos, conviene consultar la totalidad del capítulo, «Las literaturas en lengua vulgar», 549-555.

tres que también considera cuentos dentro del *Quijote*, como vimos, para Matthews no justifican su inclusión dentro de las limitaciones que impone el cuento, tampoco como *novellas* al estilo de las italianas o como influencia importante en el resto de Europa.<sup>199</sup> De igual forma, es importante tener en cuenta, en materia de traducciones, las consecuencias que acarrearán en el futuro inmediato de las compilaciones. Si bien Canby aprecia la incuestionable capacidad de Dryden como traductor de obras al inglés, repara también que en plena efervescencia de la catalogación de géneros, «the learned Mr. Dryden left French and Spanish novels to <persons of quality> and hacks»,<sup>200</sup> un ejemplo que deja entrever la marginación de narrativas que en ese momento no ingresaron en los catálogos ingleses; aun así, dice el autor, fueron evidentes las réplicas de algunas *novelettes*<sup>201</sup> inglesas que copiaron el estilo y la atmósfera, aunque no el vigor, de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como la de William Congreve, *Incognita: or Love and Duty Reconcil'd* (1692) que recrea el argumento y la intriga de «La señora Cornelia».

De nuevo, entre las fronteras conflictivas de los géneros, las *Novelas ejemplares* (1613) no son la excepción. En este sentido, Gerald Gillespie aclara que dentro de la *novella* se incluye un amplio abanico de formas renacentistas, desde el cuento hasta el relato extenso. Respecto de la colección de Cervantes, señala que «los españoles las recuerdan haciendo uso de la antigua acepción de *novela*», es decir, *romance*; no obstante, al quedar este término

---

<sup>199</sup> Cf., Matthews, 18-19.

El autor subraya en su estudio el talento de los dramaturgos españoles y piensa que la grandilocuencia de su narrativa fue más proclive a desarrollarse en el romance que en el cuento. También porque se debe a España la difusión de los romances de caballería y el genial humor de los picarescos.

<sup>200</sup> Canby, *The Short Story in English*, 178.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 161. Define *novelette* un género inglés en la frontera entre el cuento y la novela y de gran popularidad en las revistas literarias inglesas de esa época.

vacío de significación narrativa, algunos autores incurren en él para aludir a los relatos de dimensiones cortas.<sup>202</sup>

Walter Pabst comenta que Cervantes aludió a los *exempla* dentro del título debido al mecanismo de censura que enfrentaba y por ello las aclaraciones en su prólogo. Con la promesa de lo «ejemplar» el escritor no ofreció sus narraciones como algo nuevo, sino por el contrario, «como productos correspondientes al gusto medio del lector español y a la vieja tradición católica». Afirma que los traductores o adaptadores españoles clasificaban bajo el término de *exemplum* lo que en realidad se refería a la *novella* «como una táctica de encubrimiento, una técnica publicitaria para conquistar lectores».<sup>203</sup>

Vemos así que en una gama de distintos matices las antologías guardan importantes nexos con el ideario de sus autores y son receptoras de las transformaciones ideológicas a que está sujeta la interpretación de las obras literarias. Por ahora, ahondaremos en otros modelos que subrayan la convergencia de formas narrativas que llegaron a la Edad Media y potenciaron una nueva producción.

Emparentada al perfil de las antologías de corte universalista, aunque bajo un enfoque e inclinación distinta, Julio Torri cita en el «Propósito» de *Grandes cuentistas*<sup>204</sup> la máxima del pensador inglés Thomas Carlyle, «la verdadera Universidad hoy día son los libros» y con ella orienta la finalidad de su agrupación «para los que hayan pasado o no por las aulas universitarias y sea cual fuere la profesión o disciplina a la que hayan consagrado su actividad».<sup>205</sup> Como uno de los grandes impulsores de la educación en nuestro país, Torri

---

<sup>202</sup> Gerard Gillespie, «¿Novella, nouvelle, novela, novela corta?: una revisión de términos» en Carlos Pacheco y Luis Barrera, 135.

<sup>203</sup> Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (Madrid: Editorial Gredos, 1992), 182.

<sup>204</sup> Julio Torri, *Grandes cuentistas* (México: Editorial Cumbre, 1977).

<sup>205</sup> La antología de Torri pertenece a la colección «Los clásicos», la cual coordinó junto con Alfonso Reyes, Francisco Romero, Federico de Onís, Ricardo Baeza y Germán Arciniegas.

expresa esta convicción, asegurando que su aportación contribuye al estudio de un panorama de la historia literaria de Occidente en sus líneas cardinales. Estudioso incansable, Torri perteneció al grupo «Ateneo de la Juventud»,<sup>206</sup> que en sus inicios fueron reuniones de lectura y reflexión y más adelante se organizaron en conferencias públicas que acapararon la atención de vastos sectores de la juventud mexicana, promoviendo así el desarrollo de una labor educativa entonces inimaginable. El estilo llano, característico de su prosa, lleva sin preámbulos al contenido esencial de un «Estudio preliminar» en el que expone una concisa, pero sustanciosa panorámica de la agrupación de cuentos que organiza en dos grandes segmentos: «El cuento antiguo» y «El cuento moderno». Dados los rasgos orales de su procedencia, los primeros se dividen en regiones geográficas, mientras que los otros se distribuyen por países desde la época medieval cuando el cuento toma una dirección más estable hasta los primeros años del siglo XX, época de fecunda producción. Sin embargo, su estudio no aborda los aspectos formales del cuento ni se ajusta a una estricta secuencia; separa esos datos en los recuadros que anuncian cada cuento, añade los contrastes que de uno a otro muestran cambios sustanciales y deja correr en el prólogo una narración que fusiona imágenes e ideas, que conjunta ciclos que encierran otras historias en un confluir de tiempos.<sup>207</sup> Al periodo antiguo le dedica veinte cuentos que inician con las colecciones orientales que

---

<sup>206</sup> El Ateneo se fundó en 1909 y en 1912 cambió su nombre por «El Ateneo de México» con el mismo propósito de lograr que en México se impulsara la cultura universal. En esa asociación figuraron: José Vasconcelos, Diego Rivera, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Antonio Caso, por mencionar algunos. Entre otras actividades destacables de Torri, fue fundador del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde obtuvo el nombramiento como profesor emérito en 1953. En reconocimiento por la gran calidad de su obra (la cual alternó entre poesía, ensayo y cuento) y por sus contribuciones a la investigación literaria, a su muerte en 1970, el «Premio Nacional (México) de cuento joven» lleva su nombre.

<sup>207</sup> «Y empleando cuentos se hacen hasta tiempos relativamente modernos las descripciones de costas para instrucción de navegantes: cíclopes son volcanes que arrojan grandes piedras al mar; monstruos marinos, estrechos o canales peligrosos para los antiguos nautas. El descubrimiento por los hindúes de las islas del Océano Índico constituye el fondo de los cuentos de Simbad el Marino. Y las navegaciones por el Mar Ártico suscitan una floración de místicas leyendas célticas como los viajes de San Brandán en busca del paraíso terrestre, la visión de Tungdal y el Purgatorio de San Patricio».

llegaron a Occidente y que cargan con siglos de antigüedad, como *Las mil y una noches*<sup>208</sup> y el *Panchatantra*, que fue un manual de moral práctica en la India para la predicación del budismo y derivó en distintas versiones europeas por su traducción al árabe y posteriormente al español con otros nombres —*Calila e Dimna*, «una refundición española de la famosa colección oriental» y el *Sendebär*, la versión española del siglo XIII que tomó el nombre *Libro de los engaños et los asayamientos de las mugeres*— cuentos que, como dice el autor, no siempre son recomendables por su edificación y decencia, pues la moral que preconizan tampoco es la más elevada, «Las virtudes que más frecuentemente se ensalzan son la cautela, la desconfianza y la disimulación». Sin embargo, retrocede a los cuentos que interpretaron el universo y han merecido la atención de «los sabios folkloristas modernos»; en incesantes metamorfosis, son el trasfondo de cuentos como el de Cenicienta o Caperucita. A su paso por Egipto, el cuento se impregnó de magia, de viajes, de aventuras heroicas, tradujo la estructura social tan jerarquizada de esa cultura y su extrema preocupación por el más allá. En los poemas inmortales de Homero «resplandecen los más bellos mitos» o en Hesíodo —*Los trabajos y los días*— se halla la más antigua fábula compuesta en lengua indoeuropea. En los cuentos genealógicos de Píndaro, en los mitos que Platón empleó para adornar la exposición de sus doctrinas, en la huella que dejó Partenio de Nicea en la primera compilación de cuentos del mundo antiguo o en las ingeniosas narraciones de Petronio y Apuleyo se cimentó gran parte de la esencia del arte narrativo. Su lenta transición rompió fronteras geográficas, remontó siglos de narraciones que se resguardaron en viejas colecciones y se recibieron en la Edad Media, una época que fue «singularmente propicia a los cuentos». Citando a Emile

---

<sup>208</sup> Torri sitúa algunos relatos de esa colección en el cuerpo de la antología como muestra de los relatos que circularon en Europa alrededor de los siglos XIV y XV.

Gebhart,<sup>209</sup> Torri reproduce, en su propia traducción, los detalles de los viajes peregrinos de los mercaderes y cruzados que difundieron esa literatura a todas las regiones del mundo. Desde lo más remoto de España, Irlanda y Dinamarca, hubo una emigración continua de reyes, señores, criminales, monjes, corsarios y vagabundos, yendo y viniendo por mares, valles y montañas, buscando su salvación, caminando sin tregua hacia Roma y Jerusalén. Para disipar el tedio de esos largos viajes, de las veladas de invierno en los refectorios de los conventos o en la cubierta de los navíos, «era menester que un buen narrador relatase a sus compañeros las cosas curiosas que se habían recogido a lo largo del camino». Los cuentos morales o *exempla* multiplicaron las colecciones que utilizaron los predicadores para sus sermones, como la *Gesta Romanorum*, la *Disciplina Clericalis* o *Los hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo que alternaron con los apólogos de Esopo y las fábulas de Fedro. En lenguas vulgares, «Juan Manuel y Juan Boccaccio se llevan la palma por sus célebres colecciones»; la del infante por los progresos que alcanza en la lengua y «por la fina malicia que revelan algunos de sus *enxiemplos*»; el italiano por ser «el cuentista moderno por excelencia como es Cervantes el novelista». En su elección de cuentos franceses antiguos, recupera la versión española del «Fabliau de los tres ciegos de Compiègne» como ejemplo de las colecciones anónimas medievales que inspiraron, no sólo algunos temas de Boccaccio, Chaucer y La Fontaine, sino también porque llegaron a manos de compiladores que impulsaron su difusión a lo largo de esa época e hicieron posible su primera publicación en el siglo XIX.<sup>210</sup> A las puertas del siglo XVIII, época que marcó en diversas artes y aspectos la vida el apogeo de la cultura occidental, «se ilustra con cuentistas esclarecidos como Voltaire y Diderot» y concluye esta sección con el famoso cuento de Charles Perrault, «El gato con

---

<sup>209</sup> La referencia de Torri se indica en el pie de página como: *Conteurs Florentins du Moyen Age*, 2.

<sup>210</sup> El autor menciona las recopilaciones de *fabliaux* de Anatole de Montaiglon y Gaston Raynaud (1887) y de Étienne Barbazan y Dominique M. Méon (1808).

botas», reminiscencia de mitos ancestrales como «Caperucita roja» y «La bella durmiente del bosque», los cuales se convirtieron en verdaderos mitos infantiles.

Los cincuenta cuentos que conforman la segunda parte de esta antología se distribuyen en números desiguales a lo largo del siglo XIX en diversos países. Torri da más aliento a los autores franceses, españoles, ingleses y estadounidenses, aunque en esta porción presta más atención a Twain<sup>211</sup> que a Hawthorne, Henry James o Poe; se detiene en Oscar Wilde, porque sus cuentos tienen mucho del poema en prosa y de igual textura son los de Katherine Mansfield, quien ha dado al cuento «su fina sensibilidad femenina». Así, desfilan otros escritores, artífices de la narración corta, «de la terrible dureza de la vida rural» como Maupassant, de los tonos sombríos del insuperable maestro, Chejov, de las narraciones llenas de «finura espiritual, de observación minuciosa y alta significación humana» que se percibe en los cuentos de Leopoldo Alas «Clarín». Entre el enlistado de otros cuentistas europeos, elige a Hoffmann y, en especial, a Franz Kafka y su cuento, «Edificación de la muralla china»; completa sus comentarios con los de Borges, quien resume las constantes de «uno de los más grandes maestros de la literatura contemporánea»: la subordinación y el infinito, «en casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas». Por último, el autor hace hincapié en los fundadores del cuento en «nuestra América latina» —Lugones, Palma, Riva Palacio— y pone el punto final a su índice con Machado de Assis y Horacio Quiroga.

Es posible pensar que la antología de Torri acoge a diversos lectores, pues además de presentar el conjunto heterogéneo de su selección bajo una perspectiva ágil y equilibrada, logra conjuntarla al rigor que su estudio ofrece. Como herramienta didáctica o como fuente de

---

<sup>211</sup> Le interesa destacar que Twain rara vez describe a sus personajes o el medio ambiente y, si se compara al cuento de Pérez Galdós, «Frasquito de misericordia», se notará la «honda densidad humana del héroe galdosiano y lo esquemático del personaje de Twain»; aunque no por ello deja de ser profundo.

consulta, *Grandes cuentistas* reafirmó su vigencia en una nueva identidad: el título de *Antología del cuento universal*, (tomos I y II) modernizó el grueso empastado de piel por un cómodo formato de bolsillo, más accesible a nuevas ediciones.<sup>212</sup> Dentro del ámbito del cuento mexicano, Torri es uno de los precursores del micro-relato hispanoamericano, género que en la actualidad prolifera en las antologías de nuestro país. También una figura de enorme prestigio por el importante legado literario que dejó a futuras generaciones de escritores.

Cabe en este espacio una mención a la antología *Lecturas clásicas para niños*<sup>213</sup> de José Vasconcelos que, junto a la conocida colección de *Clásicos universales*, representa uno de los proyectos educativos más importantes en las primeras décadas del siglo pasado en México. La vasta compilación fija su propósito educativo por medio del texto introductorio de Bernardo J. Gastélum, entonces subsecretario de educación, y un breve prólogo del propio Vasconcelos. En la edición facsimilar original se pueden apreciar atractivas ilustraciones que acompañan cada uno de los segmentos que comprende una selección que intenta ofrecer a los niños «una visión panorámica ordenada en el tiempo», utilizando un criterio cronológico. Así, este trabajo engloba las principales obras de la literatura universal en distintas latitudes occidentales y orientales consideradas clásicas, a pesar del temor que, como dice el autor, causa la palabra. Unido al espíritu progresista que promovió Vasconcelos en su época y con la idea de aumentar la escasa cantidad de libros en español, «comparada a la cultura intensa de los países anglosajones», su antología representa un modelo de enseñanza para que los niños mexicanos se acerquen al pensamiento del mundo. Como instrumento pedagógico y por su proyección en los terrenos académico, político y editorial de nuestro país, preferimos por

---

<sup>212</sup> La editorial Océano, en un proyecto conjunto con librerías Gandhi, lanzó en noviembre de 2008 alrededor de treinta títulos, unificados en el mismo formato con la idea de recuperar obras que otras editoriales, por distintos motivos, discontinuaron de sus catálogos.

<sup>213</sup> José Vasconcelos, *Lecturas clásicas para niños* (México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1924).

ahora reservar nuestra atención para analizar con más detalle esta antología en el último capítulo.

### **El cuento en los siglos XVII y XVIII**

Los siglos XVII y XVIII marcaron en la escena literaria europea un declive temporal del cuento. Entre otras causas, por la aparición de la novela, el gusto por las narraciones de contenidos realistas y seculares, más afines a la mentalidad racionalista que promovió el Iluminismo; igualmente, por la preferencia de géneros como el drama y la poesía que se asociaban más al espíritu de la antigüedad clásica. Aunado a estos aspectos, Julia Lane comenta que el vacío que dejó Boccaccio desde el siglo XIV produjo tres siglos que con pocas variantes imitaron sus sucesores. De igual forma, el creciente intercambio comercial en Europa indujo a desplazamientos constantes entre países que aumentaron la publicación de libros de viajes, biografías y ensayos, los cuales plagaron el ámbito editorial y mantuvieron en un segundo plano los relatos plenamente imaginativos.<sup>214</sup>

Por ello resulta paradójico, como dice Roger Pearson, que Voltaire<sup>215</sup> deba a sus *contes* un lugar perdurable dentro del canon literario, mientras que otros trabajos por los que ganó en su época un amplio reconocimiento, como su poesía épica o sus tragedias, no se consideren tan importantes. Añade que puede parecer contradictorio concebirlo como un escritor de cuentos que logró convencer al público ilustrado con un género que él mismo asociaba a la tontería y al engaño, pues «*conte, fable, and roman* were all dirty words in the vocabulary of this empirist philosopher»,<sup>216</sup> que utilizó con frecuencia, ya fuera para desacreditar el Viejo Testamento, la historiografía antigua o la metafísica desde Platón hasta Descartes. Para

---

<sup>214</sup> Cf., Julia K. Lane, *A Short History of the Short Story* (New York: McMillan, 1994).

<sup>215</sup> Es común referirse al filósofo Françoise-Marie Arouet por el sobrenombre de Voltaire, que adoptó en 1717.

<sup>216</sup> Roger Pearson, *The Fables of Reason: A Study of Voltaire's «Contes Philosophiques»* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 3.

Voltaire la ficción era nociva, ya que alentaba al lector a disfrazar la realidad y se oponía a su idea que la razón consiste siempre en ver las cosas como son.

Pearson ofrece en su estudio un concienzudo análisis de los treinta y seis cuentos que Voltaire escribió entre 1740 y 1777 y que lentamente conformaron la colección que hoy se conoce como *Contes Philosophiques*. El título responde al nombre que los editores dieron a la primera edición de 1771, *Romans, contes philosophiques, etc.* de 1771, como dice el autor, «etiquetaron» con gran acierto la colección. Voltaire añadió en tres de los cuentos el subtítulo de *Histoire philosophique, (Historia filosófica)* entre ellos y, quizás el más famoso, «Micromégas» («Micromegas »), aunque se refirió a la mayor parte de sus relatos simplemente como *histoires, petites ouvrages, fadaïses, rogatons* o *petites pâtés*.<sup>217</sup> Pearson comenta que el efecto del título dio pie a que muchos críticos consideraran el «cuento filosófico» como un nuevo género que nadie después de Voltaire cultivó: «a unique blend of fiction and philosophical debate which bears certain resemblances to the work of other writers, but none the less was and has remained without close parallel». En esa original mezcla de ficción y reflexión filosófica Voltaire abrió accesos al público en general, pues al escribir dentro del ámbito de la ficción podía disimular en el contenido de sus cuentos temas que los lectores «no ilustrados» podían asimilar mejor. Como promotor de la educación, el cuento volteriano fue un ataque abierto a los prejuicios que imperaban en su época; a través de ellos, su autor encontró un arma invaluable para manifestarse en contra del oscurantismo

---

<sup>217</sup> Pearson, *The Fables of Reason: A Study of Voltaire's «Contes Philosophiques»*, 6.  
En español los términos equivalen a: «historias», «pequeñas obras», «sandeces», «sobras», «pequeñas manchas».

clerical, la superstición, la intolerancia y pugnó por una mentalidad abierta a la duda y al debate.<sup>218</sup>

Sin embargo, como vimos, para Brander Matthews, los cuentos de Voltaire no añadieron al desarrollo del cuento moderno ingredientes substanciales, dada la complejidad alegórica que el filósofo utilizó para confrontar el sistema ideológico y social que se oponía a sus ideales. En cambio, en la antología de Menéndez Pidal el cuento de Voltaire, «Memnón o la sabiduría humana» se incluye como parte de la variedad de cuentos de un mismo período, como Perrault, La Fontaine y Addison. O en la antología de Torri, quien elige a Perrault por la proyección de las fuentes míticas en sus cuentos y por encima de «cuentistas esclarecidos» como Voltaire y Diderot.

En el análisis que ofrece Pearson, detalla el cruce continuo de los cuentos de Voltaire con otros géneros y autores que, desde otra perspectiva, resultaron ser una forma narrativa que combina no sólo las alusiones eruditas del filósofo en las que expone tantos matices de la condición social y humana, sino también una novedosa concepción del cuento. Voltaire retoma, como señala Pearson, el *conte moral* y el *conte oriental*. En el primer caso, admite que las fábulas de Esopo eran excelentes aunque, más que considerarlas como astutas expresiones de la verdad, pensaba que eran *naive*. De igual manera y a pesar de que en Francia se consolidó la fábula cien años antes con su máximo representante, Jean de La Fontaine, Voltaire opinaba que se trataba de un género de moda que contenía un didactismo simplista, como si en ellas pudiese en realidad existir una respuesta para todos los aspectos que engloba la naturaleza humana. Pearson subraya que la fábula fantástica, ingenua e inverosímil se

---

<sup>218</sup> Por ejemplo, al estilo de un fábula bíblica, en el cuento, «La Princesse de Babylone» («La princesa de Babilonia») Voltaire satiriza la idea de la condición inferior de la mujer; en cambio, su heroína, Ferosanta, es hereje, deísta y atea, la cual será juzgada por sus «pecados» en un tribunal de la Sorbona.

transformó en el *conte*: «the Voltarian fable of reason which presents a veiled lesson of experience and ends with an invitation of plural response». Con respecto a los cambios del cuento oriental en términos volterianos, Pearson afirma que a partir de la publicación de *Las mil y una noches* en la traducción del orientalista y arqueólogo francés, Antoine Galland —entre 1704 y 1717—Voltaire empleó procedimientos similares para la composición de una serie de relatos de corte oriental, entreverados en sus temas; destacan en especial, «Zadig ou la destinée» («Zadig o el destino») y «Le Blanc et le Noir» («El blanco y el negro»)<sup>219</sup> En ellos, se aleja del fatalismo oriental o los azares del destino y muestra una postura escéptica sobre el mundo, la religión y las costumbres.

En el estudio preliminar de la antología de Jane E. Flower, la autora realza algunos momentos clave que contribuyeron a la consolidación del cuento francés. Comenta que la mayoría de los críticos tienden a identificar la colección *Les cent nouvelles nouvelles* (1456-67) —inspirada en gran medida en la traducción de el *Decamerón* de Boccaccio— como el inicio que marcó la evolución del género en siglos posteriores. Pese a ello, existen antecedentes en los *fabliaux* y en los romances medievales de escritores como Chrétien de Troyes en los que se distingue la recreación de incidentes históricos al igual que ficcionales, aspecto que determinó el éxito de muchos de los cuentos que se escribirían después. Al referirse a Voltaire, señala que fue un autor aclamado en su momento y al paso de los siglos, pues refleja el espíritu progresista de su época, «as being the epitome of the age of reason».<sup>220</sup> Respecto de los *Contes Philosophiques*, opina que, al no ser meramente ficcionales, los

---

<sup>219</sup> Mientras que en *Las mil y una noches* contar es cuestión de vida o muerte, en la versión volteriana, según Pearson, se transforma en un «sceptical conte that replaces the starry-eyed fable». El ámbito mágico que envuelve la fábula oriental cambia al escenario del París ilustrado y el final sorpresivo por uno que cuestiona los aspectos irrazonables y oscuros de la civilización.

<sup>220</sup> Jane E. Flower, *Short French Fiction: Essays on the Short Story in France in the Twentieth Century* (Exeter: University of Exeter Press, 1998), 16.

cuentos de Voltaire son «purely intellectual, too argumentative, too geometrical and cared too much for illustrating principle». Añade que Voltarie, ante todo, es un pionero intelectual, la pieza clave en la historia del pensamiento filosófico, más que un cuentista reconocido.<sup>221</sup> Sin embargo, entre los cruces de breves fragmentos que dan cabida a todos los géneros narrativos, la conocida antología de Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación*, cumple con el propósito que señala su autor: «un viaje a portentos y prodigios imaginativos». En cuatrocientos textos cortos, nada escapa a la ingeniosa recopilación de quien fuera uno de los más grandes impulsores del cuento en nuestro país; ni siquiera los velados enigmas en los que Voltaire pone a prueba, en voz de un mago, el profundo cuestionamiento acerca del tiempo.<sup>222</sup>

Ana Garralón analiza en su estudio el nacimiento de la literatura infantil entre los siglos XVII y XVIII. Menciona al teólogo, filósofo y pedagogo checoslovaco Jan Amos Komensky, mejor conocido por su nombre en latín, Comenius. Es reconocido como el padre de la pedagogía, puesto que estableció algunos principios fundamentales de esa disciplina y puso énfasis en la lectura como proceso formativo fundamental en cualquier individuo. La autora destaca la obra de Comenius, *Orbis Pictus* (1658), un catálogo que muestra un mundo

---

<sup>221</sup> En español, existen colecciones de los cuentos de Voltaire en distintas editoriales con los títulos, *Cándido y otros cuentos*, *Zadig y otros cuentos*, *Micromegas y otros relatos filosóficos*, *El hombre de los cuarenta escudos y otros cuentos*, *Así va el mundo: once relatos orientales*, por mencionar algunos.

<sup>222</sup> Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), 11.

Vale la pena reproducir parte del fragmento que incluye Valadés y que corresponde al cuento de Voltaire, «Zadig o el destino»:

«El gran mago planteó esta cuestión:

—¿Cuál es, de todas las cosas del mundo, la más larga y la más corta, la más rápida y la más lenta, la más divisible y la más extensa, la más abandonada y la más añorada, sin la cual nada se puede hacer y devora todo lo que es pequeño y vivifica todo lo que es grande?

Zadig consideró que era el tiempo.

— Nada es más largo, agregó, ya que es la medida de la eternidad; nada es más breve ya que nunca alcanza para dar fin a nuestros proyectos; nada es más lento para el que espera; nada es más rápido para el que goza. Se extiende hasta lo infinito y hasta lo infinito se subdivide; todos los hombres lo descuidan y lamentan su pérdida; nada se hace sin él; hace olvidar todo lo que es indigno de la posteridad, e inmortaliza las grandes cosas».

visible en dibujos para el aprendizaje del latín y que se considera el primer libro ilustrado para niños.<sup>223</sup>

Los cambios sociales y culturales en distintos países europeos marcaron un nuevo destino para la literatura infantil que lentamente se construyó como un género autónomo e independiente en los siglos XVII y XVIII. En Inglaterra el incremento en la educación, aunado a la tradición editorial inglesa, propició que en 1745, John Newbery abriera en Londres la primera librería para niños, «The Bible and the Sun», al tiempo que editaba libros especializados en literatura infantil, entre otros, las primeras traducciones de Perrault, «Mother Goose»; también inició la publicación de la revista «The Lilliputian Magazine» que al igual que la española, «La Gazeta de los Niños» se publicaban en exclusiva para los niños.

Por su parte, Zena Sutherland comenta que durante ese período la literatura infantil suministró elementos indispensables para ahondar posteriormente en aspectos sociales relevantes de esa época pues, a pesar de que se fundamenta en criterios estéticos propios fue un medio que posibilitó sacar la luz ideas que de otra forma no se conocerían.<sup>224</sup> A partir de estos antecedentes florecerá en ese siglo y, en forma particular en el siglo XIX, una importante producción de cuentos infantiles igualmente atractivos para el público adulto. El cuerpo de innumerables colecciones de este género dejan ver el renovado interés de estudiosos en la materia en rigurosos métodos de clasificación, como el que ofrece la investigación de esta autora bajo una estructura que incluye información bibliográfica de los últimos tres siglos en un número abrumador de títulos.

En el capítulo anterior vimos que la fábula alcanzó su madurez entre los siglos XVII y XVIII en varios países europeos y que potenció su llegada al público a través de incontables

---

<sup>223</sup> Cf., Ana Garralón, *Historia de la literatura infantil*, 25-26.

<sup>224</sup> Cf., Zena Sutherland, *Children and Books* (New York: Harper Collin Publishers, 1991), 42.

compilaciones que en distintos contextos la convirtieron en uno de los géneros más antologados. La naturaleza anónima de la fábula, la combinación de elementos reales y fantásticos, los animales que imitan el comportamiento humano o los humanos que imitan el comportamiento animal se admite como algo sencillo y al mismo tiempo difícil de definir. Nicholas Howe lo analiza a través de la huellas que permanecieron en la mentalidad colectiva; enfatiza que el acto de fabular expande la imaginación a tiempos o lugares anónimos y permite que el lector no se limite al valor didáctico que se le ha dado: «It seems that the moral tags not only jar with the fable's sophistication of form, but also deprive them of one of their prime functions: to make the reader think».<sup>225</sup> El autor señala que la fábula ha sido una forma de representación vital que no se reserva en exclusiva para los niños: las fuentes clásicas indican que se utilizaron, tanto en los ámbitos literarios, así como los sociales, desde los discursos públicos, en las cortes y los simposios hasta en los textos filosóficos, como en el *Fedón* de Platón. En éste, Platón describe los últimos días Sócrates en prisión, donde aguarda su muerte escribiendo poesía; en un momento, carente de inspiración, «he decided to versify some of Aesop's fables because he had them at hand». Tal alusión sugiere que Sócrates sabía algunas fábulas de Esopo de memoria y podía recordar éstas con más facilidad que cualquier otra forma de expresión; según Howe, incluso mejor que un discurso filosófico.<sup>226</sup> Aristóteles en la *Retórica* las recomienda a los oradores de las asambleas populares, pues las fábulas poseen la capacidad de representar situaciones o hechos que sucedieron en el pasado, los cuales son de utilidad como analogías o ejemplos. —«While it is difficult to find similar

---

<sup>225</sup> Nicholas Howe, «Fabling Beasts: Traces in Memory» *Social Research* 62:3 (1995): 643.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 645.

La cita textual del *Fedón* aparece en la versión que Howe utiliza: *Phaedo*, Harold North Fowler, trans., Loeb Classical Library (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), 210.

things that really happened in the past, it is easier to invent fables to serve as analogies or illustrations»—. <sup>227</sup>

No obstante, para algunos escritores neoclásicos la capacidad de invención de la literatura suponía un atentado contra las normas de la verosimilitud, como subraya Emilio Palacios, «la sombra de la falta de verdad acechó a géneros tan clásicos como la bucólica, poniendo en entredicho las églogas y el drama pastoral, pues reflejaban, en opinión de algunos reformadores intransigentes, un ámbito utópico e irreal». <sup>228</sup> El mismo inconveniente se suscitó con las fábulas de Esopo en 1760. El historiador español Gregorio Mayans y Siscar, al analizarlas, cree encontrar una respuesta válida para ese recelo; afirma que si bien la fábula carece de verosimilitud «esta misma ficción es decorosa, porque los animales representan las inclinaciones, las virtudes y los vicios según su naturaleza». Bestiario y fisiognomía son dos caras de la misma realidad: el primero humaniza a los animales, otorgándoles un valor simbólico; mientras que la segunda animaliza a los humanos, estableciendo entre ellos un interesante reflejo de relaciones. Las fábulas del siglo XVIII son hijas de esta herencia en la que se combinan temas narrativos y aspectos morales. El escritor vasco Félix María Samaniego abrió el camino a la fábula moderna en castellano, creando un puente entre los viejos motivos y el presente. Siguiendo los pasos de La Fontaine, Samaniego escribió fábulas para la instrucción de seminaristas, convencido que podían tener «igual acogida en los niños, en los mayores, y aún entre los doctos», ya que la fábula fue uno de los primeros géneros en la historia cultural del hombre. Opinaba que el niño, como el hombre primitivo, necesitaba de esa orientación moral para guiarse en la vorágine de la vida.

---

<sup>227</sup> Nicholas Howe, «Fabling Beasts: Traces in Memory» *Social Research*, 646.

La cita que reproduce Howe es del texto: *Aristotle, Art of Rethoric*, John Henry Freese, trans., Loeb Classical Library (Cambride, MA: Harvard University Press, 1991), 276-277.

<sup>228</sup> Emilio Palacios Fernández, *Las fábulas de Félix María Samaniego: Fabulario, bestiario, fisiognomía y lección moral* (Madrid: Universidad Complutense, 1997), 91.

Diseminadas como piezas heterogéneas de un enorme rompecabezas, fábulas, leyendas, parábolas, anécdotas y aventuras exóticas conformaron una de las colecciones orientales que más repercusión han tenido en la historia literaria de Occidente. Tan enigmático como su origen, el contenido de *Las mil y una noches* arrastra siglos en los que, de manera lenta y progresiva, se incorporaron cuentos de distintos períodos y procedencias geográficas, como un conjunto de voces anónimas que prolongaron la memoria de antiguos pueblos en imágenes colmadas de magia, encanto, misterio.

El nexo de la obra con el carácter popular, producto de una elaboración colectiva de siglos, combina voces que contaron, repitieron y posteriormente se inscribieron en formatos que adaptaron colecciones de historias de acuerdo con las condiciones particulares de distintos territorios y ámbitos sociales. Es por ello que en el transcurso del tiempo existieron infinidad de versiones que circularon de manera independiente hasta constituirse después en un cuerpo definitivo. La agrupación de cuentos de diversos períodos se distingue en la actualidad gracias a los estudios de las fuentes originales que hicieron posible diferenciarlas en categorías narrativas.

Robert Mack<sup>229</sup> comenta que el primer grupo de cuentos se consolidó alrededor del siglo X; son de origen persa e incluyen el relato de Sherezada —figura central del compendio—, cuya historia sirve como marco a las demás. Se difundieron, tanto oralmente como por medio de manuscritos en lengua árabe, aunque se habla de un pasado aún más remoto que se vincula a la tradición de los cuentos populares indios.

El título de *Las mil y una noches* descende de una colección de cuentos persas que se tradujo al árabe, titulada *Los mil y un cuentos* para indicar que *mil* se refiere únicamente a una

---

<sup>229</sup> Robert L. Mack, *Arabian Nights Entertainments* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 32-46.

gran cantidad o, en sentido figurado, a un número infinito. Esa primitiva colección cambió, cuando se insertó, más adelante, el relato de Sherezada, víctima potencial del rey Schahriar, quien logra que su ejecución se aplace mediante las más variadas historias que le cuenta al rey y que interrumpe cada noche, en la cual iniciará otra para concluirla en la próxima y así durante «mil noches». Alrededor de los siglos X y XI surgió otro grupo de relatos, originarios de Bagdad, cuna del califato Abbasí, considerado el centro económico e intelectual del mundo islámico durante el medievo europeo. Los viajes de Simbad el Marino pertenecen a este conjunto de cuentos que tienen raíces en la intensa actividad comercial por mar que tuvieron los árabes durante esa época.

Por último, el tercer grupo es el más numeroso y corresponde a cuentos que se originaron en El Cairo; se dieron a conocer entre los siglos XIII y XIV e incluye historias que anexan símbolos y elementos que se remontan a los relatos de tipo folclórico del antiguo Egipto, como estafadores, talismanes, demonios, genios, sortijas y otros objetos mágicos.

El lapso temporal que transcurrió hasta la compilación total de la obra en la primera versión europea del arqueólogo y orientalista francés, Antoine Galland, arrojó una monumental colección en doce volúmenes que se publicaron entre 1704 y 1711, (*Mille et une Nuits*). El estudio de Mack incluye una cronología que abarca gran parte de los cincuenta años que Galland dedicó a la recopilación de distintos manuscritos en Constantinopla, Grecia, Siria y Palestina, los cuales conformaron en 1695 los primeros volúmenes de *Las mil y una noches*. Conocedor de la lengua turca, persa y árabe, Galland se distinguió entre los folcloristas europeos por su amplia cultura en materias clásicas y orientales.

En Inglaterra, algunas traducciones se apoyaron en la compilación de Galland, entre las que destacaron la versión anotada de los tres tomos de Edward William Lane (*Arabian*

*Nights* 1840), la de John Payne (1882) y en nueve volúmenes la de Richard Francis Burton (1886), que gozó de extraordinaria difusión.

Dada la mezcla de fuentes, se llegó a pensar que algunas historias como la de «Aladino» eran, «intrusive products of the Western imagination»; inclusive, antes de engazarlas dentro del mismo marco narrativo, se pensó que eran fragmentos de antiguas narraciones que, inexplicablemente, fusionaron la tradición arábica con la europea; por ejemplo, el tercer viaje de Simbad cuenta la historia del encuentro de un legendario marinero con un cíclope que guarda similitudes con la aventura de Odiseo y el gigante Polifemo en el libro IX de la *Odisea* de Homero.<sup>230</sup> Fue común que tal inclusión diera pie a conjeturar si el propio Galland recurrió a la fuente griega para completar el ciclo de esas historias, pero lo cierto es, como señala Mack, que anterior a su recopilación no existió ninguna edición sistemática o fidedigna en lengua árabe hasta el inicio del siglo XIX (la de Calcuta en 1818 y la de El Cairo en 1835).

En medio de una infinidad de suposiciones, prejuicios e incluso sanciones que se impusieron a la obra por considerarla inmoral, su vigencia perduró como modelo para otros escritores que vieron, no sólo la figura de Sherezada como punto de cohesión entre el arte de narrar por medio de un vasto repertorio de cuentos indios, persas o árabes, sino también como referencia que instruye acerca de otras culturas distintas a la occidental.

El extenso estudio de este autor abarca múltiples aspectos que aportan datos invaluable. No es posible detenernos en todos, pero sí reflexionar sobre el alcance de esa antigua compilación que continuó difundiéndose hasta nuestros días en ilimitados formatos,

---

<sup>230</sup> Como mencionamos en el capítulo anterior, para Borges, en *Las mil y una noches* se encuentra la versión árabe de la *Odisea*.

inclusive en adaptaciones musicales, cinematográficas, en dibujos animados,<sup>231</sup> o por la selección de cuentos en distintos tipos de antologías de los ciclos narrativos como *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Alí Babá y los cuarenta ladrones* o *Simbad el marino* que, en una suerte de estructura movable, pueden seccionarse del cuerpo central y completar un ciclo acabado en sí mismos.

En Inglaterra, la enorme popularidad de la traducción de Galland propició que comenzaran a circular desde 1721 las primeras traducciones al inglés de algunos volúmenes de *Las mil y una noches*; no obstante, la respuesta de los lectores ingleses no fue siempre favorable. Menciona la entusiasta acogida de Alexander Pope, pero el rechazo del obispo anglicano de Atterbury, famoso predicador de la época, quien suprimió la circulación de algunos volúmenes de la colección por considerarlos «'the product of some Womans [sic] imagination». Asimismo, el editor Richard Johnson prologó una versión que tradujo al inglés para niños, en la cual justificó que había leído la colección en francés como mero pasatiempo y transformó los finales en moralejas cargadas de «virtudes» que, como dice Mack, eran una especie de «terrorismo narrativo». Por fortuna, comenta el autor, «Galland's Nights would survive all editors and would also go on to have a uniquely profound effect on every art form».

Por su parte, Tegan Raleigh se enfoca al problema de las traducciones de *Las mil y una noches* y compara las versiones más conocidas. Para la autora, la traducción de Richard Burton es un ejemplo de la diferencia entre traducir un texto y tergiversar su trasfondo cultural. Comenta que, a pesar de que las fuentes originales de la colección sean anónimas, la

---

<sup>231</sup> Por mencionar algunos ejemplos, en el ámbito musical, quizás la más representativa es la suite sinfónica de Korsakov, «Scheherazade» (1889); en versiones cinematográficas, «Il fiore delle mille e una notte» (1974) de Pier Paolo Pasolini, «The Thief of Baghdad» (1940) de Alexander Korda o de los estudios Disney la animación musical, «Aladdin» (1992), entre otras.

labor del traductor consiste en representar lo más fiel posible el trabajo de alguien más, sin importar qué tan incierto sea el autor. El título *Arabian Nights* que dieron a la obra los primeros traductores ingleses —que Burton también adoptó— distorciona el significado original, *Alf Layla wa Layla* —«The One Thousand and One Nights»—y el lugar de procedencia de los cuentos, pues no son de origen árabe, sino chino, persa e indio. Cargada de alusiones misóginas, en la traducción de Burton las mujeres son sádicas y manipuladoras, mientras que en la del médico y traductor francés, Joseph Charles Mardrus, son angelicales e impasibles —«seraphic, passive girls»—<sup>232</sup> La traducción de Mardrus apareció en 1899, pocos años después que la de Burton; sin embargo, el contraste entre algunos de los títulos que los autores dieron a diferentes grupos de historias marcan una distancia considerable. Mardrus optó por títulos exuberantes, por ejemplo, «The Pistachio Oil Cream and the Legal Point», «Windows on the Garden of History», que son producto de su propia invención, del mismo modo que Burton tradujo otros que tampoco se apegan a los originales, como «The Craft and Malice of Women», «His Son, His Concubine, and the Seven Viziers». En ambos casos, la intervención de los traductores modifica así los títulos originales, bien sea con la intención de resaltar los elementos fantásticos del contenido o para proyectar en ellos un claro juicio de valor.

Respecto de la traducción de Antoine Galland, la autora opina que prevalece un efecto distante entre el lector y el texto, una sensación de estar en manos de un «tour guide» que se ocupa de explicar el entorno del mundo que recrea la obra, como si fuese un cuadro de costumbres; aun así, no es la voz de Sherezada la que se escucha, sino la de un hombre francés del siglo XVIII. En los doscientos años que median entre la edición de Galland y la de Mardrus,

---

<sup>232</sup> Tegan Raleigh, «Sheherezade's Ventriloquists» *Exquisite Corpse. A Journal of Letters and Life* [http://www.corpse.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=55&Itemid=34](http://www.corpse.org/index.php?option=com_content&task=view&id=55&Itemid=34), (acceso 23-10-2010), 3.

se produjeron cambios en Europa que se advierten en ambas traducciones. La de Galland buscó adecuarse a todo tipo de público, es de algún modo, una interpretación «castrada», aspecto que contrasta con el énfasis erótico que tiene la de Mardrus, que es reflejo del contexto artístico de finales del siglo XVIII, «a portrait of a fantasy Orient, compounded by opium reveries, lost paradises, melancholy opulence and odalisques pining in gold cages».

Al cotejar el mismo título de un relato en cinco distintas traducciones, Raleigh se propone mostrar las diferentes estrategias que usan los traductores. En «The Tale of the Three Ladies and the Porter of Baghdad», Burton caracteriza a las damas como sádicas; en la traducción del iraquí Haddawy son provocadoras, para Mardrus son el sueño de un pedófilo y en Lane y Galland son nobles e ingeniosas. En la amplia gama de ejemplos que ofrece la autora, incluye otros contrastes igualmente interesantes que llevan a reflexionar acerca del efecto que tuvo en nuevas ediciones la traducción de Mardrus. Una de las más reconocidas es la del poeta y traductor inglés, Powys Mathers, quien establece los objetivos de su traducción en una nota introductoria a los cuatro tomos que conforman su trabajo. En ésta, resalta que su intención es imitar el ideal de la versión de Mardrus, «a simple and unannotated version of the complete work for the entertainment of the casual reader»,<sup>233</sup> adoptar un sistema de transliteración que sea incluso más simplificado que en las primeras ediciones, aunque atente contra los principios de los especialistas.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Powys Mathers, *The Thousand Nights and One Night* (New York: St. Martin's Press, 1972), VIII.

<sup>234</sup> Como un punto de interés adicional en la confrontación de las versiones de Galland y Mardrus, la autora añade un fragmento de *A la recherche du temps perdu —En busca del tiempo perdido—* de Marcel Proust, donde el narrador recuerda cuando su madre le da las dos versiones a leer y duda si es mejor la de Galland.

En la antología de la escritora española Rosa Montero, el cuento la «Historia del rey Schahriar y su hermano Schahseman»,<sup>235</sup> es para la autora un ejemplo perfecto de la mirada sexista que subyace en muchas fábulas: «el puro subconsciente varonil hecho leyenda»; la historia es tan importante dentro de *Las mil y una noches* que la anécdota se repite dos veces y da origen al relato que sirve de marco a todo el libro. Tras los reveladores resultados acerca de los beneficios de la infidelidad femenina, obtenidos de una encuesta que Montero da a conocer en su prólogo —«El mito masculino de la mujer infiel»—<sup>236</sup> anexa diecisiete autores que, bajo distintos enfoques, tratan en sus cuentos el tema de las mujeres infieles. Así, conviven breves historias anónimas de la tradición oral, por ejemplo, «La castellana de Vergy» con cuentos que plasman la realidad contemporánea, como los de las escritoras Ángeles Mastreta o la japonesa Fumiko Hayashi. En la fusión de tramas que se entretajan con las del pasado, el cuento «Después de la conferencia», de Tomás Kóbor, guarda semejanzas con «La mujer de Bath» de Chaucer y «El cornudo consolado» de Boccaccio anticipa la ironía y el humor corrosivo en «La mujer de otro» del argentino Abelardo Castillo. El atrayente título de la antología, que complementa la sensual pintura que se reproduce en la portada, invita a la lectura de cuentos milenarios, cuya temática se prolonga en la narrativa contemporánea. Como portadora de los cambios ideológicos que se han suscitado en la historia literaria en torno al tema de la mujer, la lectura que propone Montero añade significados que contrastan con los

---

<sup>235</sup> Rosa Montero, *La cita y otros cuentos de mujeres infieles* (México: Editorial Alfaguara, 2003). El cuento trata de la infidelidad de las esposas de los reyes, a las cuales degüellan junto con sus amantes. El meollo de la intriga se enlaza a la carga de elementos míticos, desde la promiscuidad legendaria de las mujeres hasta el «barrunto inconsciente, por parte de los hombres, del maltrato machista al que someten a las mujeres». Ante el espanto de la maldad femenina, luego de que los reyes se topan con otra perversa joven que los engaña, la ira del rey Shahriar se manifiesta poseyendo cada noche a una doncella virgen para mandarla matar a la mañana siguiente. Una vez que conoce a Sherezada, el ciclo de matanzas termina con los apasionantes relatos que la hija del visir le cuenta durante mil y una noches; al cabo de ese tiempo, el antiguo rey asesino descubrirá que ha tenido con ella tres hijos y, lo más importante, «que ya no odia (ya no teme) a las mujeres». Así, el temor al engaño pone al descubierto la intimidad emocional de los hombres ante la que se sienten tan indefensos.

<sup>236</sup> Por ejemplo, en comparación con el adulterio masculino que, por lo general, hace sentir culpables a los varones, el 52 por ciento de las mujeres sostiene que «la traición les da más equilibrio psicológico».

prejuicios de mitos ancestrales. Basta recordar el tono amenazante de las fábulas medievales españolas que castigaban con la muerte a las esposas infieles y que, con siete siglos de distancia al nuestro, son, comparativamente, tan sólo un compuesto histórico.<sup>237</sup>

Como se aprecia, *Las mil y una noches* guardan un sinnúmero de relecturas y valoraciones que sugieren nuevas ideas, distintas asociaciones en antologías o en estudios que abordan la colección en su amplio contexto histórico, social, mítico o religioso. Ante una colección de dimensiones enormes que incluye un panorama de temas quizás tan extenso como el bíblico, es lógico que admita un sinnúmero de interpretaciones, al igual que adaptaciones o alteraciones a las costumbres locales. No obstante, como afirma Mack, los temas fundamentales —transgresión y castigo, perseverancia y recompensa o culpa y penitencia— permanecen intactos como modelos míticos universales. Sultanes, genios y lámparas maravillosas, rituales mágicos, costumbres y leyes conforman el universo narrativo que, más allá del mero entretenimiento y los aspectos humorísticos de esas historias, han nutrido la imaginación de lectores y narradores, especialistas y legos que aún escuchan en la voz de Sherezada el cuento de nunca acabar.

Junto con los avances científicos y el desarrollo del pensamiento filosófico durante los siglos XVII y XVIII, *Las mil y una noches* encontró cabida para permanecer como una de las colecciones más trascendentes en la historia de los cuentos de transmisión oral. Como mencionamos en los ejemplos que ofrecimos, incluso Voltaire adecuó algunos contenidos de esas historias para la serie de los *contes orientals*, pese a la actitud incrédula que alentó la era de la razón. Las recopilaciones de relatos orales que se gestaron durante siglos fijaron rasgos y temas en constantes readaptaciones a los requerimientos de cada época y reafirmaron su

---

<sup>237</sup> Como en *El libro de los engaños y de los ensañamientos de las mujeres*, la versión castellana de la colección de cuentos orientales contenidos en el *Sendebär*.

presencia en nuevas colecciones que lentamente constituyeron géneros autónomos e independientes.

Vimos también que la insistencia de algunos antólogos por incluir relatos de tipo popular continúa despertando un interés histórico por autores como Charles Perrault, Hans Christian Andersen o los hermanos Grimm, los cuales asentaron en los siglos XVIII y XIX las bases para el estudio sistemático de cuentos provenientes de períodos remotos. Si bien el énfasis de tales compilaciones recae en gran medida en el espacio de la literatura infantil, su proyección en el campo de la investigación filológica y folclorista posibilita conocer distintos criterios que arrojan hallazgos igualmente significativos para lectores adultos. Los consensos ideológicos que prevalecieron en siglos anteriores a la época actual tocan los ámbitos sociales y culturales que determinaron pautas en la recuperación de cuentos de tradición oral y que al paso del tiempo traspasaron los límites impuestos para establecerse como modelos en las antologías que a continuación analizaremos.

### **El siglo XIX: la consolidación del cuento moderno**

Hemos recorrido un largo camino desde los orígenes del cuento occidental, cuya historia se funde en los albores del tiempo con las primeras formas narrativas, con lejanas tradiciones que durante siglos expresaron la necesidad de contar historias y resguardarlas al cobijo de antiguos manuscritos que en el transcurso del tiempo dieron vida a nuevos formatos. Hemos visto en épocas anteriores que el trayecto de las compilaciones siguió un curso ascendente y que el acto de rescatar materiales literarios que se pensaron valiosos se transformó en una práctica común en distintas esferas geográficas. La creciente versatilidad de modalidades narrativas posibilitó la difusión de nuevos autores, temas o géneros que penetraron en los distintos espacios literarios y que, de manera simultánea, se adaptaron en diseños que lentamente se

refinaron. Señalamos a lo largo de este capítulo momentos decisivos que marcaron un nuevo rumbo para el cuento, como en la época medieval,<sup>238</sup> en la cual se anticipó una forma diferenciada respecto de otros géneros que dio pie al desarrollo del cuento moderno. Como veremos, la copiosa producción de cuentos se vincula estrechamente a las compilaciones que se originaron a la luz del contexto del siglo XIX.

En el siglo XIX, el cuento se enfrenta con un mundo distinto al que lo gestó y bajo un proceso de acelerados cambios. Un público curioso, ampliado por el acceso a la educación y la instalación de técnicas de impresión más eficaces, espera la publicación de las novelas por entregas o cuentos en diarios y revistas. No fue menos importante el clima artístico e intelectual que determinó el Romanticismo, el cual se caracterizó por enfatizar la libertad individual frente a las convenciones políticas o sociales. Los artistas románticos buscaron resaltar la imaginación, se rebelaron contra la rigidez de muchos postulados del siglo XVIII; negaron la idea desarrollada anteriormente de un mundo inteligible, actitud que se puede relacionar con la ruptura con el clasicismo y el espíritu racionalista de ese siglo. A la idea clasificadora, didáctica, en constante progreso hacia la razón y la comprensión del siglo anterior, se opone la percepción romántica de una realidad más hermética, la cual indujo a la búsqueda, a la necesidad de experimentarla a través de la introspección y la imaginación. Sin embargo, como ya mencionamos, los cambios socioculturales e ideológicos en algunos países europeos dieron por resultado la alternancia de las obras románticas con las nuevas corrientes

---

<sup>238</sup> En el artículo de Helena Roig, «Los orígenes del cuento occidental: la tesela breve del mosaico literario medieval», *Cultura medieval* 4 (2008): 13-30, se destacan las contradicciones genéricas que persisten en la actualidad y que hasta hoy centran la atención de la crítica. Afirma que en la Edad Media y, a pesar de las discrepancias en las clasificaciones, se advierte un modelo de lectura distinto al de otras épocas. La palabra «cuento» no se usó de manera explícita en la literatura medieval ni respondía a las cuestiones terminológicas que hoy ocupa a estudiosos en la materia. Como advierte la autora, hacer relatos breves está presente en todas las culturas y no es gratuito que los mitos se lean en la actualidad como cuentos, en particular, porque su carga religiosa original quedó diluida en el tiempo. De ahí que *contar* es un hábito universalmente asociado al cuento en el sentido de narrar o relatar. El uso generalizado de *cuento* se utilizó con frecuencia a partir del siglo XIX como sinónimo del *short story* en los Estados Unidos.

que implantó el Realismo bajo la óptica de eliminar los aspectos subjetivos a cambio de un análisis riguroso de la realidad.

Estamos, así, frente a un siglo que despliega un denso paisaje repleto de cuentos en todos los rincones europeos, ante la inmensa producción que se dio en los Estados Unidos, al igual que en cada una de las naciones independientes que emergieron en América Latina para las que se aproxima una floreciente producción cuentística. El interés por definir al cuento como un producto acabado, distinto a otros géneros narrativos, aparece en varios prólogos de antologías que anexan autores del siglo XIX. Un sinfín de definiciones del cuento comienzan a resaltar su importancia como un género literario con características propias a partir de las nociones que los cuentistas dan a conocer a través del ejercicio de su arte. En forma de decálogos, preceptos o teorías, la mayoría de los cuentistas decimonónicos reflexionan y explican, desde distintas perspectivas, los rasgos diferenciales del género.

En ese rango de ilimitadas posibilidades, en el que existen más autores de los que se pueden siquiera enlistar, elegimos unas cuantas antologías que centran su interés en algunos escritores del siglo XIX. Intentamos seleccionar, entre la voluminosa cantidad de antologías que incluyen autores de ese siglo, una selección variada que permita marcar contrastes respecto de los criterios de selección y los objetivos que buscan. Nos toparemos en este segmento con la repetición de autores que, de una antología a otra, se agrupan bajo distintas perspectivas; esa frecuencia guarda importantes nexos con su función canónica, así como con el carácter ideológico de los antólogos. A diferencia de la información más detallada que incluimos sobre los autores en las secciones anteriores de este capítulo, es obvio que en ésta su volumen aumenta considerablemente, por lo que será imposible profundizar en todos, así como debatir o ahondar en el análisis del género. No obstante, mencionaremos elementos que

puedan añadir información relevante a los criterios que engloba el estudio y que se desarrollarán con mucho más detalle en el siguiente capítulo.

En el estudio preliminar de la antología de Miguel Díez, el filólogo español comenta que el siglo XIX es el «siglo de la narrativa», la época del conjunto de novelistas más importantes de la historia de la literatura y el nacimiento del cuento literario como un «nuevo género propio de ese siglo».<sup>239</sup> Señala que el Romanticismo impulsó el interés por las manifestaciones folclóricas, especialmente por los cuentos populares como demostración de una forma artística que remite a la espontaneidad natural del habla, a exponer lo más genuino del espíritu universal de los pueblos. Además, el gusto romántico creará leyendas, baladas, relatos fantásticos, tenebrosos o alucinantes a la manera de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y Edgar Allan Poe, momento en que el cuento se destaca como individualidad literaria perfectamente encuadrada, «dibujando con pinceladas certeras, ambientes, caracteres, episodios, menos extensos en peripecias, que intensos en emoción penetrante y aguda».

Definir el concepto del cuento literario o moderno es siempre difícil y escurridizo, dice el autor, y recurre a contrastes con el cuento popular que hace patente la tradición oral, anónima y universal frente al cuento moderno que es creado, mediante la escritura, por un autor con nombre y apellidos que utiliza la forma narrativa breve «para transmitirnos sus vivencias personales, enmarcadas en un aquí y ahora concretos». El cuento como expresión literaria autónoma es una de las más importantes conquistas del siglo XIX, partiendo de los grandes cuentistas del siglo —tanto románticos como Edgar Allan Poe o realistas como Guy de Maupassant—, quienes crearon pequeños aunque intensos mundos narrativos sobre temas muy distintos y con un definido empeño artístico, hasta el auge de cuentistas del siglo XX.

---

<sup>239</sup> Miguel Díez Rodríguez, *Antología del cuento literario* (Madrid: Editorial Alhambra Longman, 1995), 11.

Otra diferencia fundamental que anota el autor se da en la intención, ya que el cuento literario no busca propósitos didácticos o moralizantes como en épocas anteriores sino la plena libertad de creación. A pesar de que esta antología incluye también algunos autores del siglo XX, su finalidad es proporcionar una visión orientadora respecto de las formas breves de siglos anteriores que confronta en términos históricos y genéricos con la noción de cuento literario o moderno del siglo XIX. Para estos fines, se apoya en una breve síntesis de «precisiones terminológicas» que contienen los estudios de Mariano Baquero Goyanes.<sup>240</sup>

En el prólogo hace una división por países: consiste en una enumeración «de los principales autores», aunque sólo algunos de éstos forman parte de la selección. Las tres secciones que lo componen —Cuentos españoles, Cuentos hispanoamericanos, Cuentos extranjeros— agrupan, respectivamente, once, seis y ocho cuentos. En lo que toca al cuento español, el autor menciona como precursores a «Leopoldo Alas Clarín, el autor de *La Regenta*, que forma con Alarcón y la Pardo Bazán la triada de los más importantes cuentistas españoles del siglo XIX». Sin embargo, llama la atención que ninguno de ellos figure en el cuerpo de la antología; en cambio, incluye a José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer, mejor conocidos como poetas que como cuentistas.

En una especie de «resumen» que proporciona en el prólogo antes de abordar, muy brevemente, el siglo XX, Díez se concreta en señalar «el extraordinario auge de la *short story* en Norteamérica y, en general, en el ámbito cultural anglo-sajón», además de mencionar a los países hispanoamericanos, donde se produce «una de las más logradas floraciones del cuento

---

<sup>240</sup> Díez considera que Baquero Goyanes es uno de los grandes especialistas de géneros narrativos en su país. Los textos de Baquero Goyanes a los que se remite son: *¿Qué es el cuento?* (Buenos Aires: Editorial Columba, 1967) y el estudio, *El cuento español del siglo XIX* (Madrid: Editorial CSIC, 1945).

literario en el siglo».<sup>241</sup> En el cierre de su introducción, subraya la necesidad de citar el nombre de Aurelio M. Espinosa, quien publicó en Madrid en 1946 *Cuentos populares españoles* —en tres volúmenes— que «nuestra la mejor colección de cuentos populares, recogidos directamente en las diversas regiones españolas». Agrega que, a diferencia de las versiones «un tanto literarias» de Fernán Caballero y sus continuadores, Espinosa transcribe fidedignamente las narraciones del pueblo, respetando el lenguaje con sus modismos, incorrecciones y dialectismos.<sup>242</sup> En este sesgo nostálgico por realzar o dignificar el valor de los cuentos populares es imposible no recordar la antología de Menéndez Pidal que, como vimos, reserva también para el final de su recorrido la mención a la labor de los folcloristas españoles en cuanto a la recuperación de ese tipo de narraciones y que, de algún modo, subsana la falta de documentación de épocas pasadas. Como señala María Esther Rincón, la falta de estudios sobre el cuento literario del siglo XIX desde la publicación del «magistral estudio de Baquero Goyanes en 1949»<sup>243</sup> se ha visto compensada en los últimos años con valiosos trabajos encaminados a llenar ese vacío, como el de Esteban Gutiérrez, *Historia del cuento español (1764-1850)*, que publicó en el 2004 y el de Borja Rodríguez Gutiérrez, *El cuento español del siglo XIX*, del 2005. Éstos y otros estudios se han ocupado de rescatar relatos románticos y naturalistas publicados en las revistas decimonónicas desde «la explosión de la prensa en 1834» que afloraron con la muerte de Fernando VII, monarca absolutista que durante su periodo prohibió la prensa libre.<sup>244</sup> En parte, esto explica la recurrencia a fuentes

---

<sup>241</sup> Del segmento de los ocho cuentos «extranjeros» seis son anglosajones: E. Allan Poe, Oscar Wilde, William W. Jacobs, Jack London, Ray Bradbury y Adrian Conan Doyle (hijo de Arthur Conan Doyle). De los seis cuentos hispanoamericanos, tres son argentinos, Ricardo Güiraldes, J.L. Borges y Julio Cortázar; completan la selección Horacio Quiroga, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.

<sup>242</sup> Fernán Caballero fue el pseudónimo de la escritora española, Cecilia Böhl de Faber y Larrea, ampliamente reconocida como la primera folclorista en su país.

<sup>243</sup> María Esther Rincón, «Crítica Bibliográfica,» *Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos* 11 (2006): 324.

<sup>244</sup> Cabe una mención al papel que desempeñó el escritor y periodista Mariano José de Larra, pieza clave en las recopilaciones de la prensa española decimonónica. En medio de las pugnas políticas que se dieron en España,

periodísticas a las que anteriormente nos referimos y añade datos de interés que podemos asociar a la importancia de las compilaciones en el pasado, en particular durante los siglos XVII y XVIII.<sup>245</sup>

Dentro del contexto del cuento español del siglo XIX, vale la pena revisar otros criterios como los que encontramos en el prólogo de Guillermo de la Torre en la colección de cuentos de Clarín. Este autor subraya que Clarín escribió una de las novelas más importantes del siglo XIX en su país y «en cuanto a cuentista podríamos asegurar que no tiene par en su tiempo». Primero, porque entre los escritores de su generación es el único que cultiva sistemáticamente esta modalidad; también, porque aun en los años en que sobresalen «un Poe, un Maupassant, un Gorki y un Henry James, los cuentos de Clarín son inconfundibles».<sup>246</sup>

Por otro lado, Juan Luis Alborg afirma que en España el Romanticismo fue tardío y breve, pues la segunda mitad del siglo XIX lo acapara el Realismo con una notable producción en prosa en la que prevalece la novela y una notoria escasez de cuentos.<sup>247</sup> Es quizás por ello que se puede intuir que el antólogo acudió a las fuentes de la investigación de Baquero Goyanes, quien rescató de periódicos y revistas del siglo XIX la escritura de algún cuento; por

---

entre el absolutismo y el liberalismo, en la transición del Neoclasicismo y el Romanticismo, Larra representa el espíritu de rebeldía que caracterizó su prosa satírica. Consiguió crear un estilo distinto al que se seguía en su época y que ponía de manifiesto el contraste del atraso de la vida nacional con la vida europea tan pujante en aquella época. Su obra ocupa un lugar prominente como renovador de la prosa castellana a la que dio agilidad, naturalidad y sencillez frente al estilo pesado, recargado y pomposo, característico de sus contemporáneos. Por encima de todo, fue uno de los grandes precursores del periodismo moderno.

Cf., Prólogo de Juana de Ontañón, en, Mariano José de Larra, «Figaro» en *Artículos* (México: Editorial Porrúa, Sepan Cuantos...núm. 93, 1990), IX-XXIII.

<sup>245</sup> Por ejemplo, en los contrastes que anotamos en el capítulo 1 respecto del tipo de materiales que se compilaban en esos siglos en Inglaterra, Francia y España: el efecto económico y progresista inglés en la publicación y reimpresión de las misceláneas que circularon, las cuales incluyeron formas narrativas breves que se proyectaron en futuras recopilaciones; la recolección sistemática de narraciones y leyendas folclóricas que emprendió Perrault en Francia, las cuales fomentaron el surgimiento de cuentos infantiles; en contraste, la introducción en España de las ideas del neoclasicismo, mediante la preceptiva grecolatina con fines didácticos y moralizantes, además del interés por la conservación de novelas por encima de otros géneros narrativos.

<sup>246</sup> Leopoldo Alas «Clarín», *Cuentos* (México: Editorial Porrúa, Sepan Cuantos...núm. 449, 1984), XVII.

<sup>247</sup> Cf., Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo* (Madrid: Editorial Gredos, 1980), 16-25.

ejemplo, el de Bécquer que se publicó en *La Gaceta literaria* de 1863. En las notas bibliográficas de los cuentos en el segmento español, es una constante la referencia a fuentes de periódicos y revistas. Otros ejemplos incluyen el cuento de Espronceda que se publicó en el Semanario *El Artista* en 1835 y el de Benito Pérez Galdós, « ¿Dónde está mi cabeza? » en *El Imparcial* en 1892. El talento de Bécquer como periodista y prosista lo colocaron a la altura de los mejores escritores españoles de su tiempo, sobre todo, en lo que toca al relato gótico y de terror; sin embargo, es común encontrar referencias que lo designan «como uno de los principales poetas románticos y un maestro absoluto en el terreno de la prosa poética». O de su contemporáneo, Espronceda, para muchos, «el Byron español, el poeta romántico por excelencia».<sup>248</sup>

Es así que esta compacta antología, si bien guarda en su criterio selectivo un valor documental, obliga a reconstruir aspectos ideológicos que se ocultan en los distintos enfoques que propone. Salta a la vista la intención de otorgar al cuento español un lugar preponderante frente a la mayor producción de cuentos que se dio en el siglo XIX en Europa, en los Estados Unidos y como materia prima para su fructífero desarrollo en Hispanoamérica. La cantidad de cuentos en el segmento español da pie a interpretar una especie de ventaja, incluso por el orden en la configuración de cada una de las secciones. Es cierto que cualquier antólogo que se da a la tarea de construir una antología con la intención de validar a los autores de su país recurra a una selección que destaque los aciertos narrativos que han otorgado a esos escritores un lugar trascendente.

Hemos visto que la función de las antologías como portadoras de los cánones nacionales ha sido la de defender un patrimonio literario dentro de su dinámica social. Sin

---

<sup>248</sup> Rusell Sebold, *Trayectoria del romanticismo español* (Madrid: Editorial Crítica, 1983), 26.

embargo, las alusiones a los autores que no figuran en el cuerpo central de la selección de esta antología no son suficientes para distinguir el porqué de la inclusión de unos y la exclusión de otros. Por ejemplo, la brevísima mención de Clarín <sup>249</sup> frente a escritores menos reconocidos como piezas clave en la cuentística hispana. Lo mismo sucede con la inclusión de Benito Pérez Galdós — «el más grande novelista después de Cervantes. Restaurador de la novela y creador del realismo español» — cuyo cuento se rescató de las aisladas publicaciones en los periódicos de la época.

Desde luego que el carácter subjetivo de toda antología admite amalgamar múltiples perspectivas de los autores que incluye; no obstante, el título de esta antología carga con un importante legado que finalmente deslindó al cuento como forma narrativa madura en el siglo XIX, como un género independiente que se sostiene por recursos propios. Ante dichos principios, resulta también paradójico que para los «cuentos extranjeros», el autor concentre un grupo de escritores anglosajones pues, como anotamos, de ocho autores, sólo dos se separan de tal categoría: «Villiers de L'Isle-Adam, escritor francés. Su obra—poesía, teatro y narrativa—se orienta hacia el simbolismo» y «Giovanni Guareschi. Periodista y escritor humorista italiano». Del primero cabe destacar que el antólogo omite en el índice de su antología y en el recuadro que antecede al cuento el nombre completo del escritor — Auguste— y del otro incluye un fragmento de «la conocida obra *Don Camilo*», que no es un cuento, así como tampoco es correcto el nombre del texto. Don Camilo es un personaje que Guareschi creó para el ciclo de narraciones contenidas en su obra *Pequeño Mundo*. Por otra parte, sorprende también que junto a este tipo de descuidos la inclusión de Adrian Conan Doyle —«aficionado a los viajes y conocedor de animales salvajes»— más conocido como

---

<sup>249</sup> La cual contrasta con el breve, aunque sustancioso esbozo, que dedica Julio Torri a los cuentos de Leopoldo «Alas» Clarín en el prólogo de su antología.

biógrafo y miembro activo de la fundación de su padre, Arthur Conan Doyle y con ello intente dar una variedad al canon de tradición anglosajona que incorpora. Así, se deja entrever que el grupo de autores españoles desigual no sólo en la cantidad que incluye sino en la intención que, entre líneas, pretende ser en apariencia abundante. De modo que la extensión de la antología no es tan importante como el apego a la oferta que propone; en este caso, el prólogo no auxilia como apoyo al repertorio de autores ni crea ejes o hilos conductores que permitan al lector ubicarse en el periodo del cuento moderno o entender de cuáles recursos se valen los autores para clasificarlo como tal.

Pero la meta de ir más allá de la mera evaluación de modelos antológicos, como espejos del cuento del siglo XIX, necesariamente nos coloca dentro de un mundo de terrenos desiguales y anchos horizontes que albergan un sinnúmero de antologías, cada cual portadora de distintas ópticas.

La introducción que enmarca la antología del escritor inglés, William Somerset Maugham incluye un amplio panorama que ofrece distintas facetas de autores y cuentos en el siglo XIX. Se detiene brevemente en el pasado histórico del cuento, repasa algunos momentos clave de su desarrollo en periodos anteriores al siglo XIX y concentra su objetivo en ese siglo, pues fue entonces que el cuento adquirió «a character and a currency that it had not had before».<sup>250</sup> Como se aprecia, este prólogo se convirtió en una fuente reiterada en otros textos

---

<sup>250</sup> William Somerset Maugham, *Tellers of Tales: 100 Short Stories from de United States, England, France, Russia and Germany* (New York: Doubleday & Doran, 1939), 2.

En la edición que consultamos, la introducción abarca de la p.XIII a la p.XXXIX.

Algunos fragmentos de esa introducción son el prólogo «Estudio del cuento corto» en la antología *Cosmopolitas. La miscelánea de siempre* (México: Editorial Porrúa, Sepan cuantos...núm. 565, 1988), una compilación traducida de textos de Maugham. También aparece en Anton Chejov, *Cuentos escogidos* (México: Editorial Porrúa, Sepan cuantos...núm. 411, 1993), como prólogo a la selección de cuentos del autor ruso. Asimismo, Lauro Zavala integra dos textos que aparecieron, en 1939 y 1950: «The Short Story» en *Points of View: Five Essays* (Garden City, New York: Doubleday & Co., 1959) como parte de las teorías del cuento que reunió para el volumen I, el primero de una serie de cinco tomos: *Teorías del cuento 1, Teorías de los cuentistas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995).

que, con algunas variantes o en menor extensión, seleccionan lo más atractivo de las ideas que el autor expone.

Con un agudo sentido del humor, a veces condescendiente, otras, mordaz, su prosa se mueve al paso del ir y venir de sus ideas en un tono que se acerca al estilo de una conversación informal y no al común de los recuentos documentales. A lo largo de esta introducción que ocupa casi treinta páginas, dividida en trece incisos —no necesariamente para dar un orden a los temas— el autor combina algunas anécdotas personales, al tiempo que menciona autores, métodos de composición o prácticas afines entre cuentistas, así como otros datos que tocan contenidos de interés para nuestro estudio. Dada la amplitud del texto, esbozaremos unos cuantos que engloban referencias importantes, tanto en lo particular del cuento del siglo XIX, como en el criterio de selección que admite esta antología. La prestigiosa y controvertida fama de Maugham permite extender algunos conceptos que reparan en la importancia del prólogo, así como la proyección canónica que delimita.

Por principio, destaca el efecto de las publicaciones de cuentos en las revistas que marcaron un giro que determinó una práctica generalizada en la mayoría de los países. Según Maugham, fue en Alemania donde por primera vez comenzaron a circular los anuarios o *annuals*, un tipo de miscelánea de publicación periódica que dio cabida a piezas breves en prosa o verso. Autores como F. Schiller y J.W. Goethe utilizaron esa novedosa forma de difusión que benefició tanto a los autores como al público lector que tenía un mayor acceso a ellos a un costo relativamente bajo.<sup>251</sup> El éxito de dichas publicaciones no se hizo esperar y los editores ingleses de inmediato las imitaron, introduciendo, más que nada, narraciones cortas

---

<sup>251</sup> Maugham, *Tellers of Tales*, 4.

El autor menciona la tragedia histórica de Schiller, *Maid of Orleans* y la épica en verso, *Hermann and Dorothea* de Goethe como ejemplo de algunos géneros que encontraron una mejor recepción en ese formato.

con el fin de atraer más lectores y crear una empresa que fuera lucrativa. Al poco tiempo, los anuarios se dieron a conocer en los Estados Unidos «and gave American authors an opportunity they had long been looking for».

Maugham llama la atención sobre este hecho y opina que la proliferación del cuento fue también producto de las exigencias de los editores que cambiaron la política de publicar trabajos extensos ante la preferencia del público por la ficción corta. En las primeras décadas del siglo XIX, las revistas admitían trabajos de considerable extensión y los periódicos que normalmente incluían relatos de todo tipo restringieron el espacio disponible, por lo que los escritores tenían que acoplar su producción. Como ejemplo el autor menciona que Guy de Maupassant escribió «one of his most celebrated tales, *The Legacy*, twice over, once in a few hundred words for a newspaper and the second time in several thousand for a magazine».<sup>252</sup> De igual modo, los anuarios o almanaques ofrecieron a los escritores un medio para dar a conocer su producción de narrativa breve y estimular de esta manera el interés del público que gustaba de las novelas largas. Este caso resultó en particular significativo en los Estados Unidos donde aún no existía la ley de derecho de autor y dificultaba a los escritores encontrar un editor que publicara sus novelas. Las novelas inglesas que entonces circulaban se plagiaban con facilidad y las creaciones que surgían enfrentaban una dura competencia. Muchos autores, dice Maugham, se vieron obligados a escribir cuentos para un público más acostumbrado a leer autores e historias extranjeras y que recibieron con gusto narraciones más breves de autores y temas locales. Afirma que el crecimiento exorbitante de almanaques y revistas produjo una enorme abundancia de cuentos en el siglo XIX por la coyuntura de esas publicaciones periódicas. Fue tal la explosión de escritores que cultivaron de manera brillante el cuento en los Estados Unidos que se piensa que el cuento se inventó en ese país. Aunque

---

<sup>252</sup> Maugham, *Tellers of Tales*, 3.

sería imposible hacer esta afirmación, admite que en ningún país el cuento se cultivó tanto como en los Estados Unidos, así como los estudios que se dedicaron a investigar su técnica. Menciona *The North American Review*, la primera revista literaria que se fundó en Boston en 1815 y que vio en la narrativa breve una especie de nuevo «juguete literario» —«a new literary toy»— alentando a los autores a cultivarlo como un ejercicio «for nobler and greater exertions». Sin embargo, tal práctica como preparación hacia el logro de «mayores esfuerzos», resultó ser un fin en sí mismo y muchos escritores encontraron que era el medio de expresión más adecuado y se contentaron con escribir únicamente cuentos. Señala que nadie, salvo Edgar Allan Poe, estableció con mayor rigor los principios para la composición de sus cuentos y extracta sólo algunas de las principales ideas que dio a conocer en 1842 en la reseña —*Review of Twice Told Tales*— que escribió de los cuentos de su contemporáneo, Nathaniel Hawthorne.<sup>253</sup> Si bien Poe entendía por un buen cuento una obra de imaginación que trata de un solo incidente, material o espiritual, que puede leerse de un tirón, ser original, chispeante, excitar o impresionar, tener unidad de efecto y, además, moverse en una sola línea desde el comienzo hasta el final, escribir un cuento, según estos principios, no es tan fácil como se piensa; requiere de un alto sentido de la forma y no poca capacidad inventiva. Sin embargo, declara que hay otros cuentos que se rigen por los mismos principios que Poe estableció y se excluyeron del interés de los críticos. Piensa que es común en los críticos inferir normas a partir de una práctica común pero, cuando surge un nuevo talento, los críticos, aunque «se

---

<sup>253</sup> A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents: but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be brought out, he then invents such incidents—he then combines such effects as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tends not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first sentence. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed.

resistan como el diablo»,<sup>254</sup> al final están obligados a cambiar sus reglas para dar cabida a lo nuevo. Es evidente que para Maugham hay otros procedimientos igualmente valiosos, además de los de Poe para escribir una buena historia.

Respecto de otros escritores que agrupa, amplía sus comentarios acerca de los que por distintos motivos considera importantes y sólo hace una breve mención a pocos incluidos en la selección. Mientras que privilegia a Guy de Maupassant, Anton Chejov, Henry James, Katherine Mansfield y Rudyard Kipling a otros dedica sarcásticos comentarios. Por ejemplo, del primer cuento que incluye de Washington Irving —*Rip Van Winkle*— comenta que el incidente que relata es atractivo, pero tiene poco efecto, y agrega que «Chekhov would have written it very differently»; en cuanto al segundo cuento de Irving, que también figura en el índice —*The Stout Gentleman*— afirma que Katherine Mansfield «might easily have written it». Concluye diciendo que el cuento que se escribió en el inicio de su época era tan acabado, bien construido, sofisticado y logrado como cualquier otro que se haya escrito durante los últimos diez años.<sup>255</sup> A Nathaniel Hawthorne lo distingue como un importante escritor del siglo XIX en los Estados Unidos; no obstante, afirma que dudó en incluirlo en su antología, ya que al releerlo encuentra que es «so diffuse and so repetitive that its power is sadly diminished». Para referirse a otro de los pilares de la cuentística estadounidense de finales de ese siglo, detalla el final sorpresivo de un cuento del escritor inglés, Edward Morgan Forster, sólo para decir que le hubiera gustado a O. Henry.<sup>256</sup> El último autor estadounidense que anota en su introducción es Sherwood Anderson, autor de cuentos de «idiosincrasia local» que

---

<sup>254</sup> Utiliza la expresión, «jib like the devil», que también admite la traducción del verbo *jib* como «desobedecer» u «obstaculizar». En cualquier caso, se entiende la intención peyorativa de la frase.

<sup>255</sup> Para ubicar las fechas a las que el autor se refiere y que por lo común se asocian con los fundadores del cuento en los Estados Unidos son: Washington Irving (1783-1859), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) y Edgar A. Poe (1809-1849). Los autores que pertenecen a la generación a la que hace mención Maugham (1874-1930) son: Rudyard Kipling (1835-1936), Henry James (1843-1916) y Katherine Mansfield (1888-1923).

<sup>256</sup> William Sydney Porter, mejor conocido con el pseudónimo de O. Henry, es considerado uno de los grandes innovadores del cuento por el tratamiento de temas que conducen a finales inesperados.

enriqueció a la literatura con piezas meritorias. Quedan así establecidos los autores del siglo XIX de los Estados Unidos que el autor agrupa; no hace comentarios acerca de Stephen Crane y de los autores que consolidaron su producción en el siglo XX, como William Faulkner, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald y Katherine Anne Porter.

A Henry James dedica una extensa reseña en la que acentúa su prolífica carrera literaria y lo declara «the most distinguished literary figure that America has produced»; Aunque vivió en Inglaterra y adoptó la ciudadanía de ese país, Maugham piensa que permaneció como estadounidense hasta el final. Incluso los personajes ingleses que retrata en su obra son más «jamesian than English». Maugham admite que el humor de James es un tanto artificioso y explica, como posible causa, que cuando alguien emigra a otro país es más fácil asimilar los defectos de sus habitantes que sus virtudes.<sup>257</sup> Es imposible, dice Maugham, para cualquiera que haya estado en contacto con James no escuchar el sonido de su voz en cada línea que escribió, en el estilo intrincado de su prosa, en su largo fraseo, en su exagerada gesticulación y su amaneramiento, porque son parte del encanto del hombre que conoció y recuerda. Lo mismo sucede con la neozelandesa Katherine Mansfield, con la cual tuvo un estrecho contacto cuando la autora vivió en Inglaterra; incluso relata dentro del prólogo eventos de las desafortunadas relaciones sentimentales que tuvo; califica sus cuentos como los de una mujer solitaria, sensible, neurótica y enferma, la cual nunca se sintió cómoda en la Europa que eligió vivir. Opina que la forma de sus cuentos la heredó de Chejov y que a éstos añadía la ironía, la amargura y el patetismo que le eran propios. Hacia el final de su introducción, afirma que únicamente conoce a dos escritores ingleses que cultivaron el cuento «as seriously as it must be taken», el más importante fue Rudyard Kipling y después

---

<sup>257</sup> Henry James nació en Nueva York en 1843; pasó gran parte de su vida en Europa y adoptó la nacionalidad inglesa en 1915, poco antes de su muerte. Somerset Maugham siempre conservó la suya, aunque pasó períodos largos en los Estados Unidos. Así que la ironía de su sentencia vaya quizás en ambos sentidos.

Mansfield. Los de la última son admirables por su construcción sólida, los de Kipling se sitúan en una categoría diferente, pues se comparan a la maestría de los cuentistas franceses y rusos.

Añade que el lector advertirá que hay más escritores de los Estados Unidos e Inglaterra que de Francia, Rusia o Alemania; sin embargo, no es porque piense que son mejores sino porque su antología la diseñó para lectores de habla inglesa.<sup>258</sup> Explica que en la secuencia que dispuso en el índice no respetó una estricta cronología, sino un orden que fuera agradable de leer; prefiere combinar las historias serias y las humorísticas, las largas y cortas y la mezcla de nacionalidades. El caso de los autores rusos es particular, ya que tienen muy poca conexión con el mundo occidental, razón por la cual los agrupó de manera secuencial; de esta forma, el lector puede asimilar mejor el conjunto que ofrece. Explica que dejó fuera a muchos autores contemporáneos, «who hold an honourable position in the world of letters», simplemente, porque no le gustan, aunque ello no afecta su mérito; argumenta que su gusto no es perfecto pues, a fin de cuentas, el único estándar que prevalece para la selección de una antología es la del antólogo —«the anthologist's taste is the only standard»—.

¿Qué interés puede tener una antología que no tuvo reimpresiones en los Estados Unidos después de su publicación, que jamás se publicó en Inglaterra, que desacredita a la mayoría de los autores canónicos —en especial a los estadounidenses— y privilegia a unos cuantos? Encontrar posibles respuestas a las interrogantes que encierra esta antología es un ejemplo que no puede pasarse por alto.

Algunos aspectos pueden interpretarse más allá de la lectura superficial del prólogo y se explican por la conflictiva relación que el autor tuvo con los críticos de su época, al grado

---

<sup>258</sup> No aclara el nombre del académico estadounidense que le pidió el prólogo para esta antología.

de marginarlo, como comenta Phillip Holden, del terreno estético de la ficción moderna.<sup>259</sup> En el pasado, sus cuentos y novelas se excluyeron del canon «at British and North American universities and also in the traditional literary criticism»;<sup>260</sup> entre otras causas, porque en su narrativa el significado está en la superficie del texto y el contenido necesita de pocas explicaciones, en comparación con el carácter experimental de la ficción modernista de moda en aquellos años.

Holden subraya que al no estar inserto dentro del canon no es un «blanco» para la crítica contemporánea, la cual se propone descentrar, deconstruir o reescribir la historia literaria. Por otro lado, los críticos poscolonialistas, que han prestado atención en los últimos años a la obra de Maugham, llegan a callejones sin salida, pues si bien varias de sus novelas y cuentos se sitúan en los lugares a los que viajó, como Asia o África, los críticos tienden a minimizarlos por la lógica confrontación con dos de sus antecesores canónicos, Rudyard Kipling y Joseph Conrad. A diferencia del primero, Maugham no profundiza en las implicaciones de la colonización inglesa ni en el choque cultural que Kipling detalla en gran parte de su obra; tampoco muestra en su prosa la complejidad de la estructura narrativa que caracteriza los cuentos y novelas de Conrad. Sin embargo, explica Holden, el interés del estudio de su obra descansa «in the resistance of Maugham's texts to analysis», quizás porque en la sencillez de su estilo, en esa «resistencia» al análisis subyacen temas que, paradójicamente, atraen y repelen a la crítica y que, en última instancia, los convierte en enigmas.

---

<sup>259</sup> El término se refiere al periodo de la literatura modernista en el que coinciden William Faulkner, Thomas Mann, James Joyce y Virginia Woolf, entre otros. Mientras que estos escritores ganaban el respeto de la crítica, la prosa de Maugham se consideraban carente de textura y profundidad, torpe en el uso del simbolismo que empleaba, obvio en las tramas que recreaba y con un lenguaje que, si bien correcto, caía en *clichés*.

<sup>260</sup> Philip Holden, *Oriente Masculinity, Oriente Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction* (Westport, Ct.: Greenwood Press, 1996), 1.

Es claro que el prólogo de la antología sirve a Maugham para mantener una lucha abierta contra la crítica y a desafiar los principios canónicos que prevalecen en los autores que reúne. Si la introducción de esta antología revela aspectos de las limitaciones que la crítica impuso a la obra de Maugham, a pesar de su fama literaria,<sup>261</sup> también es importante reflexionar acerca de la función de las antologías como portadoras de consensos académicos, mediante los cuales se validan los cánones literarios.

En los ejemplos que analizamos al principio de este capítulo, vimos que la fama de la antología de Brander Matthews propició su traslado a otros espacios, ya que al tiempo que proponía un canon a partir de procedimientos formales fue uno de los primeros antólogos en su país que enfatizó la importancia del cuento; también porque incorpora una plataforma crítica en la que explica, contrasta y formula la estructura que subyace en la escritura del género. Como vimos, pocos años después, Margaret Ashmun incorpora en su antología gran parte de los autores que agrupó Matthews y cumple así con el doble propósito de ofrecer una orientación teórica y mantener los principios del *short-story* vigentes, ideales como herramienta de estudio en las escuelas. Al mismo tiempo, el renombre de Matthews en los espacios académicos avala el trabajo de la autora y le facilita la búsqueda de autores que sirven a su propósito didáctico. Vemos que la constante repetición de autores y las ideas que los antólogos vierten en sus prólogos se convierten en acuerdos que de una a otra antología se insertan, creando así cánones que se ajustan a enfoques similares.

En el análisis que hicimos de la antología de Menéndez Pidal, mencionamos que Francisco Rico retomó la compilación inicial de su predecesor como una extensión que aún

---

<sup>261</sup> La abundante producción literaria de Maugham, incluye novelas, muchas de las cuales se convirtieron en exitosas adaptaciones en la pantalla, como *Of Human Bondage* (*Servidumbre humana*), *The Razor's Edge* (*El filo de la navaja*), *The Letter* (*La Carta*), *The Pained Veil* (*El velo pintado*) por mencionar algunas de una extensa lista. Cuenta también con numerosas colecciones de cuentos, muchos de los cuales refieren las experiencias del autor en los distintos países que vivió, así como libros de viajes, obras de teatro y guiones cinematográficos.

medio siglo después podía dar vigencia al estudio que previamente se incluyó. Consciente de las limitaciones de la voluminosa selección — dispuesta únicamente por períodos literarios — Rico advierte que el ordenamiento de cuentos dista de ser indiscutible; sin embargo, desea añadir otros autores del siglo XIX y nuevas aportaciones de cuentos que surgieron en ese siglo. El avance en los estudios del cuento en el siglo XX, aunado a la oferta antológica en el mercado, quizás fueron ingredientes que alertaron a Rico acerca de la importancia de incluir autores como Poe, Quiroga, Gogol, London, Kafa, Joyce o Borges, ausentes de la selección original de Menéndez Pidal. De igual manera, porque la orientación de esta antología —tal como la concibió Menéndez Pidal— descansa en su función enciclopedista y admite un mayor número de autores, aspecto que no comparten las antologías de corte temático o formal.<sup>262</sup>

Pero Rico desea también seguir la línea de los estudios folcloristas en los que destacó Menéndez Pidal; ir a los orígenes del cuento y, como su maestro, advertir a los lectores contemporáneos de la importancia de las tradiciones orales. Por ello, como vimos, incluye una especie de apéndice final, en el cual incluye cuentos folclóricos modernos; no obstante, de diecisiete cuentos, los siete primeros son españoles. Tal insistencia defiende la recuperación que hace la cuentística hispana de las tradiciones de antaño, que igualmente se proyecta en la antología de Díez Rodríguez que antes analizamos y como un acierto que, por encima de cualquier discusión, pudiese enmendar la escasez de cuentistas en el terreno hispano frente a la proliferación en otros países.

Estos ejemplos señalan también algunas causas del rechazo a la antología de Maugham en los núcleos académicos, tanto ingleses como estadounidenses y del afán de excluir la obra

---

<sup>262</sup> Como prueba de tal omisión, Rico incluye tres cuentos de Poe con el fin de realzar su importancia. Menéndez Pidal murió en 1968 y resulta también sorprendente la exclusión de Borges, para entonces reconocido como uno de los principales cuentistas a nivel mundial.

de este autor de los cánones establecidos. Su discurso frontal, aunado a la ironía de sus comentarios, son, entre otros ataques que lanza de los autores ya canonizados, un rompimiento con el pacto acordado en las prédicas académicas que claramente contradice. Hemos repetido que las antologías prueban ser creadoras y reforzadoras de los cánones literarios y que, en muchos casos, se consolidan a través de plataformas académicas que buscan receptores afines, por lo que es obvio que la antología de Maugham fracase como eslabón de continuidad. Su beligerancia destruye la idea cristalizada de autores canónicos en las esferas literarias de los Estados Unidos y de Inglaterra, como Henry James —quien pertenece a ambas— Kipling o Poe, e infringe las reglas establecidas en las antologías que se crean con fines didácticos. La confrontación de Maugham prueba ser un interesante medio para entender que su expresión, «jib like the devil» haría resistirse a más de un crítico para admitir nuevos criterios que igualan o superan la capacidad de los cuentistas ingleses y estadounidenses. También, porque su antología nació en un momento crucial, pues este fenómeno en los Estados Unidos, a mediados del siglo pasado, continuaba siendo una práctica común entre los críticos o académicos que las concebían como libros didácticos para las escuelas y universidades de ese país. Éste y otros matices abarcan aspectos de la ideología que muestran las antologías y que son parte del análisis que reservamos para el siguiente capítulo. Por ahora, revisaremos otras que proyectan facetas distintas del cuento del siglo XIX.

Italo Calvino utiliza sus dotes narrativas para condensar en once páginas el prólogo de su antología, *Cuentos Fantásticos del siglo XIX*. El escritor italiano reúne esta compilación bajo el principio, «El cuento fantástico es uno de los productos más característicos de la

narrativa del siglo XIX»<sup>263</sup> y por ello se propone mostrar los rasgos primordiales del género en los dos apartados que componen la selección: «Lo fantástico visionario» en una docena de cuentos de las tres primeras décadas del siglo XIX y «Lo fantástico cotidiano» que abarca catorce autores que rozan los inicios del siglo XX. La designación de los términos la define el autor con base en la sucesión cronológica de los autores, así como por la clasificación estilística de lo fantástico en ambos órdenes.

El verdadero tema del cuento fantástico del siglo XIX es la realidad de lo que se ve: creer o no creer en apariciones fantasmagóricas, vislumbrar detrás de la apariencia otro mundo encantado e infernal. Explica que el cuento fantástico, más que cualquier otro género, está destinado a entrar por los ojos, a concentrarse en una sucesión de imágenes, a concentrar su fuerza de comunicación en el poder de crear «figuras» o narrar una escena compleja e insólita. Existe también el cuento fantástico en el que lo sobrenatural es invisible; más que verse, se siente; forma parte de una dimensión interior, mental, abstracta o psicológica que se proyecta en imágenes cotidianas. Añade que tal división, a pesar de tener un punto de partida en definiciones contrapuestas, son «etiquetas intercambiables» y cualquier cuento contenido dentro de una serie puede asignarse a la otra.

Sin embargo, el cambio más importante que el autor desea resaltar es que la dirección general del cuento fantástico en el final del siglo XIX va hacia una paulatina interiorización de lo sobrenatural. Menciona a Henry James como uno de los autores en quien más se aprecia la idea de lo inmaterial e inaprensible; por ejemplo, en el cuento «Los amigos de los amigos», («The Friends of the Friends», 1896), pues la frontera entre las personas de carne y hueso y las

---

<sup>263</sup> Italo Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX* (Madrid: Editorial Siruela, Biblioteca Calvino, 1987), 11. Ya que esta antología cubre uno de los géneros más representativos del siglo XIX, creemos valiosa la mención de todos los autores que incluye y que serán útiles en referencias futuras.

emanaciones psíquicas es lábil; «el punto de partida parasicológico se duplica». Las relaciones mundanas se vuelven impalpables y la voz del narrador — en apariencia neutral— tiene un papel decisivo en lo que oculta.

Hay otros autores, como Poe, que alternaron en ambas direcciones; lo fantástico visionario se percibe en el cuento «La caída de la casa Usher», al igual que lo fantástico cotidiano se manifiesta en «El corazón revelador».<sup>264</sup> Comenta que inicialmente había pensado incluir dos cuentos representativos de ambas tendencias por cada autor, pero limitó su elección a uno, ya que a cambio de pretender una agrupación exhaustiva optó por un panorama centrado en algunos ejemplos y ofrecer «un libro fácil de leer».

A esta selección depurada, añade un preámbulo que resume, en cada uno de los autores seleccionados, los componentes más relevantes del cuento que incluye, su fuente de procedencia y los recursos que apuntan a la clasificación fantástica. Así, la inclusión de autores, como la del escritor francés Honoré de Balzac — tan ampliamente conocido como uno de los fundadores de la llamada novela realista—permite al lector amplificar las designaciones genéricas y conocer otras facetas de su producción. Calvino señala que Balzac emprendió el proyecto de *La comedia humana* y dejó al margen de su obra la narrativa fantástica de su juventud; en especial, del primer período cuando estuvo más influido por «el ocultismo de Svedenborg».<sup>265</sup> El cuento combina varias ideas, como el desafío alquimista a las

---

<sup>264</sup> En el primer caso, se trata de uno de los cuentos más típicos de Poe: la visión de una muerta vestida de blanco y ensangrentada que sale del féretro en una casa oscura; en el segundo —el cual selecciona para la antología— un ojo abierto de par en par en la oscuridad concentra toda la tensión en el monólogo interior del asesino. Mientras el primero evidencia la aparición, el otro, sutilmente, la sugiere. Con este cuento, opina Calvino que Poe inaugura un nuevo tipo de relato fantástico que dominará la segunda mitad del siglo XIX, es decir, el cuento fantástico mental y psicológico.

<sup>265</sup> Se refiere a Emanuel Svenderborg o Swedenborg, (1668-1722), místico sueco, quien combinó el estudio de la ciencia con la teología y el esoterismo. El cuento de Balzac, «El elixir de larga vida», («L'éllixir de longue vie») apareció por primera vez en 1830 en la *Revue de Paris*.

leyes de la ciencia, los sarcasmos blasfemos opuestos a la pompa eclesiástica y un final que se impone por sus efectos macabros.

Resulta también interesante la inclusión del cuento «La historia de Willie el vagabundo», («Wandering Willie's Tale», 1824) de Walter Scott, más identificable como uno de los grandes representantes de la novela histórica inglesa y con ello añade a la versatilidad de su agrupación elementos que rescata de leyendas y tradiciones locales, «fuentes inagotables de la literatura fantástica». En este caso se trata de un cuento de la Escocia del siglo XVII, donde lo sobrenatural de las leyendas religiosas se mezcla con viejas creencias que se remontan a los mitos homéricos y a las religiones orientales. O, de igual importancia, al lado de escritores afamados, la inclusión de autores poco conocidos de cuentos fantásticos que «son, sin duda, más numerosos que los muy conocidos». Por ello, elige al francés, Philarète Chasles y su cuento, «El ojo sin párpado», («L'œil sans paupière», 1832) como reflejo de la época del Romanticismo, aunque merece también ser recordado por la imagen dominante de un «perturbador fantasma psicológico» en la forma de un ojo abierto que acecha a un hombre sin perderlo nunca de vista.

La infinidad de variantes que admite la naturaleza del relato fantástico, sea lo macabro, lo espectral, lo demoníaco, lo vampiresco, lo erótico y lo perverso, todos los ingredientes, ocultos y manifiestos, se expresan, según Calvino, en el libro que publicó en francés el conde polaco, Jan Potocki.<sup>266</sup> Como «preludio ideal al siglo de Hoffmann y Poe», Potocki abre un nuevo trayecto que dará cabida a otros autores que indagaron en lo fantástico como exploración de la zona oscura, donde se mezclan «las pasiones más desenfadadas del deseo y

---

<sup>266</sup> El título del libro, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, conforma una serie de cuentos, insertos unos en otros, al estilo de *Las mil y una noches*, los cuales forman una novela larga. Por su contenido «demasiado escandaloso», para poder circular impunemente, este libro desapareció por más de un siglo. Calvino hace una excepción a la regla del resto de su antología —ofrecer cuentos completos e independientes— al incluir un capítulo de este libro por separado: «Historia del endemoniado Pacheco», («Histoire du démoniaque Pacheco», 1805).

los terrores de la culpa», de evocaciones inconscientes, de mitos, leyendas, historias que desdibujan la línea ambigua entre la realidad y la fantasía.

En la progresión cronológica de los cuentos, Calvino subraya la influencia de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann como una de las más decisivas en las distintas literaturas europeas. Asegura que en la primera mitad del siglo XIX, el cuento fantástico es sinónimo de «cuento a la Hoffmann».<sup>267</sup> El influjo del escritor alemán se evidencia en la literatura rusa, produce frutos como los *Cuentos de Petesbugo* de Gogol, de los cuales «La nariz» es una pieza fundamental en la categoría de lo «visionario». Desde la perspectiva de la tradición crítica, se ha considerado la literatura rusa del siglo XIX como realista pero, de igual modo, hay un desarrollo conjunto a la tendencia fantástica, «desde Pushkin a Dostoievsky» y autores como Iván Turguéniev o Nikolái Semiónovich Leskov completan la presencia de los narradores rusos con temas que son poco comunes para la época; por ejemplo, el cuento «Un sueño» de Turguéniev que anticipa contenidos de la modernidad psicológica, pues se trata de la elaboración de un sueño que mantiene la ambigüedad entre el mundo onírico y la realidad. En Francia, Hoffmann influye en Charles Nodier, en el Balzac fantástico, en Théophile Gautier, pieza clave en el desarrollo del cuento fantástico en ese país.

La filosofía en Francia alterna con el esoterismo de Nodier, el cual se prolonga en Gérard de Nerval o, de igual importancia, Prosper Mérimée, creador del exotismo fantástico. Guy de Maupassant representa el ejemplo de lo fantástico «obtenido con poquísimos medios» y en su cuento, «La noche», («La nuit», 1887) las imágenes cotidianas liberan un sentimiento de terror en un paseo nocturno por París.

---

<sup>267</sup> Para Calvino, «El hombre de arena», («Der Sandmann», 1817) es el cuento más celebre de Hoffman, lo escoge por ser uno de los más representativos durante el siglo XIX. No en vano, fue la fuente principal de la ópera de Offenbach y dio pie al ensayo de Freud, «Lo ominoso» o «Lo siniestro». El descubrimiento del inconsciente acontece en la literatura fantástica romántica, «casi cien años antes de que aparezca su primera definición teórica».

En Inglaterra, hay un especial «placer intelectual» en jugar con lo macabro y terrible; el ejemplo más famoso es *Frankenstein* de Mary Shelley, un modelo que abrió un margen en la novela victoriana para que siguiera actuando la imaginación «negra», «gótica» y naciera, así, el *ghost story*.<sup>268</sup> El ejemplo que mejor la representa es el irlandés John Sheridan Le Fanu, primer «profesional» de las historias de fantasmas. Sin embargo, Charles Dickens fue propenso a dar cabida, aun en sus grandes novelas, a lo grotesco y macabro. Los cuentos fantásticos de Dickens se publicaron en las pequeñas revistas de las novelas por entrega; su mejor obra dentro del género es, según Calvino «El guardavía», (*The Signal-Man*), 1866); la acción sucede entre rieles y rumores de trenes, sobre un desolado paisaje ferroviario y con personajes que apenas se entreven. El escenario del mundo industrial invade el campo de la literatura y este cuento, «ya muy lejos de las visiones de la primera mitad del siglo», se convierte en una pesadilla urbana.

En la agrupación de los escritores británicos, aparecen también Rudyard Kipling—un contraste de lo fantástico entre la moral inglesa y las creencias religiosas de la India— Herbert George Wells, «el más extraordinario inventor de historias entre dos siglos» y uno de los grandes maestros de la ciencia ficción, así como el escosés Robert Louis Stevenson, residente en los Mares del Sur y original narrador de extrañas leyendas.

Junto al nombre de Edgar Allan Poe, «la figura central, la más famosa y representativa dentro de la literatura fantástica» están también Ambrose Bierce, Henry James y, anterior a todos, Nathaniel Hawthorne, «el gran narrador de género fantástico de los Estados Unidos».

---

<sup>268</sup> Un texto iluminador del género gótico dentro del movimiento romántico inglés es el de Boris Ford en, *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5, «*From Blake to Byron*» (Middlesex, England: Penguin Books, 1982).

En su cuento «El joven Goodman Brown», («Young Goodman Brown», 1835) combina un puritanismo obsesionado con el sincretismo de los ritos mágicos.

Visionaria o cotidiana, la naturaleza fantástica de los cuentos que agrupa esta antología da indicios de la gama de variantes que se desprenden de un mismo género. En una revisión a los principales contenidos, se advierte una sólida investigación, organizada en un prólogo atractivo y conciso que permite fácilmente aproximarse a una panorámica de autores que asentaron principios relevantes para el futuro del cuento fantástico.

El arraigo histórico de ese género y su consolidación en el siglo XIX dio frutos en diversas antologías, como la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. El último anota en la *Post Data* de la sexta edición que el cuento fantástico responde, a lo largo de la vida y de la historia, al deseo insaciable del hombre por oír cuentos y lo satisface mejor que ninguno, porque «es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas, el fruto de oro de la imaginación».<sup>269</sup>

En este sentido, cabe también la mención a la *Antología del cuento fantástico* que Roger Caillois publicó en 1966.<sup>270</sup> La amistad de Caillois con Victoria Ocampo, creadora de la mítica revista argentina *Sur*, le permitió exiliarse en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial y relacionarse con los medios intelectuales y literarios, en especial, con el grupo reunido en torno al proyecto de *Sur*. A su regreso a Francia, Caillois se convirtió en impulsor del conocimiento de la literatura sudamericana a través de la publicación de la colección *La Croix du Sud*, para la cual tradujo y dio a conocer al público francés los cuentos de Borges y

---

<sup>269</sup> Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980), 17.

<sup>270</sup> Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico. 60 cuentos de terror reunidos y presentados por Roger Caillois*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967).

de Alejo Carpentier. El contacto personal que tuvo con Borges, Bioy Casares y Ocampo y, en particular, la atracción que sintió por la antología de estos autores, lo impulsaron a crear su propia antología con una temática similar, aunque más enfocada al terror fantástico.

La enorme cantidad de alusiones al género fantástico, ya sea en sus temas, estilos narrativos, clasificaciones y conceptos no agota las posibilidades de seguir añadiendo datos significativos. Es claro que Calvino diseñó en su antología un plan concebido a los fines del género y que acierta con pocos ejemplos a ensanchar la visión de sus lectores. Más de una decena de colecciones de cuentos de su autoría, varias novelas y no pocos ensayos lo colocan como uno de los escritores más prolíficos del siglo pasado, al igual que uno de los cuentistas favoritos de los antólogos.

La selección de Ana María Perales para su antología, *Narraciones terroríficas*, reúne una veintena de cuentos del siglo XIX a los que antecede un pequeño prólogo. En éste, la autora anota una curiosa advertencia que alerta a los «lectores impresionables» acerca de la narración fantástica. Sin otra explicación más que la de afirmar que los autores «no creen en los fenómenos naturales en los que basan su narración», agrega que, para tratar de ellos, en algunos casos conocidos, «han llegado a recurrir a la embriaguez tóxica; o bien, la inspiración les ha venido como consecuencia de ésta».<sup>271</sup> Más adelante comenta sobre «esos espeluznantes seres llamados vampiros, cuya existencia se llegó a creer por gente ignorante en tiempos antiguos».<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Ana María Perales, *Narraciones terroríficas. Antología de cuentos de misterio*. (Barcelona: Ediciones Acervo, 1961), 7.

<sup>272</sup> La figura emblemática del vampiro se analiza en los contextos folclóricos, literarios y mediáticos en el estudio de Leonard G. Heldreth y Mary Pharr, *The Blood is the Life: Vampires in Literature* (Ohio: Green State University, 1999). Los autores ahondan en el nexa mítico del vampiro dentro de la tradición literaria, el cual se extiende en profundos significados antropológicos y psicológicos.

La obvia intención moralizante que contiene el aviso reduce de manera significativa un género de proporciones inmensas a una lectura de aventuras peligrosas y criaturas repugnantes, inconciliable con cualquier antología de perfiles similares. Sin embargo, la inclusión de tres cuentos de «Saki», seudónimo del escritor inglés Hector Hugh Munro realza la presencia de uno de los autores más reconocidos en el ámbito de los relatos de terror. Bien sea por las limitaciones propias de la antóloga o por las que impuso el franquismo en España en los espacios sociales, políticos y culturales de esos años, lo cierto es que las antologías remiten al contexto histórico e ideológico del que son ya una parte indivisible.

En los dos capítulos anteriores de esta investigación, hemos estudiado las transformaciones formales del cuento a través de las antologías. Los contrastes entre el cuento antiguo y el moderno fueron fundamentales para aproximarnos a las tradiciones de transmisión oral en forma de mitos, leyendas y relatos populares, así como el trasfondo de su paso a la escritura. La madurez del cuento a partir del siglo XIX acuñó un nuevo término que surgió en oposición a las formas del pasado, si bien inseparables en su esencia narrativa, y que lo deslindan como un nuevo género que se sostiene por medios propios.

Nos ocupamos de mostrar ese cambio que dio como resultado un intenso florecimiento del género en todos los rincones geográficos. Vimos que la inserción del cuento en formatos más simplificados, como los anuarios, periódicos o revistas, impulsaron su difusión y crearon un novedoso consumo literario que aumentó considerablemente su producción. Aunado a la proliferación del cuento, las mejoras en las comunicaciones, el desarrollo tecnológico y la fecunda labor de los editores en los últimos dos siglos, se originó un mercado de enormes proporciones que determinó un nuevo porvenir para el cuento. La incorporación de autores

que por sus cualidades narrativas circularon de manera consecutiva en esos formatos abrió accesos que facilitaron la elección de los compiladores para su traslado a las antologías.

Nos detuvimos también en el análisis de las antologías del siglo XX como un producto que respondía a las necesidades académicas y a la preservación de patrimonios literarios. De igual manera, en el ejercicio individual de antólogos motivados por intereses distintos que agrupan cuentos, bajo diversas perspectivas y delimitados por temas, géneros o períodos literarios.

No obstante, el cuento en el siglo XXI nos enfrenta con una realidad distinta. Su fama sigue en ascenso y conforme pasa el tiempo más y más subgéneros se suman a la lista incalculable de autores que proliferan. No es menos importante considerar que la tradición de la compilación es ya en nuestros días un fenómeno consolidado que se empareja a una gigantesca oferta de antologías.

En ese océano de posibilidades elegimos unas cuantas antologías en las que mostramos algunos momentos que modificaron el rumbo del cuento. También nos ocupamos de señalar algunos de los vínculos que guardan en el campo académico y social, al igual que en los elementos ideológicos que las conforman y su impacto en la formación de cánones. En esta línea, dejamos establecidos criterios que encaminan la dirección de nuestra investigación hacia el análisis de estos objetivos y que extenderemos con mayor precisión en el siguiente capítulo.



## CAPÍTULO 4

### DISTINTOS ENFOQUES DE LA ANTOLOGÍA

Hemos llegado al punto de encuentro donde confluyen los distintos caminos trazados en los capítulos anteriores. En ellos nos aproximamos a dos aspectos indivisibles que marcaron el rumbo de esta investigación y que caracterizan a la antología. Por un lado, su naturaleza compilativa, que la convierte en una suerte de registro o fotografía de la producción literaria de una época, de un espacio geográfico o de un género literario; el que permite, además, preservar los textos seleccionados de los efectos destructivos del tiempo al evitar que caigan en el olvido. Su esencia creativa, por el otro, en la que hicimos hincapié a través del cuento, desde las primeras formas orales hasta su madurez en el siglo XIX, que da nuevos sentidos a los textos al incluirlos en contextos distintos y presentarlos bajo ángulos y puntos de vista diversos.

Toca ahora el turno traer a un primer plano la antología con el fin de abordarla en facetas que antes quedaron apenas dibujadas y que se implican de lleno en la estrecha relación que guarda con el canon y la repercusión en los espacios que propician su recepción. La interacción entre la antología y el canon se alimenta en una doble vía, como en un circuito de continua circulación, en el que la antología modifica al canon y éste a su vez la provee de materia prima. Sin embargo, hablar del canon es penetrar en un universo donde numerosas teorías participan en su actual discusión, por lo cual atenderemos sólo aquellas que puedan añadir información sustancial que sea pertinente a los objetivos que busca este capítulo.

Si ya hemos podido constatar que el canon se modifica constantemente, hay que tener en cuenta, también, que existen distintos tipos de cánones que se han formado, buscando receptores específicos. Entre los problemas relativos a la creación de una antología, indagamos en la selección de algunos contenidos para verificar que ninguna se reduce a reunir cuentos: guardan nexos con su función ideológica e impactan en los ámbitos sociales y educativos.

En los siguientes apartados ahondaremos en éstos y otros aspectos con base en las antologías que hasta ahora hemos analizado y otros ejemplos que incluiremos con el fin de profundizar en los problemas relativos a su recepción en el medio académico, a su esencia ideológica y a su proyección en distintos entornos sociales, términos, que si bien son por ahora son porosos, demarcaremos con el fin de ahondar en cada uno para dar un orden congruente al presente capítulo y anudar los principales conceptos que tratamos en los anteriores.

### **Hacia una definición del canon literario**

Es una constante en la mayoría de los autores que se dedican al estudio del canon literario centrar su atención en la controversia que se ha generado en los últimos veinte años y que dio por resultado dos posturas irreconciliables entre sectores de la crítica que abogan por un canon conservador y otros que pugnan por su apertura. Tal confrontación tuvo su inicio alrededor de los años sesenta del siglo pasado, cuando las teorías feministas, multiculturales y marxistas, entre otras, adquirieron fuerza en las universidades estadounidenses y se comenzó a cuestionar el llamado canon occidental, es decir, el cuerpo de obras que se consideraban clásicas, perennes y universales. Por otro lado, ese canon se conformaba por hombres blancos, en su gran mayoría europeos, lo que marcaba una clara exclusión de autores y artistas de grupos sociales que históricamente se habían marginado, como mujeres, escritores de raza negra y

otros, que no se ajustaban a los intereses de la cultura dominante. De ahí que la entonces conformación del canon se condenara como elitista, patriarcal, racista y etnocentrista y se buscara hacer lugar a nuevos cánones que reflejaran una diversidad cultural más amplia e incluyente como parte natural de los cambios sociales y pudiesen ser valorados, de igual manera, en la esfera académica.

Sin embargo, en el origen del término se encuentran los principios fundamentales que han dado pie al actual debate y que ha escindido la crítica en dos grupos cuyas posturas son antagónicas: los críticos ortodoxos o conservadores que justifican la importancia de la continuidad del canon occidental con base en los modelos de excelencia que se erigieron en la antigüedad, que conservan, además, un valor intrínseco en su fundamento estético, y los críticos liberales que argumentan que el canon literario debe de ser más representativo de la real diversidad social y del amplio espectro de su herencia cultural, por lo que el canon debe de abrir sus puertas a los autores que con anterioridad se excluyeron, tanto de la historia literaria como de las instituciones educativas.

Ante estas ópticas irreconciliables, es necesario definir brevemente el significado de la palabra canon, la que incluso se aborda desde distintas perspectivas. Según la versión generalizada, canon proviene de la palabra griega *kanon* que designa una vara o caña de madera que los carpinteros usaban para medir y, en su sentido figurado, más adelante significó ley o norma de conducta. Pero el sentido del canon se amplió a otros contextos y más adelante los filólogos alejandrinos utilizaron el término para señalar las obras escogidas por su excelencia en el uso de la lengua y, por lo tanto, modélicas o dignas de admiración. Enric Sullà explica que en el ámbito eclesiástico la palabra *canon* aplicada a las Escrituras sólo se utilizó a partir del siglo III, aunque en épocas más antiguas se asoció con el significado de

reglas o leyes de la vida religiosa, llamadas *cánones* para distinguirlas de las leyes humanas. «Del sustantivo canon procede el adjetivo canónico y de éste el verbo canonizar, que se refería tanto a la recepción de un libro en el canon bíblico cuanto a conferir a un miembro de la iglesia la condición de santo, de elegido».<sup>273</sup> Con distintas variantes, numerosos autores admiten tal analogía del canon literario con el bíblico como una forma de dar al contenido del término la idea de obras elegidas o de una lista de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser comentadas y estudiadas.

Vemos que la actual discusión del canon literario surge siglos después como consecuencia de la larga cadena histórica en la que se destacaron obras literarias que se pensaron mejores que otras, que marcaron un hito importante o un punto de quiebre con las anteriores. En este sentido, el análisis que ofrecimos de la historia de la antología, si no exhaustivo, al menos hizo posible esclarecer cómo el ingreso de géneros en distintos formatos dio al paso del tiempo un carácter definitivo a la antología y con ello su difusión en todas sus facetas: editorial, en la lectura, en el recurso retórico de los prefacios que orientaron a los lectores en las voluminosas misceláneas, y en su función crítica y didáctica. Al mirar en retrospectiva esos momentos clave, que en el devenir histórico plasmaron diversos criterios selectivos, hemos entendido que el concepto de canon subrayó, desde épocas remotas, la elección de un modelo ideal de obras que las separó de la producción masiva y a las compilaciones como custodios de una tradición y como instrumentos de promoción de los valores literarios que impulsaron su continuidad.

---

<sup>273</sup> Enric Sullà, *El canon literario* (Madrid: Editorial Arco/Libros, 1998), 20.

## La antología desde la perspectiva académica

Para explicar qué tipo de argumentos intervienen en la actual discusión del canon, nos detendremos en algunos criterios que Sullà ofrece en su antología con el fin de crear un panorama de estudios relativos al tema del canon literario y, al mismo tiempo, utilizarlos como punto de apoyo en lo que toca al análisis de las antologías académicas. El autor catalán propone en su introducción, «El debate sobre el canon literario», abrir una brecha a los diferentes puntos de vista de los autores que agrupa. Tan amplia como interesante, esta compilación despliega una compleja red de ideas que muestran las múltiples facetas del canon a partir de los estudios revisionistas que se iniciaron en el siglo pasado en voz de algunos de los estudiosos más representativos y desde distintos puntos de vista.<sup>274</sup>

Respecto de los procesos de selección que entran en juego, bien sea para elegir textos representativos de un autor, de un período o de un movimiento literario, concebidos o no para la enseñanza, Sullà insiste en la razón por la que se han suscitado ataques y defensas en la supuesta conexión del canon con el poder y la ideología dominantes, considerando a unos detractores o reaccionarios y a los otros defensores de la cultura occidental, con la que se identifican naciones, tradiciones literarias e individuos. En este último rubro, se inscribe Harold Bloom con su libro, *El canon occidental* (1995) de corte tradicionalista y conservador, en el cual el autor se enfrenta a lo que denominó «La escuela del resentimiento», compuesta por feministas, afroamericanistas, marxistas, neohistoricistas y otros que comenzaron a ejercer una nueva crítica cultural. En contra de convertir las obras literarias en una especie de

---

<sup>274</sup> Dividida en tres grandes apartados —«Qué es el canon literario», «El canon literario a debate» y «Alternativas al debate»— esta antología es una guía útil para aproximarse al tema del canon literario y obtener una panorámica bastante completa. En cada uno de los apartados, el autor incluye estudios especializados en la materia, como los de Wendell V. Harris, Hans U. Gumbrecht y Frank Kermode; Lilian S. Robinson, Jonathan Culler, Henry Louis Gates y Harold Bloom; José Ma. Pozuelo, Walter Mignolo y José Carlos Mainer, respectivamente en los segmentos anotados.

documentos sociales o ideológicos, Bloom defiende la calidad estética por encima del valor de clase, género o raza. Así, la lista de los veintiséis autores que propone —con la excepción de cuatro mujeres, el resto de raza blanca, de sexo masculino y en su gran mayoría anglosajones— desató una reacción beligerante de las mayorías excluidas que reclamaban el olvido deliberado de otras tradiciones, como la grecolatina o de los autores clásicos en la literatura de distintos países. Es también importante destacar que la polémica del canon que desató *El canon occidental* se dio principalmente en los Estados Unidos, una sociedad que se ha convertido en los últimos veinte años— debido a su constante inmigración—en un conglomerado de razas, lenguas y culturas, por lo cual se han suscitado problemas de identidad individual y colectiva ante la imperiosa necesidad de asegurar una cohesión cultural y lingüística.

El conflicto que suscitó esa nueva realidad surgió cuando las minorías comenzaron a cuestionar el discurso de la cultura occidental y buscaron, en cambio, el reconocimiento de sus diferencias, su tradición, sus valores y su propia voz. Dichos principios tuvieron resonancia en la actual sociedad estadounidense, aunque no es menos importante considerar que es un modelo que rápidamente se extiende en algunos países europeos que, pese a ser todavía bastante homogéneos en términos de raza, los hijos de inmigrantes de procedencia latinoamericana, africana o asiática empiezan a poblar las aulas de los niveles básicos de enseñanza. En lo que concierne a España, el futuro tal vez determine una apertura del canon literario en ese país, pues muy pronto, como dice Sullà, se tendrá que resolver, no sólo la

admisión de otras lenguas y literaturas peninsulares, sino también la de las literaturas latinoamericanas, las africanas o las asiáticas.<sup>275</sup>

En este sentido, como vimos, desde el siglo XIX en los Estados Unidos los compiladores se enfrentaron a la necesidad de incorporar en los programas escolares una literatura nacional común por vía de las antologías de carácter cívico, con el fin de integrar su vasta inmigración en una misma lengua y bajo principios homogéneos. No obstante, al paso del tiempo, el avance en los estudios étnicos y culturales dio por resultado el fortalecimiento de sectores académicos, críticos y académicos que alentaron la búsqueda de una identidad individual y se enfrentaron a entornos e ideologías excluyentes, por lo cual se recrudeció la postura de los grupos que pugnan por cánones más plurales, aptos, también, para integrarse en la enseñanza.

Al respecto, Henry Louis Gates se sumó a la corriente que lucha por la recuperación de la tradición literaria afroamericana y ofrece en su ensayo, *Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana* un recuento sociopolítico donde describe los múltiples obstáculos que la literatura afroamericana tuvo que sortear hasta constituirse en un sólido frente para su reconocimiento.<sup>276</sup> Como portavoz de su propia cultura y consciente de que las antologías crean una tradición que se define y se conserva al paso del tiempo, se propone analizar la función de las distintas antologías de literatura negra<sup>277</sup> que hicieron

---

<sup>275</sup> Cf., Sullà, *El canon literario*, 15.

El autor extiende más la idea del multiculturalismo actual en Europa occidental, si bien no tan obvio como en los Estados Unidos, las sociedades británica, francesa y alemana ya registran tensiones socioculturales que se pueden interpretar como síntoma de tal fenómeno.

<sup>276</sup> *Ibid.*, 161-187.

El ensayo que reproduce Sullà de Henry Louis Gates Jr. Se publicó originalmente con el título, *The Master's Pieces: On Canon Formation and the African-American Tradition*, (South Atlantic Quarterly, 1990), reimpresso en *Loose Canons. Notes on the Culture Wars* (New York: Oxford University Press, 1992), 17-42.

<sup>277</sup> A lo largo de su ensayo, Gates utiliza el término «negro» y no afroamericano. Incluso en el prólogo de la antología a la que hacemos mención, se utiliza «black» y «afroamerican» indistintamente.

posible la conservación de un canon y los criterios que intervinieron hasta excluirlo del canon occidental, de mayoría blanca.

Gates enumera varios ejemplos como prueba de los intentos por delimitar el canon negro desde las primeras colecciones que se remontan al siglo XIX. De éstas destaca la primera antología de poemas en francés de autores negros, *Les Cenelles*, que se publicó en Nueva Orleans en 1845. En la introducción del editor, Armand Lanusse, se advertía la clara intención de reivindicar la poesía negra como defensa a «las flechas de calumnia y menosprecio lanzadas contra nosotros» y bajo un objetivo definido por defender «el intelecto negro colectivo». Pero a pesar de su explícita intención política, los poemas imitaban el estilo y los temas de los románticos franceses y no trataban directamente las experiencias sociales y políticas de los criollos negros de Nueva Orleans durante esos años. Es decir, con esta antología se buscaba manifestar la lucha de la población negra contra el racismo, aunque el contenido de los poemas era apolítico; son poemas que comparten «como subtextos silenciosos, los poemas escritos por autores franceses a cinco mil quinientos kilómetros de distancia», como si pudiesen sustituir una identidad por otra para ser tratados como franceses y no como negros.

Como muestra de la existencia de un canon literario negro subyugado por la ideología racista que imperó en los Estados Unidos, Gates ofrece más ejemplos de antologías que anexaron géneros propios de la cultura afroamericana, como los *spirituals*, el *blues*, o las canciones de trabajo —*work songs*—, formas originales que evidencian la tradición dialectal o *black vernacular*, que se refiere al inglés hablado por los afroamericanos. «La originalidad de tales formas dio pie al desarrollo de una cultura definitiva e inequívocamente negra americana,

que es más importante que la del hombre blanco», al que señala como un imitador de la cultura europea.

La reflexión de Gates sobre las raíces de la formación de un canon negro pretende también reafirmar la creación de una antología que «constituirá un nuevo intento de establecer un canon». Junto con un grupo de colaboradores de distintas universidades y de editores asociados, Gates se propuso llevar a cabo el proyecto de compilar una masiva selección que acoge parte del contenido de las antologías que se publicaron antes de 1997. La idea que durante mucho tiempo concibió el autor, tras una década una intensa investigación, culminó con la edición de *The Norton Anthology of African American Literature*; además de ser un medio para fortalecer el canon que incorpora, es un instrumento para los profesores y alumnos de cualquier institución para acceder a un panorama completo de la literatura afroamericana. Una vez publicada, dice el autor, «no servirá de excusa a nadie para no enseñar nuestra literatura dentro de los círculos académicos». Ya que lo fundamental de una antología es *crear* una tradición que define y conserva, se necesita elegir textos representativos que la mayoría de los compiladores de antologías negras han tratado de incluir con el fin de preservar y resucitar la tradición, a la que Gates se refiere como «el libro de los sueños de la literatura negra». Los esfuerzos del pasado se recompensaron con compilaciones que lograron sobrevivir por el empeño de unos cuantos editores que creyeron en la tradición de literatura negra y en adelante la antología *Norton* «abrirá una puerta hacia una tradición literaria con tan sólo abrir las tapas de un libro extenso y cuidadosamente editado».

Al revisar esta antología, dividida en once grandes segmentos, que dan cabida a diversos géneros en una clara progresión histórica, en sus 2665 páginas se esboza un universo que abarca distintas etapas, tanto en las formas musicales que fueron un punto de cohesión de

los grupos afroamericanos, como los cadenciosos ritmos que se escucharon durante el período de la esclavitud— *spirituals, gospel, blues, ballads and work songs*, entre otros— hasta las primeras manifestaciones narrativas que iniciaron en los barrios neoyorkinos de Harlem y el Bronx, así como en otros ámbitos en los que se consolidaron escritores, como Alice Walker, Toni Morrison, Ralph Ellison, James Baldwin o Richard Wright, por mencionar algunos. Para Gates y su coeditora, Nellie McKay, la recuperación de la tradición vernácula fue el primer indicio de una expresión propia de la cultura negra, que los autores explican con detalle en el prólogo que enmarca esta antología—*The Vernacular Tradition*—<sup>278</sup> En él, definen las principales líneas de desarrollo de las formas orales que dieron vida a baladas, canciones e historias, muchas de las cuales nacieron por efecto del «*play-it-by-ear methods and local products that gave American forms their distinctive resonances and power*», géneros que en el contexto general del arte norteamericano permite identificar la noción de *vernacular*, «*as expression that springs from the creative interaction between the received or learned traditions and that which is locally invented*».

Como ejemplo de la repercusión que tiene el rescate y la anexión de materiales en las compilaciones del pasado que resurgen en nuevos contextos, vale la pena recordar la colección de fábulas de Joel Chandler Harris que mencionamos con anterioridad y que fue una importante fuente de conocimiento de las tradiciones que dieron voz y forma al dialecto y a las costumbres de la cultura afroamericana en épocas de la esclavitud. Incluso, como señala Kenneth Kinnamon, las piezas narrativas, como canciones, historias orales y autobiografías fueron los géneros más importantes hasta finales del siglo XIX. «Since most of these narratives

---

<sup>278</sup> Henry Louis Gates Jr. y Nellie Y. McKay (General Editors), *The Norton Anthology of African American Literature* (New York: W.W. Norton & Company, 1997), 1-5.

La segunda edición (2007) contiene nuevas inclusiones en la antología y en el *Audio Companion* en formato de disco compacto.

are short, they can be readily anthologized».<sup>279</sup> Al mismo tiempo, condujeron a colecciones más importantes, entre las que destacan las de Gates —*The Classic Slave Narratives*, (1987), *Bearing Witness*, (1991)—. Cabe la mención a Nellie McKay, editora de la *Norton* y una de las fundadoras de la facultad de estudios afroamericanos en la universidad de Wisconsin. Pese a que su mayor reconocimiento lo obtuvo al lado de Gates con la publicación de su antología, se considera una de las pioneras del feminismo afroamericano en los años setenta y de las pocas mujeres negras que lograron cursar un posgrado en la universidad de Harvard en los años setenta del siglo pasado.

Gates hace una última referencia a William Bennett y Allan Bloom, «Guardianes de las Obras Maestras»,<sup>280</sup> para decir que toca el turno a los críticos e investigadores blancos escuchar otras voces, encarar el reto de comprender el discurso de «Otras». Conceder y abrir un espacio equitativo en el canon a las mujeres afroamericanas es una preocupación que manifestó Gates; asimismo, es un argumento de peso que ha cobrado interés en distintos ámbitos académicos, a partir del desarrollo de las teorías feministas en sus más variadas versiones, como veremos a continuación.

Fiona Tolan ofrece un detallado análisis que muestra los distintos factores que intervinieron en el origen y el desarrollo del feminismo. No se trata de un concepto sencillo de definir, sino de aspectos que tienen distintos matices; no en vano en el extenso capítulo sobre el tema se destaca el plural del término —*Feminisms*— en reconocimiento a la multiplicidad

---

<sup>279</sup> Kenneth Kinnamon, «Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994», *Callaloo* 20:2 (1997): 464.

<sup>280</sup> Gates se refiere a estos autores como «el dinámico dúo de la nueva derecha cultural». Bennett fue ministro de Educación en el segundo mandato de Ronald Reagan (1984-1988); se opuso a la apertura del canon clásico, representativo de la civilización occidental— «la Inglaterra y la Francia de la Ilustración, la Florencia del Renacimiento y la Atenas de Pericles»—y se negó a admitir cambios en los programas escolares que alterarían los esquemas establecidos. Allan Bloom fue parte del grupo de los académicos conservadores; hizo una dura crítica a la ignorancia de los estudiantes de las universidades estadounidenses en comparación a los europeos. En su libro: *The Closing of the American Mind* (1987) expone dichos argumentos.

de enfoques que existen. En ese detallado recuento, sobresalen algunas ideas que amplían el panorama de una importante discusión en torno a al papel de la mujer en el canon. La historia del feminismo tiende a dividirse en dos oleadas o movimientos; el primero que data entre 1830 y 1920, asociado al sufragio o derecho a voto de las mujeres —*Suffragette Movement*— que se inició en Inglaterra y el segundo alrededor de 1960, el cual se organizó con el nombre de *Women's Liberation* en los Estados Unidos y se extendió a varios países. Ambos constituyeron muchos de los principios que prolongaron e influyeron el análisis feminista de la literatura y crearon una de las más radicales teorías literarias en el siglo XX.

Una pieza clave en el intervalo de esto dos períodos fue Simone de Beauvoir y su célebre estudio *The Second Sex* —*El segundo sexo* (1949) — que, a través de sencillas y, a la vez, complejas preguntas—«One is not born, but rather becomes a woman», «What is a woman?— ahondaba por primera vez en la condición de la mujer e impulsaba el pensamiento feminista a un constante cuestionamiento que se prolongó por más de medio siglo. En ambas preguntas, combinaba los argumentos a favor de la igualdad de derechos de las mujeres en los ámbitos sociales y los principios que cuestionaban la feminidad con especial énfasis en su género. Sin embargo, en el intento de dar respuesta a todas las interrogantes de estos planteamientos, el feminismo, como explica la autora, se ha fragmentado en un sinnúmero de argumentos contradictorios: al tiempo que se ha fortalecido y evolucionado al paso de los años, también ha imposibilitado conformar una teoría que implique la trayectoria de una crítica integrada—«Rather, feminism should be understood as a discourse: a discussion of multiple related ideas»—,<sup>281</sup> pues el feminismo presenta un amplio espectro de posibilidades interpretativas que han diversificado su estudio en muchas áreas. Se tiende a afirmar que la

---

<sup>281</sup> Fiona Tolan en Patricia Waugh (comp.), *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 319.

crítica literaria feminista nació como producto de los debates a partir del «Movimiento de liberación femenino», que en parte se enfocó al campo literario, poniendo en entredicho varias de las ideas en torno a las «grandes obras», escritas en su gran mayoría por autores masculinos.

A una distancia considerable de nuestra época, el desarrollo de la crítica feminista se ha volcado a terrenos interdisciplinarios, como en el caso de los estudios que se dedican a la reconstrucción histórica con el fin de rescatar escritoras excluidas del canon; otros conciernen a los temas de clase, raza y orientación sexual como estereotipos sociales que han restringido la actividad de las mujeres y por los que ha surgido un nuevo significado de la noción de «género» que, a diferencia del término «sexo», no está determinado biológicamente, sino que es producto de los condicionamientos sociales; asimismo, hay especialistas en la actualidad que se enfocan al estudio del feminismo desde la perspectiva colonialista y poscolonialista. Un punto de interés adicional al tema, es la mención al ensayo de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, —«Una habitación propia», (1929) —, en el que expone las restricciones sociales y económicas que enfrentan las escritoras; años más tarde, se convirtió en un documento de continuos análisis que sensibilizó a muchas mujeres que iniciaban su carrera como escritoras.

En este marco que condensa brevemente algunos puntos de interés en la actual discusión del canon femenino, Lillian R. Robinson se considera como pieza clave en dicho debate; en su ensayo, *Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario*<sup>282</sup> se propone examinar las alternativas feministas, valorar su efecto en la discusión del canon y plantear algunas directrices para trabajos futuros. La considerable cantidad de datos y

---

<sup>282</sup> Lillian S. Robinson en Sullà, *El canon literario*, 115.

El título original del texto de Robinson es, «Treason our text: Feminist challenges to literary canon», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2:1 (1983): 83-98.

estadísticas acerca de los autores más estudiados en las aulas de los Estados Unidos, a partir de las encuestas que realizó durante los años ochenta en distintas universidades, se dan a conocer en la abundante publicación de los trabajos de esta autora y en los cuales evidencia el efecto que por fuerza de la repetición o de la moda crean cánones cerrados.

Con suficientes elementos, Robinson verifica la escasa presencia de mujeres en el canon occidental y plantea dos caminos posibles para la crítica feminista: aceptar el canon, pero reinterpretando el carácter, las motivaciones y las acciones de la ideología sexista o conseguir la aceptación de la literatura escrita por mujeres en el canon. Añade que sus argumentos no se oponen a la noción de la calidad literaria de las obras, como la idea de intemporalidad, universalidad y «otras cualidades que constituyen la razón fundamental de la canonicidad», más bien, su intención es proponer una revisión de los textos para identificar los valores sociales que transmiten desde esta perspectiva y a partir de ahí modificarlos. Es, en cierto sentido, una propuesta para ampliar el canon, pero con fines de afirmar la identidad femenina, no sólo utilizando como criterio lo «puramente literario», sino indagando en su impacto social. Agrega que resulta irónico que en la literatura estadounidense, donde los ataques a la tradición masculina han sido más duros y la reivindicación de escritoras más clara, en ocasiones se haya recurrido «al pluralismo, a la generosidad y a la culpa», cuyo efecto es tener una representatividad que se aproxima a lo populista. A ello suma la fragmentación que se da al interior de los estudios feministas; por ejemplo, el de la crítica lesbiana o afroamericana, que se dedica más en polemizar contra «la línea central feminista» que al trabajo concreto y positivo de la literatura misma. El resultado ha sido la división en teorías independientes que restan fuerza a la cohesión de una única línea feminista que pueda representar, también, un frente único y sólido.

En otro ejemplo, destaca la complejidad de la apertura del canon a las mujeres afroamericanas, que constituyen tan sólo un pequeño núcleo de la literatura negra dentro de un grupo en el que las voces acreditadas son masculinas. El objetivo para lograr la aceptación de un canon que represente a las autoras afroamericanas es entonces triple: establecer una tradición femenina negra diferenciada, situarla, después, en el canon literario afroamericano y, junto a éste, conseguir que se admita en el patrimonio literario estadounidense. La crítica feminista, opina Robinson, ha examinado gran parte de la literatura que ha sido rechazada y ha insistido en que se acepte como una cultura propia de las mujeres, como parte de una tradición femenina articulada, aunque la autora se pregunta si es producto de una moda, engañosamente simple que en realidad no signifique una experiencia cultural autónoma y no transforme el resto de la historia literaria. Sin embargo, Robinson se dio a la tarea de emprender un proyecto que consolidó en los cuatro volúmenes de *Modern Women Writers* (1996), una compilación de enormes proporciones que cubre una selección de 560 escritoras de distintos países.<sup>283</sup> Existen también otras antologías que son muestra de la repercusión que ha tenido la creación de un canon femenino autónomo, como *The Norton Anthology of Literature by Women: The traditions in English* (1985) y *The Norton Anthology of American Literature* (1992).

De este modo, Gates al igual que Robinson insisten en la ampliación del canon sin poner en duda la existencia de uno tradicional, cuya formación ha sido necesaria, pero con la intención de trasladar al mundo académico una realidad plural. La antología de Gates desencadenó otras publicaciones que se han sumado a la clara intención de recuperar la

---

<sup>283</sup> Se trata de una antología dispuesta en orden alfabético por apellido de las autoras, fecha y país de origen, que contiene en cada entrada información de su fuente de publicación. La intención de Robinson es presentar un catálogo de escritoras famosas o ampliamente compiladas junto con las que aún se encuentran marginadas de la atención de la crítica. La actual difusión de esta antología se ha confinado a los espacios académicos estadounidenses, en particular, en la universidad de New Jersey, lugar de publicación (Rutgers University Press). En su última publicación *Wonder Women: Feminisms and Superheroes* (New York: Routledge Publishers, 2004), hace un análisis en el que realza el papel de las «heroínas» feministas.

literatura afroamericana en su dimensión estética y crítica. El reflejo de éstos y otros aspectos que se unen a las propuestas revisionistas del canon y al deseo por hacer patente una identidad autónoma en materia étnica, racial o de género fueron aspectos que propiciaron la aparición de antologías que se han adaptado a la realidad de una dinámica social diversa; por ejemplo, *A Reader's Companion to the Short Story in English* (2001) o *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story* (2000).

La primera que incorpora una selección de 47 escritores de distintos países, de los cuales 29 son mujeres y 22 autores estadounidenses, «more than half can be identified as belonging to historically marginalized groups: Jewish Americans, African Americans, Native Americans, Asian Americans, Latin Americans».<sup>284</sup> El resto se compone de mosaico de naciones de lengua inglesa, como canadienses, irlandeses o australianos y de países donde el inglés es parte de las lenguas locales, como Sudáfrica o la India. Su objetivo es contribuir con información biográfica y crítica útil para los estudiantes de literatura. Un extenso prólogo explica los cambios que se dieron en la última mitad del siglo XX y las polémicas entre académicos, a favor o en contra de incorporar autores contemporáneos, «in the name of diversity and multiculturalism»; no obstante, quiere mostrar que los valores éticos, ante todo, son una razón para incluirlos.

La antóloga se remonta a la década de los setenta, cuando se intentaba ampliar el currículo de los programas universitarios para admitir autores afroamericanos, los cuales circulaban ocasionalmente en antologías de esa época y la mayoría permanecían fuera del canon central por prejuicios heredados de maestros a alumnos y de generación en generación: «all of us who accepted the existing canon without question»; situación que intenta enmendar,

---

<sup>284</sup> Erin Fallon, et al., *A Reader's Companion to the Short Story in English* (Westport, Ct.: Greenwood Press, 2001), xi.

pues no se trata sólo de reconocer su propia complicidad, «but also the moral dimensions of that complicity». Así, la antología no sólo acoge a escritores afroamericanos, también, abre el espacio a minorías antes rechazadas, escritores que proyectan la diversificación de un canon a la par de los avances en los estudios étnicos y multiculturales que asentaron sus bases en los años noventa. Con esta idea, los compiladores buscan abarcar autores de habla inglesa, traducir otros al inglés — «from various Third World and postcolonial countries»— y estadounidenses de varios orígenes étnicos.

Por otra parte, *The Columbia* contiene una vasta selección de cuentos del siglo XX que recrean la vida cotidiana; se agrupan en categorías temáticas e incluye una serie de ensayos introductorios para cada una de ellas. Concebida como un proyecto para el siglo XXI, ya que su meta es ofrecer un panorama donde conviven grupos que se han constituido en los últimos años en una nueva realidad social, dicha fragmentación es en la actualidad un espejo en la cuentística contemporánea. Mediante la colaboración de varios académicos de distintas universidades se crea una guía práctica en los ensayos, donde se enlistan las principales corrientes que han dado pie a la disputa del canon. Con la intención de servir como un manual —«like a good companion»—<sup>285</sup> el prólogo invita a los estudiantes, críticos y a cualquier lector a consultar esta antología, a recordar cuentos quizás olvidados y a conocer otros con una nueva apertura, con la disposición de acercarse a temas de la vida contemporánea en un intento por hacer confluír historias compatibles en términos de clase, —«*working class stories*»—, de preferencia sexual, —«*gay and lesbian stories*»—, y de origen étnico, —«*African American, Asian American, Native American, Latino/a Stories*»— El objetivo fundamental de esta antología se establece en los ensayos, que redireccionan la atención del

---

<sup>285</sup> Blanche H. Gelfant, *The Columbia Companion to the Twentieth Century American Short-Story* (New York: Columbia University Press, 2000), 2.

lector a un complejo sistema sociopolítico y cultural, por encima de los aspectos estéticos o formales de los cuentos; lo importante, así, no es la selección de autores, sino los temas que se enmarcan en el apoyo documental contenido en los ensayos.

A un siglo de distancia con las primeras antologías que analizamos en el capítulo anterior como receptoras del desarrollo del cuento y su consolidación como género, vimos en los ejemplos que anotamos que el valor formal del género es secundario al trasfondo social que refleja. Queda por ahondar más adelante si la transformación de los cánones en las antologías puede en realidad generar cambios más allá de su intención ideológica y qué factores intervienen en este nuevo enfoque. Por ahora, seguiremos mostrando otros puntos de vista que median o contradicen los criterios que buscan la ampliación del canon y que, como hemos visto, comparten una matriz común que articula una pluralidad de voces que dan forma a las antologías.

Wendell Harris analiza el problema que ha suscitado el paralelismo del canon literario con el bíblico; afirma que no hay *un* canon sino varios, pues el canon ha fluctuado dentro de un proceso constante de selección de textos que a nivel práctico siempre compiten: «es imposible evitar el problema de qué textos son los que uno desea discutir o compartir en una antología, en un artículo crítico o en un programa de curso».<sup>286</sup> A lo largo de su ensayo se esfuerza por demostrar que existe una cantidad incalculable de antologías universitarias que crecen día a día en un intento por representar una mayor diversidad cultural, no obstante, como dice, «la duración de los semestres, desgraciadamente, sigue siendo la misma». La posición del canon es irrevocable, ya sea por tratarse de un «instinto natural» por coleccionar y que a la larga resulta un mal necesario del que no se puede escapar. Para Harris ninguna

---

<sup>286</sup> Wendell Harris, en Sullà, *El canon literario*, 59.

El título original del texto de Harris es, «Canonicity», *PMLA* 106 1 (1991): 110-121.

postura es mala; tan válido es conocer las influencias histórico-literarias que originaron la idea de un modelo de canon, como admitir que en la perspectiva histórica de los debates actuales hay «una postura individualista y contracultural» frente a la mayor parte de una literatura que tiene un sesgo masculino, blanco y anglosajón. En otro estudio, Harris cuestiona la noción de «pluralismo» en las posturas irreconciliables de los enfoques críticos surgidos en los últimos diez años en torno al canon. Piensa que en algún momento de la historia literaria hubo un canon estable que, con ciertas variantes «moved from a tentative position on the margin toward the center while others drifted toward the periphery».<sup>287</sup> Sin embargo, los cánones se eligen de acuerdo con objetivos explícitos; por ejemplo, un canon aceptado a finales del siglo XIX se seleccionó porque guardaba ciertos patrones significativos: la conservación de su valor estético a través de los siglos, el que remitía a alguna influencia cultural relevante y que, además, podía ser afín a los núcleos educados. Por ello, las obras elegidas eran un medio óptimo a la idea de ilustrar y transmitir esa serie de significados. No obstante, al tiempo que se han diversificado los intereses de los lectores como resultado de las nuevas corrientes — sociológicas, psicológicas, antropológicas y políticas— han aumentado, en la misma proporción, el número de enfoques críticos para elegir obras literarias que se adapten a tales propósitos.

En «El futuro de las humanidades»,<sup>288</sup> Jonathan Culler se propone reflexionar sobre los criterios que determinan las lecturas que se enseñan en las aulas y advierte los peligros de entender la educación como «la transmisión de una idea común más que como un aprendizaje de los hábitos del pensamiento crítico». Desde ese punto de vista, es difícil concebir el futuro

---

<sup>287</sup> Wendell V. Harris, *Literary meaning: reclaiming the study of literature* (New York: New York University Press, 1996), 146.

<sup>288</sup> Jonathan Culler en Sullà, *El canon literario*, 140.

El título original del texto de Culler es, «The Humanities tomorrow» en *Framing the sign* (Oxford: Basil Blackwell, 1998), 41-56.

de una sociedad multilingüística y multirracia unida en una cultura afín, que toma modelos en los griegos y demás clásicos. Más bien, agrega el autor, la cultura en los Estados Unidos estará basada, inevitablemente, en los medios de comunicación, en especial, en las películas y la televisión. El punto que destaca es que los estudiantes ya se encuentran inmersos en una cultura cuando llegan a las universidades y, hasta cierto punto, permanecen en esa misma cultura, al margen de los libros que se asignen como lecturas. Si los estudiantes llegaran a las universidades como *tabulae rasae* —«tablas rasas»— la labor de los maestros sería mucho más sencilla y diferente. Contrario a lo que dictan las autoridades educativas, las humanidades en la universidad no pueden simplemente proporcionar una cultura sin que se lleve a cabo una crítica cultural. Culler, al igual que Gates, menciona a William Bennett, Secretario de Educación (1984-1988), quien impuso la idea de volver a los «estándares» en la educación con el fin de retornar al canon de los griegos, del Renacimiento, de Shakespeare y «aquellos monumentos de la historia de América escogidos para adular el patriotismo».

Entre otras propuestas que el autor propone como medio para ampliar la perspectiva de todo aquello que «se da por sentado», sugiere que disciplinas como la literatura comparada son especialmente importantes, puesto que se define como un estudio literario que no toma una literatura nacional como unidad de estudio y, por lo tanto, no está ligada «a los recelos del nacionalismo y sus religiones seculares»; tal apertura puede demostrar que la originalidad de Cervantes cambia cuando es leído en relación con Boccaccio. Así, la literatura comparada, con esta visión más amplia, ejerce una fuerza desmitificadora sobre las bases culturales de una nación. Un retorno al canon tradicional eliminaría, sobre todo, los cursos sobre literatura de mujeres que tienen efectos palpables y positivos en los alumnos. El regreso a un solo canon tradicional y, en especial al clásico, es otro intento en el campo de la política social que desea

confirmar la autoridad patriarcal. A pesar de no ser una propuesta fácil, al menos, se mantiene una continua discusión que invita a la reflexión y evita que las humanidades se reduzcan a verdades dadas o a textos sin vida. Como vemos ni para Harris ni para Culler es cuestión de decidir sobre el reemplazo de un canon por otro, sino alertar sobre la vecindad de teorías con diversas funciones que pueden adaptarse, según la capacidad de apertura de las instituciones, a nuevos modelos críticos.

Es claro que el canon aparece alternadamente bajo dos aspectos enfrentados: como patrimonio sagrado o como un molde estrecho e incómodo. Mientras se debaten las decisiones sobre el reemplazo de un canon predominante para hacer lugar a otros, más antologías se publican en un intento por dar a conocer nuevos autores a la luz de nuevas teorías que surgen en los claustros académicos. Pero, ¿hasta dónde se puede medir que tal proyección genere cambios reales en los programas escolares? Si bien Gates en su ensayo valida la presencia de un canon afroamericano y anuncia la publicación de la *Norton Anthology of African American Literature* como la consolidación de un proyecto largamente anhelado, llama, también, la atención sobre el hecho del prejuicio racial que persiste en las universidades, tanto en las del Norte, —«Massachusetts, Smith College, Chicago y Columbia»—, como en las del Sur —«Alabama, Texas, Citadel»— que no han podido contrarrestar la «misión civilizadora» de los programas de «acción afirmativa»,<sup>289</sup> sólo han exacerbado la supuesta intención de aceptar «males necesarios» que se mantienen para alimentar la fantasía de justicia y apertura racial, pero sin la capacidad de reforzar los principios de los que hacen alarde. Afirma que es muy fácil hablar de objetivos, en los que no se advierte que el desempleo entre los jóvenes negros

---

<sup>289</sup> Se refiere a los programas conocidos como *Affirmative Action*, que se crearon en 1964 en torno al «Acta de derechos civiles» —*Civil Rights Act*—, destinados a facilitar el acceso al mundo laboral de las minorías étnicas y de las mujeres.

es del 30 por ciento y que hay tan sólo un 4 por ciento de estudiantes negros en las universidades.

Sin embargo, en los años que han transcurrido desde la publicación del ensayo de Gates (1990), la edición de antologías de literatura afroamericana ha proliferado de manera notable gracias al impulso que dio Gerald Early, entre otros estudiosos de su cultura, en distintos espacios universitarios. El resultado que consumó la creciente circulación de cuentos de autores afroamericanos en revistas como *The New Yorker*, *Harper's*, por mencionar algunas, es la publicación de *Best African American Fiction* (2010), de la que Early es el principal compilador. Este proyecto, impensable hace veinte años, como dice el autor, aspira a que los profesores y el público en general amplíen su horizonte y sean conscientes que el mundo de autores afroamericanos «consists of more than just a few big names who win mainstream literary prizes or are regularly assigned in ethnic literature classes».<sup>290</sup> La frase que realza la contraportada: *From Africa to Philadelphia, from the era of segregation to the age of Obama*, abarca la continuidad literaria que en los últimos tiempos se abrió paso dentro de las principales corrientes institucionales e intelectuales del mundo blanco y el giro histórico que engloba el ideal de una nueva era para la comunidad afroamericana. Similar a la publicación anual del *O. Henry Award*,<sup>291</sup> la nueva edición de *Best African American* se empareja con la producción de antologías que son reducto de una larga cadena que filtra y enlaza autores en cánones contiguos. Respecto del *O. Henry*, se advierte una selección de autores en una amalgama que es reflejo de la diversidad étnica de los Estados Unidos y que en

---

<sup>290</sup> Gerald Early (comp.) y Nikki Giovanni (guest editor), *Best African American Fiction 2010* (New York: One World Books, Random House, 2010), x.

Cabe mencionar que este autor también se encarga de compilar los mejores ensayos de autores afroamericanos, los cuales se publican desde 2009 bajo el título, *Best African American Essays*.

<sup>291</sup> Como antes mencionamos, se trata de una selección que recoge los mejores cuentos que se publican durante un año, los cuales se escogen de distintas revistas. El premio consiste en la publicación de los cuentos que se consideran los más logrados. En honor a William Sydney Porter (1862-1910), mejor conocido como O. Henry, el premio existe desde 1919.

la actualidad es un componente de las nuevas generaciones que se asimilan como parte de esa sociedad multicultural.<sup>292</sup>

El ensayo de Frank Kermode, *El control institucional de la interpretación*, muestra una línea más conservadora y subraya que, durante mucho tiempo y como continuación de lo que significó el canon bíblico, el concepto de canon literario se ha vinculado a la idea de jerarquía, autoridad e institución. En esta analogía, el autor sostiene que la interpretación asegura la vida de una obra, que un texto canónico o clásico perdura mediante el comentario, pues es la atención que se brinda a una obra lo que asegura su continuidad. Pone como ejemplo el canon bíblico, el cual no se cerró hasta el Concilio de Trento en 1546 y cómo su evolución ha demostrado «la estrecha relación existente entre el carácter de una institución y la necesidad de dar validez a los textos y a las interpretaciones de los mismos». Menciona a Ernst R. Curtius quien, a su vez, recuerda cómo las escuelas medievales y renacentistas, así como las escuelas clasicistas francesas e inglesas de los siglos XVII y XVIII también elaboraron cánones, listas de autores cristianos y paganos que se formaron en la época medieval y que refuerzan la idea de que existe una relación clara entre canon y el momento histórico que lo genera; la utilidad de dicha relación reside en que permite obtener información que de otra manera sería imposible de asimilar.

Walter Mignolo escribe su artículo «desde la perspectiva de un latinoamericano que enseña en los Estados Unidos»<sup>293</sup> y propone otro ejemplo en el que aparece la Iglesia como

---

<sup>292</sup> Laura Furman, (ed.), *The Pen/O. Henry Prize Stories. The Best Stories of the Year 2010* (New York: Anchor Books, Random House, 2010).

La selección se compone de veinte cuentos seleccionados de cientos de revistas que se publican a lo largo del país. Entre los ganadores, hay autores de distintas procedencias —en su gran mayoría universitarios— que inmigraron de países como Nigeria, Rusia, Malasia, Perú, entre otros. También se aprecia en el jurado —Junot Díaz, Paula Fox, Yiyun Li— la mezcla de ascendencias.

<sup>293</sup> Walter Mignolo en Sullà, *El canon literario*, 237. El título original del texto de Mignolo es, «Canons (and) cross-cultural boundaries (or, whose canon are we talking about?)», *Poetics Today* 12:1 (1991): 1-28.

institución canonizadora, trasladándolo al escenario americano en la época colonial. Muestra que la colonización de las lenguas en Latinoamérica tuvo lugar en el momento en que los valores atribuidos al texto escrito marcaron un papel decisivo en la formación del canon literario durante el periodo colonial. «No sólo no se imprimieron las transcripciones escritas de los discursos amerindios, sino que los únicos textos impresos fueron los que merecieron la aprobación ética y estética de la Inquisición». Por lo tanto, las primeras historias escritas de la literatura hispanoamericana fueron las historias de lo «visible»: historias basadas en textos que habían sido bendecidos por los poderes coloniales institucionales.

Pero su análisis se extiende hasta la frontera de la época actual y muestra el efecto al interior de las universidades estadounidenses en las que todavía se utilizan las expresiones como «primer» y «tercer mundo», mismas que se convierten en términos relacionados con el proceso de colonización, donde el primero se refiere al colonizador y el último al colonizado. Insiste en que por momentos se ignora, tanto la literatura de otros países como el trabajo de todos los departamentos de lengua y literatura extranjera. Cuestiona la labor de los departamentos de literatura latinoamericana, pues subraya que la literatura del tercer mundo sólo cuenta cuando está integrada a los programas anglosajones. Propone, entre otras alternativas, que deben separarse las cuestiones normativas, «impregnadas de valores y vehemencia», y acercarse a las epistémicas, con el fin de explicar la formación de los cánones más allá de las fronteras culturales y reivindicarse en una representación multicultural.

Vemos que la polémica en torno al canon literario en los Estados Unidos, según parámetros de raza, clase o sexo, convierte a las antologías en receptoras de nuevos diseños que representan comunidades autónomas. Sin embargo, si bien es cierto que tal fenómeno se ha dado más que en ningún otro lado en el ámbito de la academia estadounidense, es ya en

nuestros días un tema que ha captado la atención en distintos sectores educativos e intelectuales en otros puntos geográficos. El avance en los estudios étnicos y culturales contribuye al desarrollo de estudios sobre el canon y a una inabarcable producción de antologías que se diseñan para los sectores educativos. Sin embargo, los recursos tecnológicos y económicos de los Estados Unidos se destinan en gran medida a la investigación en la mayoría de sus universidades; no en vano las amplias referencias en las fuentes que citamos dan cuenta de la cantidad de estudios y antologías que en ellas se generan.

En su investigación sobre las antologías poéticas mexicanas, Susana González Aktories comenta acerca de la falta de atención que reciben las antologías en nuestro país, a pesar de su evidente importancia «para la formación de cánones que contribuyen a moldear el destino de una literatura».<sup>294</sup> Añade que la escasez de fuentes que existen como sustento de teorías sobre antologías se reduce a las breves, aunque importantes aportaciones de críticos que publican artículos o reseñas, a diferencia de países como Alemania, donde incluso existen bibliotecas especializadas que conservan la extensa cantidad de antologías que se han publicado en ese país. La interesante documentación que ofrece este estudio abre un espacio que permite entender con claridad la formación cultural que propician las antologías y conduce con facilidad a fuentes que de otra forma sería difícil de acceder.<sup>295</sup>

---

<sup>294</sup> Susana González Aktories, *Antologías poéticas en México* (México: Editorial Praxis, 1996), 7.

<sup>295</sup> Como la exhaustiva documentación hemerográfica que ofrece la autora, la cual abarca un gran número de artículos diseminados en periódicos y revistas mexicanas y de otros países. De perfil similar, pero enfocada al estudio de las antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX, la investigación de Carlos Guzmán Moncada, *De la selva al jardín. Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), ofrece también un recorrido documental a través de las antologías poéticas durante el surgimiento de las repúblicas independientes en América. Otros estudios como el de Alberto Vital, *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. (Universidad Nacional Autónoma de México, 1996) y de Ricardo Gómez Tenorio, *Recuento de las antologías poéticas en México* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), se enfocan, asimismo, al análisis de las antologías poéticas hispanoamericanas en distintos períodos.

En la colección, *Cómo acercarse a la literatura*, su autora, Anamari Gomís proporciona un amplio marco que anima un ameno trayecto por los textos que marcaron distintas épocas de la literatura universal. El diálogo íntimo que mantiene en todo momento incluye anécdotas que ejemplifican la tradición de antologar, incluso acerca de los formatos bilingües, como el de los simbolistas franceses, en comparación con la escasez de ediciones que hace imposible encontrar libros de poetas hispanoamericanos: «Tal pareciera que Hispanoamérica se niega a aceptar su propia tradición», comenta.<sup>296</sup>

Por su parte, Gerald Early, en el prólogo de la compilación que arriba mencionamos, habla acerca de las limitantes a las que se enfrentan los profesores que desean enterarse de las últimas novedades que se publican en el panorama literario de los Estados Unidos; admite que en la época actual las publicaciones rebasan la capacidad de los profesores para estar al corriente y los compara a los doctores de esta época, que si bien se especializan en campos específicos y adquieren una experiencia notable, —«they specialize in small corners of their fields»— lo hacen dentro de límites muy precisos; concluye su idea afirmando: «We all know more and more about less and less».<sup>297</sup>

Bien sea por limitantes o por exceso, la polaridad de estas experiencias tiene vínculos con un pasado histórico de naciones en las que se fomentó la práctica de resguardar materiales literarios. En este sentido, la historia de la antología nos acercó a los principales registros de la producción literaria de distintos países y al traslado de colecciones que impulsaron posteriormente la creación de antologías nacionales en Europa durante el siglo XVIII, como

---

<sup>296</sup> Anamari Gomís, *Cómo acercarse a la literatura* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Limusa, 1991), 77.

<sup>297</sup> Early, *Best African American Fiction 2010*, 1.

vimos, en Inglaterra, Francia y Alemania.<sup>298</sup> Anotamos también algunas comparaciones respecto de las ideas neoclasicistas difundidas en España en ese siglo, por medio de la preceptiva grecolatina, a la cual se añadió un marcado acento didáctico y moralizante. Sin embargo, las condiciones históricas que marcaron el rumbo de las primeras compilaciones en el conglomerado de los países hispanoamericanos tuvieron un futuro distinto; como decía Mignolo, muchos escritos pasaron por el filtro de la Inquisición antes de que fueran naciones independientes y consolidaran la práctica compilativa con base en una identidad propia.

En el análisis que realiza Timothy Keppel, subraya que el mérito artístico como condición para la inclusión del canon es subjetivo, por lo que su apertura debe pensarse en función de garantizar la presencia de todos los grupos minoritarios. Entre éstos, según el autor, «un grupo en posición de beneficiarse de la apertura del canon es el de los latinos, la minoría étnica más grande del país».<sup>299</sup> Menciona a Gregory Jay como uno de los más importantes críticos liberales, quien ha propuesto que la «literatura americana» sea rebautizada como «escritores en los Estados Unidos», con el fin de eliminar la noción estética del término «literatura» y hacer alusión a los detalles históricos de los Estados Unidos; de esta manera, se reconocería la fragilidad de sus fronteras culturales, «las cuales tienen poco sentido cuando se está estudiando la historia de la literatura indígena, afroamericana o hispanoamericana».<sup>300</sup>

Bajo este nuevo enfoque, Keppel hace un balance histórico del asentamiento de múltiples comunidades hispanas en el territorio estadounidense y cómo los distintos movimientos artísticos lograron penetrar durante los años sesenta y setenta del siglo pasado;

---

<sup>298</sup> En Inglaterra, *History of the English Language and Literature*, texto que acompañó una importante producción de misceláneas. *Les Trois Siècles de la Littérature Française* (1798) de Antoine Sabatier en Francia o la de Johann Gottfried, en Alemania, *Über die neuere Deutsche Litteratur* (1806).

<sup>299</sup> Timothy Keppel, «Apertura del canon estadounidense a los latinos» *Poligramas. Revista literaria* 22 (2004): 48.

<sup>300</sup> El autor tradujo al español fragmentos del libro de Jay, titulado, *American Literature and the Culture Wars* (Cornell: Cornell University Press, 1997).

en especial, el chicano por la composición de los corridos y baladas populares en las que se relatan proezas heroicas y cotidianas. Esta forma musical sentó las bases para una poesía que amalgama la oralidad con la escritura, la música con la palabra, además de crear un nuevo lenguaje por la fusión del inglés y el español. La suma de distintas nacionalidades, entre otras, puertorriqueños, cubanos, dominicanos, guatemaltecos y colombianos no ha sido suficiente para dar más espacio a la diversidad cultural y proyectarla al interior de los programas escolares, así como separar dichos grupos que la gran mayoría tiende a identificar como un solo componente étnico. Sin embargo, desde mediados de los años ochenta, cuando la mayoría de los editores preferían publicar antologías de literatura latinoamericana, enfocando su contenido a nivel regional, surgieron revistas, como *Bilingual Review* y *Revista Chicano-Riqueña*, dedicadas a promover nuevas obras de ficción, ensayos y poesías escritas por autores latinoamericanos.

En una nueva etapa y con la intención de dar impulso a la representación de la tradición latina, el autor anuncia la publicación de la primera *Norton Anthology of Latino Literature* del crítico mexicano, Ilan Stavans, en la que se propone agrupar materiales de las culturas latinoamericanas desde los días de la Colonia hasta la actualidad, incluyendo aspectos orales, corridos y rasgos históricos del *spanglish*, así como otros géneros que abarcan a todos los países de Latinoamérica.<sup>301</sup>

Como dato adicional, Stavans explica ampliamente en su artículo, «What Spain Interrupted»<sup>302</sup> el proyecto que emprendió el historiador mexicano Miguel-León Portilla para dar forma, años más tarde, a uno de sus mayores retos con la publicación de una antología que

---

<sup>301</sup> A pesar de que Keppel afirma que la antología sería publicada en el 2003, el último dato que logramos obtener es que saldrá a la venta en diciembre del 2010.

<sup>302</sup> Se publicó originalmente en la revista *The Nation* 273:11 (2001): 37-46.

podiese recuperar materiales dispersos que en conjunto podrían ofrecer una visión panorámica de las culturas prehispánicas. En coautoría con Earl Shorris, quien prologa la antología a partir de su libro *In the Language of Kings*, publicado en los Estados Unidos, León-Portilla emprendió esta compilación de casi mil páginas, que abarca desde inscripciones y códices prehispánicos hasta composiciones poéticas y de la narrativa contemporánea, originalmente en náhuatl, maya, mixteco, zapoteco y otras lenguas. Una valiosa recuperación de inmensas proporciones que arroja luz sobre muchas de las tradiciones ancestrales de los pueblos indígenas y de su expresión literaria.<sup>303</sup>

A estas antologías se suma una larga lista de otras que se han publicado en los Estados Unidos por el creciente número de estudiantes de origen latinoamericano en las escuelas y universidades. Los antólogos, como en el caso de Stavans, son académicos y críticos que han logrado posicionarse dentro de la corriente de los estudios multiculturales con una vasta producción de artículos e investigaciones destinadas a la recuperación de autores de diversos sectores geográficos. Sin embargo, con la intención de formalizar y establecer las distintas tradiciones literarias del conjunto de las naciones latinoamericanas se despliegan una multiplicidad de rasgos que agudizan el problema de condensar ejemplos en los que podamos ofrecer un panorama global. La pluralidad de voces que se han añadido al estudio del canon por fuerza nos llevaría a incontables antologías, en las cuales convergen escritores caribeños, mexicanos, centroamericanos y sudamericanos, antologados bajo puntos de vista y criterios distintos.

Es claro que las antologías se forman de diminutas células que reflejan continentes enteros, minúsculas piezas que desembocan en enormes sistemas que, a su vez, se fragmentan

---

<sup>303</sup> Miguel León-Portilla, *Antigua y nueva palabra: una antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente* (México: Editorial Aguilar, 2004).

en campos heterogéneos que dan cabida a identidades étnicas, nacionales, raciales o de género. Bien sea bajo una óptica de selección que privilegia el valor estético de las obras o por necesidades pedagógicas que incluyen referentes de la cultura propia o universal, lo cierto es que es inevitable establecer un canon para la enseñanza, ya sea en repertorios cerrados o en formatos que se multiplican, como si cada antología pudiese representar por separado a cada comunidad autónoma.

En este sentido, anotamos algunas referencias en los capítulos pasados que fueron indicadores de la amplia gama de antologías que se diseñaron para ser aprovechables en las aulas. Nos referimos brevemente a *The Oxford Anthology of English Literature*, la cual ha mantenido un canon cerrado desde su primera edición en 1959 a diferencia de *The Norton Anthology of American Literature* que desde su aparición en 1968 lo ha modificado de acuerdo con las demandas académicas. En ambos casos, los compiladores son autoridades del mundo académico inglés y estadounidense que comparten algunos principios en cuanto a la selección y al aparato crítico que incorporan. Según Jorge Alcázar, «los coordinadores de la *Oxford* optan por textos más difíciles pero mejor anotados, mientras que los de la *Norton* (a pesar de tener una mayor cobertura de escritores), prefieren obras que se prestan para ser fácilmente explotables en el aula».<sup>304</sup> El apartado que el autor dedica en su ensayo para abordar estas antologías nos permite obtener un claro acercamiento a dos de las principales editoriales a nivel mundial.<sup>305</sup> El análisis de todos los aspectos que las diferencian nos alejaría

---

<sup>304</sup> Jorge Alcázar, «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios,» *Poligrafías. Revista de literatura comparada* 3 (1998): 67.

<sup>305</sup> La *W.W.Norton & Company* es la editorial más antigua en los Estados Unidos. La fundó William Warder Norton en la ciudad de Nueva York en 1923. En 1476, William Caxton dio inicio a una serie de publicaciones en la Universidad de Oxford. Años más tarde, se fundó la editorial *Oxford*, la cual, además de su antigüedad, es la de mayor prestigio en Inglaterra.

del tema central de este segmento, aunque posibilitan advertir algunos aspectos que se vinculan con el propósito de resaltar la función académica de las antologías.

Michelle Pagni señala que en los Estados Unidos la matrícula escolar decreció durante la Segunda Guerra Mundial y, como consecuencia, la producción de antologías, incluso la *Norton Anthology* que hasta entonces había tenido la mayor difusión. Pero hubo antologías como *The Oxford Anthology of American Literature* (editada por William Rose Benet y Norman Holmes Pearson) que fue de las pocas publicaciones de esa época que lograron mantenerse en el ámbito académico.<sup>306</sup> Al revisar esta antología, es interesante notar que agrupa textos que van de las crónicas coloniales y llegan a la literatura del siglo XIX en una estricta progresión histórica, abarcando distintos géneros. Al escueto prefacio que anuncia, «*The Oxford Anthology of American Literature* is an historical selection from the literary expression of the American people»,<sup>307</sup> siguen amplias secciones, organizadas en períodos literarios, a los que se añade sólo un breve comentario; a decir de los autores se hizo de esta forma, «to let men speak for themselves». Cabe pensar que el inestable clima político que se vivía en esa época haya sido suficiente motivo para demarcar la línea histórica colonizadora y destacar los esfuerzos artísticos que, al tiempo de plasmar una identidad propia, consolidaron a los escritores estadounidenses en el siglo el siglo XIX.

Vista en retrospectiva y a la luz de esos años, queda claro por qué la antología de Somerset Maugham —*Tellers of Tales*, 1939— atentaba contra los valores nacionalistas que se pretendían resaltar en el ámbito académico. Como mencionamos, su abierto ataque contra

---

<sup>306</sup> Pagni, *The Anatomy of an Anthology, How Society, Institutions and Politics Empower the Canon*, 8.

<sup>307</sup> William Rose Benet y Norman Holmes Pearson, *The Oxford Anthology of American Literature* (New York: Oxford University Press, 1939), v.

los críticos y el perfil cosmopolita emparejaba (y en ocasiones minimizaba) el talento de los cuentistas estadounidenses frente a otros de distintas nacionalidades.

Un conciso artículo que escribe un profesor de literatura en la Universidad de Washington, compara la nueva edición de *Longman Anthology of English Literature*, con la séptima edición de *The Norton Anthology of English Literature*.<sup>308</sup> Por tratarse la *Longman* de una antología de este milenio que compite en una nueva contienda «in the canon war because of the texts it includes or excludes»,<sup>309</sup> es importante destacar únicamente algunos puntos que ilustran la intervención de las antologías en la elección de los cánones que se utilizan en las aulas. El autor repara en distintos contrastes entre estas antologías, pero gran parte de su interés se centra en las nuevas incorporaciones de la *Longman*, como la inclusión de un amplio rango de artículos periodísticos y reseñas literarias contemporáneas. Otro acierto es que formaliza los temas de raza, clase y género dentro de un amplio espectro histórico que, pese a no suplir el trabajo de investigación de los alumnos, es extremadamente útil en cursos que tocan varios temas en la brevedad de un semestre.

A diferencia de la *Norton*, que ha expandido textos y autores más allá del territorio inglés, la *Longman* se confina a las islas británicas, pero ahonda más en las condiciones culturales e históricas. Según el autor, éstas, entre otras ventajas, sitúan a la *Longman* como una opción más completa para aquellos profesores que buscan en las antologías no sólo «a collection of flowers», sino que puedan mostrar el terreno donde crecen.

En este recuento de las principales editoriales, la *Norton* por ser la editorial más antigua en los Estados Unidos y la *Oxford* en Inglaterra, permiten advertir la expansión

---

<sup>308</sup> La primera, editada en seis volúmenes por David Damrosh (2000); la otra en dos volúmenes por E.M. Abrams y Stephen Greenblatt (2000).

<sup>309</sup> George Darke, «Placing the canon: Literary History and the Longman Anthology of British Literature,» *Pedagogy* 1.1 (2001): 197.

comercial de dichas editoriales entre los dos países que, de igual manera, compiten en los espacios académicos. Asimismo, evidencian que los modelos que se pensaron perdurables para la enseñanza pueden ser fácilmente desplazados por nuevas antologías que se adaptan mejor a la realidad social actual. Sin embargo, como menciona Darke, por ser antologías de cánones flexibles, los editores optan por incluir autores y obras, enlistados únicamente dentro de periodos literarios, sin profundizar en las características que los diferencian. Tal criterio, concluye el autor, citando a Robert Scholes, quizás propicie a futuro que los estudios literarios anglosajones se inclinen a favor de un «*canon of methods*», más que a un canon de textos.

Al referirse al uso pedagógico de las antologías en la Inglaterra del siglo XVIII, John Gillory explica que las antologías vernáculas —*vernacular anthologies*—, como la de William Enfield —*The Speaker* (1774) —, se reimprimió de manera continua y fue una especie de antecedente «adánico» de las *Norton*, ya que fue concebida para usarse como libro de texto para la práctica y el perfeccionamiento de la pronunciación. En *The Speaker* se agrupaban textos de literatura inglesa de la época, «notably different from the Norton Anthology».<sup>310</sup> Guillory se refiere a que la mayor parte de la selección de *The Speaker* se componía de escritores de menor talla literaria con el fin de amoldar una selección que coincidiera con el perfil de las academias de clase media. Menciona que en esta antología no figuran los poetas del período de la Restauración —cuya escritura era entonces un modelo del lenguaje culto inglés del siglo XVIII — pues no se adecuaba a las características de una población escolar que apenas se iniciaba en la educación formal. En términos culturales,

---

<sup>310</sup> John Gillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago: Chicago University Press, 1993), 101.

El estudio de Guillory ofrece un amplio panorama acerca de la controversia del multiculturalismo y la formación de los cánones literarios; sin embargo, extiende su visión al campo sociológico. Para el autor, la apertura del canon no se reduce a la admisión de distintos grupos sociales, sino la distribución equitativa del «capital cultural» en las escuelas, al acceso a la alfabetización, a la práctica generalizada de leer y escribir.

añade, esta frontera marcó la división entre la población letrada y la inculta y las antologías, como libros de texto, se vincularon directamente con los comienzos de la educación en la aulas. La evolución de la política educativa a partir del siglo XVIII en Inglaterra se ligó a la conformación de un canon escolar que, del mismo modo, evidenció la importancia de la conservación de textos que en su momento sirvieron como promoción de la lectura adecuada. Como vimos, la miscelánea de Isaac Watts *The Art of Reading and Writing English* (1770), en la que anexó materiales aptos para el aprendizaje, tanto de las obras clásicas como de otras de relativa antigüedad.

Más adelante, la madurez que adquirieron los géneros literarios determinó la aparición de antologías afines a las necesidades académicas que adoptaron nuevos criterios en la configuración de los cánones. Mientras que en Europa la novela ocupó un lugar prominente en la tradición narrativa del siglo XIX, el cuento se abrió paso mediante su difusión en periódicos, almanaques o revistas de esa época, en particular, como vimos, en los Estados Unidos. El amplio reconocimiento del género en ese país y su aceptación bajo los principios teóricos que Poe estableció, dieron lugar a la posterior edición de antologías que emparejaron su ritmo con la creciente producción de cuentos.<sup>311</sup>

En tal sentido, es interesante conocer algunos aspectos que determinaron la proliferación de las antologías en los Estados Unidos y las diferencias con las antologías inglesas. Estudios como el de Dean Baldwin compara la evolución del cuento estadounidense y el inglés y su efecto en las revistas de la época. Baldwin analiza el curso de los acontecimientos que propiciaron el arraigo del género en los Estados Unidos desde 1840 y la

---

<sup>311</sup> Mencionamos la revista *Graham* (1842), donde Poe expuso por primera vez su «Filosofía de la composición». Asimismo, en 1845 Poe publicó en la revista *Aristedean* una crítica anónima, que aprovechó para autoreseñarse a partir de la aparición de su libro de cuentos más famoso, *Tales* (1845). En ésta, extiende los principios de su poética y también la utiliza para retar a los críticos de su tiempo y a sus contemporáneos. Se encuentra traducida con el título, «Poe sobre Poe», *Letras Libres* 35 (2001): 24-26.

«evolución tardía» del cuento inglés, el cual logró alcanzar cierto prestigio hasta 1880, a pesar de que Inglaterra «was a world leader in the writing and dissemination of fiction».<sup>312</sup> Factores económicos, como los llamados *taxes of knowledge* incrementaban el costo del papel y, por lo tanto, encarecían el costo y la circulación de las revistas inglesas. Otro aspecto relevante fue la falta de estudios históricos enfocados al cuento por el inmenso prestigio que alcanzó la novela pues, en contraste con el cuento, acaparaba el gusto del público con la idea de ser más «meritoria» o seria, —«Britain's great novelists of mid-century satisfied the public's demand for <useful> and <moral> fiction»—. Por otra parte, en los Estados Unidos crecía la industria editorial, apoyada en una sólida estructura de oferta y demanda como consecuencia de la enorme popularidad del cuento y el fácil acceso por medio de las revistas. Incluso, muchas de las obras que se publicaron en esos años en Inglaterra carecían de la protección de los derechos de autor en América; esta situación favoreció a la piratería de trabajos ingleses que encontraron otros canales de difusión en los *pocketbooks*, los famosos libros «de bolsillo» de bajo costo que dieron a las editoriales una ventaja adicional.

Vemos, así, que la industria editorial trabaja en estrecha unión con los educadores y éstos, a su vez, plantean sus condiciones, sus necesidades, como si cada antología pudiese representar la autonomía de cada sector educativo y determinar las lecturas que se enseñan en las aulas. Pese a que la amplitud del tema de este apartado nos llevaría a otras consideraciones igualmente importantes, el espacio nos limita. Queda aún pendiente por ahondar en aspectos acerca del impacto que ha tenido la transformación del canon en las antologías, así como detenernos en la proyección de sus facetas ideológicas y sociales.

---

<sup>312</sup> Dean Baldwin, «The tardy evolution of the British short story,» *Studies in Short Fiction* 30:1 (1993): 27.

## La antología en su enfoque ideológico

En el capítulo 1 nos detuvimos en el proceso de canonización de las obras literarias inglesas del siglo XVIII, a través de las teorías expuestas por Trevor Ross. De éstas destacamos, en especial, el nexo del canon inglés con el inicio de la producción masiva de libros destinados al consumo de un público alfabetizado.<sup>313</sup> Años más tarde, Ross extendió esa investigación en un estudio que, si bien continúa su enfoque al canon inglés, revela también aspectos importantes que intervienen en el concepto histórico del canon clásico. Menciona a Ernsts R. Curtius como pionero en la discusión del tema, pues plantea que los cánones sirven como custodios de una tradición literaria, aunque tal efecto se haya preservado sólo de manera ilusoria, «These imaginary packagings may shroud works in a mystificatory aura, but they remain no more than packages».

Su punto de vista se basa en que los cánones literarios siempre están abiertos a una revisión, pues son convenciones que agrupan trabajos heterogéneos en su significado, en su lenguaje, en su cultura e incluso en los valores que reflejan; afirma que existe una relación estrecha entre el canon y el momento histórico que lo genera en distintas épocas y tradiciones europeas, por lo que se debe considerar una serie de factores que influyen para su interpretación y de acuerdo con la perspectiva de su lectura.<sup>314</sup> Si dentro del sistema literario el concepto de canon subraya la existencia de un modelo ideal para la conservación de las obras literarias es, al mismo tiempo, sólo parte de una quimérica totalidad literaria imposible de unificar en todos los casos y con los mismos criterios.

---

<sup>313</sup> Ross, *The Emergence of Literature, Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century*, 397.

<sup>314</sup> Ross se refiere al apartado, «Creación del canon moderno» en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, donde Curtius analiza detalladamente la conformación inicial de cánones en las escuelas medievales y renacentistas, así como los contrastes entre las escuelas clasicistas francesas e inglesas de los siglos XVII y XVIII. 372-383.

A partir de las nociones de Curtius, Ross explica que la tarea de agrupar obras en el pasado acentuó una inevitable arbitrariedad en la manera de ordenarlas y explica dos de los procedimientos que se emplearon. El primero es la práctica de jerarquizar, de clasificar las obras de acuerdo con un esquema evaluativo, el cual favorecía a los autores que se consideraban célebres y se excluían a los de menor importancia. La otra, a pesar de ser menos rigurosa, igualmente tendía a eliminar autores, ya que reunía cualquier número de obras sin dejar en claro cuál era su interrelación; por ejemplo, listas que etiquetaban innumerables materiales con un criterio indefinido y, como dice el autor, «and the longer the list, the more likely its items will be treated as an amorphous, potentially uniform mass, for example, of much catalogue-making».<sup>315</sup> De esta forma, un canon literario con esas características difícilmente logra unidad, pues no resalta sus diferencias o los valores que compiten en los trabajos que incluye. Al ser un canon «monolítico» y no «progresivo», más que destacar los logros de las obras, no traduce una escala de excelencia o un criterio de consensos, sino el origen homogéneo de una cultura.

En ambos casos, Ross se propone mostrar qué factores entraron en juego en la conformación del canon inglés en el siglo XVIII, momento en que coincide con la consolidación de la crítica literaria que, de igual manera, permitía que los autores hicieran pública su práctica. Esto posibilitaba situar su trabajo en relación a un canon clásico previamente establecido, cuyo valor recaía en la idea de promover un cierto orden social, fácilmente asimilable para los lectores de la época. En esta línea, analizamos en particular las misceláneas de John Dryden, Alexander Pope y Samuel Johnson, las cuales fueron

---

<sup>315</sup> Trevor Ross, *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century* (Montreal: McGill Queens University Press, 2000), 296.

compilaciones que promovieron el acceso al conocimiento de los autores clásicos al tiempo que daban a conocer trabajos de reciente publicación.

En el prólogo de su colección de ensayos, *The Common Reader* (1925), Virginia Woolf explica que hace suya la frase de Samuel Johnson,<sup>316</sup> en la que se refiere al lector que lee por placer y no se sujeta al criterio de otros : «he reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinion of others».<sup>317</sup> En contraste con el pasado de los antiguos prólogos en las misceláneas de los autores ingleses que buscaban un fin didáctico, orientado al «learned reader», el de Woolf es un ejemplo de los cambios que lentamente se incorporaron en la función de los prólogos y la recepción de los lectores capaces de juzgar por sí mismos la calidad de las obras, más allá del dogmatismo del aprendizaje. La autora reconoce que en el pasado los grandes críticos —«the Dryden, the Johnson, the Coleridge, the Arnold»— fueron un fenómeno, cuyos «veredictos», como si fuesen marcas indelebles, le ahorran el trabajo al los lectores de formarse un criterio propio, o bien, los convertían en sujetos pasivos. A pesar de que su influencia fue central en el desarrollo de la literatura inglesa y su aportación invaluable al pensamiento crítico, a Woolf le interesa demarcar una línea que distancia su trabajo del de sus predecesores y se contenta en esta obra con reseñar y compartir sus comentarios en un tono de inmediatez, al estilo de una conversación informal.

Su objetivo no es tan sólo exponer teorías, sino hacer que el lector se sienta partícipe de los hallazgos en los temas de los ensayos que componen esta colección; ampliar la perspectiva de Johnson quien, si bien alentaba el alejamiento del lector del sectarismo de la erudición, Woolf desea llevar aún más lejos esa consigna y, de ser posible, que pudiera escribirse en todas las paredes de las bibliotecas, como un recordatorio de que el ejercicio de

---

<sup>316</sup> Lo utiliza en el ensayo que dedica al poeta Thomas Gray, «The Life of Gray», en *The Lives of the Poets*.

<sup>317</sup> Virginia Woolf, *The Common Reader*, First series (Nueva York: Harcourt Press, 1984), 14.

la lectura se lleva a cabo de manera personal: «The pursuit of reading is carried on by private people».

Al reflexionar sobre este razonamiento, ante la defensa que hace la autora por la libertad del lector de formarse un juicio de sus lecturas y utilizar su sentido común para aproximarse a ellas, resalta, sobre todo, el libre acceso que tiene cualquier individuo a las bibliotecas, que son santuarios abiertos, espacios que resguardan el conocimiento de todos los tiempos. La selección de sus ensayos es producto del interés que tuvo por ciertas obras y, desde luego, constituyen una enseñanza para cualquier lector deseoso de ampliar sus horizontes a través de la experiencia de Woolf, de su dedicación lectora, de su sabiduría y erudición.

Para Julio Torri fue también importante dar al lector un lugar principal; docto o lego cualquiera que lea es capaz de llegar a sus propias conclusiones, según el aforismo de Thomas Carlyle que Torri elige como inicio de su prólogo: «La verdadera universidad hoy día son los libros». Con ello privilegia la función del libro, cuya conservación a lo largo del tiempo hace posible el estudio de obras canónicas que, en el caso de esta antología, reflejan la excelencia de cuentistas que marcaron un nuevo rumbo en la progresión histórica del cuento. Junto con otras antologías de perfil universalista que abordamos en el capítulo 3, analizamos el contexto ideológico que propició su elaboración como parte de la colección de *Los Clásicos*: un proyecto que Torri coordinó, junto con otros intelectuales de su época, con Alfonso Reyes en los inicios del siglo pasado y que se destinó a impulsar la educación y la apertura a la cultura universal en México.

En ese amplio horizonte, que entonces se abría en el pensamiento intelectual mexicano, la antología de José Vasconcelos, *Lecturas clásicas para niños* (1924) se une a la visión

progresista de la cultura y es un instrumento didáctico para acercar a los niños mexicanos a las obras clásicas de la cultura universal, como un proyecto que podía aumentar la escasa cantidad de libros en español. Esta antología, concebida para fines escolares, denota también una marcada postura ideológica de los funcionarios de educación que se desfasaba de los intereses de los sectores gubernamentales.

Bernardo J. Gastélum, entonces Subsecretario de Educación, evidencia en el prólogo que escribe los efectos nocivos que circulaban en las aulas primarias a causa de la «simplicidad de los textos»; consideraba que la puerilidad de esos contenidos promovía la lectura mecánica y por ello pensaba que era conveniente la edición de libros de texto sobre lecturas clásicas adaptadas para los menores. Una vez consolidado el diseño de esta antología, Vasconcelos la prologó ampliamente, resaltando en todo momento su desacuerdo con las políticas educativas y de los intereses editoriales que trabajaban en mancuerna. Compara la rica cultura de los países anglosajones con la escasa edición de libros en el ámbito hispanoamericano e incluso en el español; más aún, porque la mayoría no se encontraban traducidos al castellano. «Un hombre que sólo sepa inglés, que sólo sepa francés, puede enterarse de toda la cultura humana, pero el que sólo sabe español no es culto ni puede informarse de la literatura y el pensamiento del mundo».

Vasconcelos insiste en que los gobernantes «no ven más allá de su ruin interés personal» y que su ley de enseñanza obligatoria no funciona porque no hay libros ni escuelas donde se pueda aprender. Pone como ejemplo la iniciativa que tuvo de hacer una edición infantil de *El Quijote* con la ayuda de una editorial española a un precio muy bajo para su distribución gratuita; sin embargo, el proyecto fue condenado por la prensa, los librerías reaccionaron y el Estado se manifestó en contra por el peligro de arruinar con ello la industria

privada, «mediante una competencia desleal».

En dos grandes volúmenes que no «intentan ser una enciclopedia», finalmente su publicación fue posible por el esfuerzo de Vasconcelos y la ayuda desinteresada de «colaboradores de la Secretaría de Educación Pública». La estatura intelectual de Vasconcelos se manifiesta de manera explícita en este prólogo en el que domina el tono beligerante en defensa de la educación y los obstáculos impuestos por los intereses gubernamentales. Su cultura cosmopolita le abrió las puertas en distintos foros donde se pronunció a favor de las reformas del sistema educativo con base en una filosofía integral de la educación.<sup>318</sup>

Sin embargo, las tendencias socioculturales y políticas cambian de una época a otra y en los prólogos de las antologías se advierten ideologías muy opuestas que contrastan con el panorama antes expuesto. Por ejemplo, el que escribe el Subsecretario de Educación Media, Arquímedes Caballero, en la *Antología de cuentos de la literatura universal*,<sup>319</sup> que se pensó como material didáctico en las escuelas secundarias. A pesar de tratarse de un proyecto ajeno a las publicaciones oficiales, llama la atención el escueto prólogo de presentación a una colección de considerable extensión, en la que, si bien fue pensada para «compartir con los jóvenes de secundaria el placer de leer», no se alcanza a distinguir otro criterio de recepción, mucho menos en los limitados comentarios que se añaden: «La lectura reflexiva de los cuentos hará que sonrían, hecho importante en estos tiempos de crisis».

La idea de universalidad que busca esta antología queda reducida a una agrupación de cuentos de distintas latitudes geográficas, pero carente de proyección. Los prólogos han mostrado ser una herramienta fundamental para la presentación de las antologías; lo mismo

---

<sup>318</sup> Algunas de las conferencias que Vasconcelos dictó se encuentran la selección en la *Antología de textos sobre la educación*, Introducción y selección de Alicia Molina (México: Fondo de Cultura Económica, 1981).

<sup>319</sup> Alicia Laguette de Rosenblueth, *et al.*, *Antología de cuentos de la literatura universal*, vols. I y II (México: Editorial Diana, 1986), 2.

pueden rescatar una selección sin mayores atractivos e iluminarla con novedosas ideas que cambiar la perspectiva de su lectura; ser un diálogo que interactúa en todo momento con base en el conocimiento del prologuista o no lograr una orientación pertinente para el lector. En este sentido, el medio siglo que hay de distancia entre estas antologías es un claro ejemplo de dos criterios con un objetivo común que van en distintas direcciones.

De este modo, podemos advertir en el análisis que dedicamos en el capítulo anterior a las antologías que los prólogos nos guiaron al objetivo de trazar ejes ideológicos en las distintas formas de presentar sus contenidos. Recordemos la intención moralizante que refleja el prólogo de Ana María Perales para abordar el género fantástico y la gama de variantes de inmensa dimensión temática que se desprenden del experto análisis en los cuentos que agrupa Italo Calvino. O el de Miguel Díez, que continúa en la línea de afianzar la tradición de la cuentística hispana en la estela que dejara Menéndez Pidal y su empeño en recuperar las formas narrativas orientales que convergieron durante la Edad Media. Fueron también las antologías con fines escolares las que nos permitieron indagar en el diseño del trabajo de Brander Matthews, mediante un prólogo que concentra su esfuerzo en destacar los aspectos formales del cuento y conjuntar las teorías que consolidaron el *short story*. La exposición de tales principios se proyectó en el robustecimiento de un canon que de mano en mano pasó a otras antologías como la de Margaret Ashmun, en una suerte de código cerrado avalado por el prestigio de un consenso de académicos; como mencionamos, uno de tantos aspectos que contradice Somerset Maugham en su postura desafiante ante la crítica y en su pronunciamiento en contra de los valores del canon estadounidense, utilizando como plataforma una antología inicialmente concebida para la enseñanza.

Los cambios sociopolíticos de los años sesenta del siglo pasado tuvieron un impacto que aún es palpable en los métodos de los antólogos en la actualidad. Los movimientos de liberación femenina, la lucha por los derechos civiles, el cuestionamiento a los poderes políticos e institucionales propiciaron una ruptura ideológica que tuvieron su eco en la transformación de las antologías. Michele Pagni comenta que estos fenómenos en los Estados Unidos crearon en las antologías una apertura definitiva en la que se buscó unificar la práctica académica e intelectual con los nuevos valores políticos y sociales y dieron cabida a voces antes marginales del canon. Al cabo de unas cuantas décadas, las selecciones antológicas comenzaron a depender en gran medida de la inclusión de un canon más diverso dirigido, también, a una sociedad más receptiva. De igual manera, tal efecto se dejó sentir en algunos editores que comenzaron a reconocer las implicaciones del valor comercial de las antologías y a constituirse como entidades corporativas. El resultado ha sido, como dice la autora, «that publishers have begun to look to anthologies as profit-centers rather than as arbiters of literary, social, and historical value»,<sup>320</sup> pues en ocasiones prevalecen, por encima de otros factores, el costo, la ganancia, la oferta y la demanda que generan las antologías, creando así cánones «increasingly de-aestheticized».

Por efecto de las actuales circunstancias que se han generado en el mercado editorial, algunos libreros optan por incluir autores de renombre, pese a contradecir los criterios de extensión de los cuentos en las antologías. Pagni menciona el caso de la escritora Amy Tan, de la cual han sido ampliamente antologadas partes de su conocida novela, *The Joy Luck Club* (*El club de la buena estrella*, 1989) más que de cualquier otro cuentista estadounidense de origen chino.

---

<sup>320</sup> Pagni, *The Anatomy of an Anthology, How Society, Institutions and Politics Empower the Canon*, 13.

Sin embargo, la coyuntura que ofrece la publicación de autores famosos no es privativa del ámbito estadounidenses; viene al caso mencionar la antología *Cuentos memorables según Jorge Luis Borges*,<sup>321</sup> inspirada, como dice en una nota anónima del editor «en la declaración que hiciera Borges el 26 de julio de 1935, en una sección de la revista *El hogar*». En ella, el escritor argentino se refirió al cuento de la escritora inglesa May Sinclair, «Donde el fuego nunca se apaga» como el más memorable que había leído, al tiempo que mencionó otros nueve títulos y dos autores, O. Henry y Juan Manuel, «sin aclarar preferencias». Hay varios motivos para sospechar que se trata de una antología que se utilizó como estrategia a raíz del centenario del natalicio de Borges (1899). Por principio, la reproducción en miniatura del fragmento de dicha revista que, si bien se transcribe a modo de introducción con caracteres más legibles, salta a la vista cómo es un recurso que se utiliza para dar credibilidad a la afirmación de Borges en torno al cuento de Sinclair; sin embargo, no queda claro si en la enumeración que hace de títulos se refiera a otros cuentos o a autores que simplemente le gustaban. Es bastante improbable que un autor de la talla de Borges diera una lista tan precisa sin dar mayores detalles y, sobre todo, que en ella dominen los autores anglosajones con nueve títulos (de los cuales hay dos cuentos de Kipling) y hubiese omitido la mención de otros maestros del cuento, para esas fechas, de sobra sabido, acerca de su gusto por los autores japoneses y orientales, por dar un ejemplo. Para justificar el cuento que se incluye de O. Henry, el incógnito editor dice, «nos atrevimos a elegir «Los regalos perfectos», ya que es el único cuento mencionado por Borges al referirse a la obra de O. Henry en *Introducción a la literatura norteamericana*», (Columba [sic], 1967). Es también evidente por este error, entre otros descuidos, que pudo tratarse de una antología hecha al vapor, incluso porque minimiza

---

<sup>321</sup> La primera edición de esta antología se hizo en 1999. La que revisamos es la novena edición con sello de la misma editorial, (Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2007).

el nombre de la institución, Columbia University, lugar donde Borges recibió el nombramiento de doctor Honoris Causa en 1971.

Cabe por último mencionar la inclusión de *El corazón de las tinieblas*, la conocida novela de Joseph Conrad. El enigmático título de esta antología provoca que cualquier lector, acostumbrado a la erudición de Borges respecto del cuento, quiera conocer bajo qué criterios se hizo dicha selección, pues se desfasa del prolífico quehacer de un cuentista que dio vida a un sinnúmero de antologías, que dictó conferencias en foros internacionales y publicó estudios que dedicó en exclusiva al género. Sin embargo, el atractivo título surte efecto en las reimpressiones de esta antología y comprueban su éxito. Es indudable, en los ejemplos que utilizamos, que las antologías pueden correr por cuenta de los editores, bien sea a través de las demandas académicas o buscando el blanco de consumidores potenciales.

Sólo por hacer una rápida referencia a otra antología de similar perfil, *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*,<sup>322</sup> se publicó por la misma editorial en el 2008, logrando en un año cuatro reimpressiones. Un breve prólogo del editor, Carlés Álvarez enmarca una selección de tan sólo nueve cuentos a la que se añade al final una sucinta biografía de los autores, inexplicablemente anunciado en el índice como «Estudio de Cuentos inolvidables según Julio Cortázar», pero que no pasa de ser una serie de datos bibliográficos; asimismo, se incluye el ensayo del autor, «Algunos aspectos del cuento», que se puede intuir como una incorporación para dar peso al escaso contenido, que tampoco ilumina el preámbulo que redacta Álvarez. La supuesta preferencia de Cortázar que se intenta a toda costa hacer coincidir con los intereses de esa edición son, de manera paradójica, los cuentos que el autor menciona en su ensayo, no necesariamente como «inolvidables», sino coincidentes al análisis

---

<sup>322</sup> *Cuentos inolvidables según Julio Cortázar* (México: Editorial Alfaguara, 2008).

estético que realiza de éstos, mientras que otros autores, como Kafka, Hemingway y Chejov, curiosamente no se incluyen.

El examen de estos ejemplos es una argumentación útil para acotar algunos límites en el extenso panorama que se abre al estudiar las distintas facetas ideológicas de las antologías y el potencial a que remite su proyección en el conjunto de elementos que cumplen diversas funciones, entre otras, su recepción en los distintos núcleos sociales.

### **La antología en su proyección social**

E. Dean Kolbas evalúa el canon literario en una visión renovadora que añade nuevos elementos de discusión al tema. Para él, los habituales debates en los espacios académicos incurren en polémicas que llegan a callejones sin salida, pues si bien es cierto que el canon literario desató la contienda entre los humanistas conservadores y los que abogan por una apertura más plural y, en ambas direcciones se defienden ideologías que pueden ser válidas, ninguna, en la opinión del autor, ha profundizado lo suficiente en los cambios socioculturales que entran en juego en el proceso de la formación del canon.

La visión social de este estudio se desarrolla en una interesante discusión que cuestiona la creencia generalizada de que los cánones literarios dependen de la autoridad de las instituciones educativas y que, por lo tanto, pueden modificarse o preservarse manipulando los planes de estudio. De igual manera, se piensa que los cánones representan culturas específicas o grupos sociales marginados, como mujeres, afroamericanos o latinoamericanos, aunque la importancia de esta investigación radica en responder a la pregunta: ¿qué repercusión social tiene la supuesta apertura del canon para las minorías excluidas?

En su opinión, sólo un pequeño número de trabajos se vuelven canónicos, dependiendo en gran medida de las discusiones en los claustros académicos y que fracasan en las promesas que hacen, pues no fomentan igualdad ni son socialmente más representativos. Sin embargo, tanto los humanistas conservadores, como los críticos liberales fallan al intentar unificar el canon bajo los principios ideológicos por los que se rigen: para los primeros un legado de excelencia artística, un cuerpo de trabajos privilegiados de la literatura occidental; para los otros, aquellos que representan la incorporación al canon en nombre de la diversidad social.

Kolbas subraya que, todo intento de revisión en lo que toca a la presencia de comunidades antes excluidas del canon tradicional, puede ser decepcionante. Añade que los grupos marginales gozan de una gran aceptación y ya se escuchan voces antes inaudibles, sin embargo, tiene también consecuencias involuntarias, «as far as it leaves untouched the reproduction of social relations, the economy in which it operates, and the pragmatic rationale by which it functions».<sup>323</sup> Aunque el canon históricamente se haya formado por prejuicios, sería simplista suponer que un canon más representativo en las escuelas hace posible reparar las injusticias sociales que prevalecen. El autor profundiza en las dos vertientes que han dado pie a la discusión a favor o en contra de la apertura del canon y afirma que la mayoría de los críticos imaginan que la alteración del canon depende fundamentalmente de las instituciones de educación formal: una ilusoria suposición que comparten los liberales y los conservadores de forma indistinta. Las reformas en los programas académicos y en las antologías, «do not guarantee canonical prominence for historically neglected or marginalized works, any more than they necessarily effect significant social change». Pone como ejemplo la revisión curricular que se llevó en la universidad de Stanford en 1988, en la que se intentó añadir a los cursos de clásicos «*standard*» autores multiculturales; el resultado fue incluir algunas listas de

---

<sup>323</sup> E. Dean Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon* (Boulder, CO.: Westview Press, 2001), 45.

lecturas opcionales, colaterales a los currículos oficiales, evidenciando, así, que dichas inclusiones se reducen a una representación simbólica que no rompe con la legitimación de la cultura dominante. A la larga, opina el autor, las modificaciones al canon únicamente como propósito pedagógico o como representación literaria, puede perpetuar las injusticias sociales que intentan solucionar y que se niegan a verse a la luz de factores socioeconómicos más amplios.

Menciona la antología de Henry L. Gates, *The Norton Anthology of African American Literature* (1997), que ganó un espacio prominente en términos de ventas y difusión en distintas universidades pero que, de igual manera, es parte de una estrategia en la que grupos marginados y culturas heterogéneas se funden en la ideología del liberalismo político y se ajustan al sistema socioeconómico del capitalismo. Desde este punto de vista, la representatividad a la que se circunscribe el debate del canon implica también considerar otros factores como las ventas, los premios literarios, su acceso a las antologías y a los programas de estudio que se piensan como equivalentes a la revisión del canon. Como se aprecia, el punto de vista de este autor profundiza en las estructuras socioeconómicas que propiciaron la desigualdad social y que se reflejan sólo como una presencia simbólica en el canon literario, pero sin lograr cambios en las rígidas estructuras que conforman la sociedad.

El hecho de acomodar unos cuantos libros en las listas de los programas universitarios o de guiarse por la fama de las antologías no crea una transformación de la que participen todos los grupos con la intención de crear una nueva sociedad. Acude a las palabras que pronunció Martin Luther King, Jr., «no great victories are won in a war for the transformation of a whole people without total participation. Less than this will not create a new society; it will only evoke more sophisticated token amelioration», para recordar que el progreso social

se da en la justicia y no como «un valor simbólico»; una triste ironía que los críticos parecen haber olvidado, una solución imaginaria.

Una revisión de otros criterios que añaden interés a la proyección social de los cánones, la ofrece William E. Cain. Este autor señala en particular la crisis educativa que se enfrenta en los Estados Unidos en este siglo, la cual no se reduce a la elección de unos cuantos textos que buscan personificar la diversidad de su población al interior de las instituciones académicas. Más bien, se debe de considerar hasta qué punto los maestros y los políticos en turno comparten las mismas metas, los mismos valores y, a partir de esos principios, viven y trabajan como miembros de una comunidad nacional. Menciona que durante los años como estudiante de posgrado (1974-78) cursó más de veinticinco materias en literatura estadounidense e inglesa, «without ever reading a poem, play, story, novel, or critical essay by an African-American writer»,<sup>324</sup> por lo que el término «tradición» elude un significado absoluto. Añade que entre esos años y el siglo XXI no han habido cambios sustanciales, pese a las distintas formas que ha tomado el canon estadounidense en el transcurso del tiempo; asimismo, piensa que no habrá una real apertura mientras los maestros den por hecho lo que enseñan sin promover en los estudiantes una actitud crítica de las lecturas y las tradiciones que contienen.

El volumen de ventas de la *Northon Anthology of African American Literature* y su impacto en las distintas universidades que la han adoptado como libro de texto añade puntos

---

<sup>324</sup> William E. Cain, «Opening the American Mind. Reflexions on the canon controversy» en Jan Gorak, *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate* (Nueva York: Garland Publishing, 2001), 4. El ensayo de Cain es parte de la antología en la que Gorak reúne una docena de autores que abordan, con distintas perspectivas, el tema del canon literario y los cambios socioculturales que dieron pie al actual debate.

de interés a las opiniones que dan estos autores. El seguimiento que se dio a esta antología,<sup>325</sup> tanto en la popularidad que reflejan sus ediciones, como en su aceptación en las esferas educativas muestra, al mismo tiempo, el poco incremento de estudiantes afroamericanos en las matriculas de las veinticinco universidades privadas que tienen el mayor rango de calificación en los Estados Unidos, en comparación con el tradicional sector de universidades de mayoría afroamericana. Cabe razonar hasta qué punto los ideales, «el libro de sueños» de Henry L. Gates se cumplen, no sólo como proyecto que pueda admitirse en el cuerpo del canon estadounidense al que históricamente pertenece, sino también como revaloración del pasado oscuro y devaluado de su cultura. El innegable éxito de su antología, no coincide con las actuales cifras de estudiantes afroamericanos que tienen acceso a la red de las grandes universidades estatales y privadas, las cuales apenas rebasan el cuatro por ciento de esa población.

Las reflexiones de Kolbas llevan a pensar en el legado de una era pasada de segregación en la que a los estudiantes afroamericanos se les prohibía el ingreso a centros de educación superior y eran orillados a inscribirse en pequeñas universidades exclusivas para esa población; entre otras, el Morehouse Collegue en Atlanta, donde se graduó Martin Luther King. El acceso de esos estudiantes a las grandes universidades estatales o a las facultades del famoso grupo de universidades de la *Ivy League* era en décadas pasadas impensable. Henry L. Gates logró posicionarse como un académico de prestigio en la Universidad de Cambridge y hoy en día es director de estudios afroamericanos en la Universidad de Harvard. Aunque no por ello se pueda suponer que en la época actual los prejuicios existentes y las desigualdades

---

<sup>325</sup> El artículo que mencionamos corresponde a la reseña de la segunda edición de la antología en el 2000 («News and Views: The Norton Anthology of African-American Literature,» *The Journal of Blacks in Higher Education* 21, (2000): 78. En ese año las ventas superaron los 150,000 ejemplares y se había adoptado como libro de texto en 584 universidades. El contrato con la *Norton* estipula una ganancia del 15 por ciento para los autores, que en números excede al millón de dólares. A la fecha se han publicado seis ediciones.

socioeconómicas, dentro y fuera de los Estados Unidos, anulen por completo la intolerancia que de manera individual o colectiva persisten en todas las sociedades del mundo a causa de diferencias sexuales, religiosas, culturales o raciales.

Vimos que a raíz de las teorías expuestas por Simone de Beauvoir en los años cincuenta del siglo pasado se introdujo la idea feminista moderna que puso en entredicho la visión sexista que diferenciaba a mujeres y hombres por su condición biológica. Para de Beauvoir la opresión de la mujer no se debe a factores biológicos, psicológicos o económicos sino al «invento patriarcal para legitimar la autoridad masculina». Si el hombre es la medida de todas las cosas, la definición de la mujer no está dada en sí misma, sino únicamente en relación al hombre: «él es el sujeto absoluto, ella es la otra». Por ello, la pasividad que caracterizará esencialmente a la mujer «femenina» es un rasgo que se desarrolla desde sus primeros años, aunque es falso pretender que sea meramente un dato biológico, «en verdad es un destino que le imponen sus educadores y la sociedad».<sup>326</sup>

Los mensajes contenidos en este estudio desencadenaron los distintos movimientos feministas a nivel internacional en los que las mujeres han llevado a cabo luchas incansables para defender sus derechos y su papel en la esfera de la vida pública. Los inicios de los movimientos feministas en los Estados Unidos, Francia e Inglaterra inauguraron una nueva era en los estudios revisionistas en gran parte de los estratos académicos e impulsaron otros que trascendieron en campañas públicas durante los años setenta como respuesta a las demandas de las mujeres.

En México, la primera Conferencia Mundial de la Mujer (1975) coincidió con la publicación de estudios que significaron las primeras revisiones de la preponderancia

---

<sup>326</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1977), 25.

masculina en el canon que reflejaba entonces las antologías poéticas, como dice la autora, «como si no existieran escritoras aparte de Sor Juana en México».<sup>327</sup> Siguiendo la línea histórica de las antologías mexicanas de poesía publicadas en los inicios del siglo XX, es fácil percatarse de la casi total ausencia de poetas femeninas; incluso en antologías posteriores, como *Poesía en movimiento*,<sup>328</sup> en la que prevalece la escasez de poetas mexicanas «en parte, a causa de la dificultad que tienen en obtener reconocimiento en su propio país», ya que de cuarenta y dos poetas sólo incluye a cuatro mujeres.

Por efecto de la repetición de cánones que propician las antologías y, no menos importante, por la facilidad de acceder a materiales previamente compilados, se da el caso del traslado de autores que, entre un país y otro, se eligen con el fin de ofrecer un muestreo de ejemplos representativos. Tal es el caso de las poetas hispanoamericanas que se seleccionaron para *The Penguin Book of Spanish Verse*, el cual se editó en los Estados Unidos en 1960; en éste, se elijen únicamente tres poemas de Sor Juana (entre un total de 65 autores) y en la segunda parte de esta compilación, (*Modern Times*) el panorama es más desolador, pues la única poeta romántica es la española Rosalía de Castro y del período moderno la argentina Silvina Ocampo, lo cual representa una mujer por siglo.

Otro ejemplo que denuncia el sexismo como un sistema que claramente y de manera sutil expone los mecanismos institucionales con el objeto de resaltar la primacía de autores masculinos, se aprecia en el interesante estudio de Christine Palumbo-DeSimone. Un detallado análisis de los principales argumentos que, según la autora, provocaron la exclusión

---

<sup>327</sup> Elena Urrutia «El sexismo en las antologías» en *Imagen y realidad de la mujer* (México: Secretaría de Educación Pública, 1975).

Este trabajo fue también presentado en la Conference on Women Writers from Latin America en la Universidad de Carnegie-Mellon en la ciudad de Pittsburgh en marzo de 1975.

<sup>328</sup> Se refiere a la antología que compilaron Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (México, Editorial Siglo XXI, 1966).

de mujeres cuentistas del canon estadounidenses del siglo XIX son una muestra del desprestigio que se generó en dicho proceso; por ejemplo, en el libro de Fred L. Patee *The Development of the American Short Story* (1974), en el que añade un pequeño grupo de escritoras de esa época —«a little that need detain the student of the American short story evolution»—, utilizando, asimismo, el estereotipo al que recurre el autor para denigrarlas: «an orgy of feminine sentimentalism and emotionalism».<sup>329</sup>

Ante la premisa generalizada de que dichos cuentos son importantes «not as art but as history», se pasa por alto que su intención primaria se funde con la creación artística y sea o no lograda —como podría darse en cualquier otro caso— en éste impera el criterio de reducirlos por el hecho de ser escritos por mujeres. Más de una docena de ejemplos que cita la autora ponen de manifiesto «the critical invisibility» de incontables escritoras que pasaron desapercibidas en la historia de la literatura estadounidense y que, gracias al empeño en los últimos veinte años de algunas feministas académicas involucradas en el rescate de cuentos de ese período, se han podido entender las estructuras sociales e ideológicas que dieron vida a muchas de esas historias.

Bien sea por las referencias teóricas en los ejemplos que anotamos o por efecto de las transformaciones que en los distintos entramados sociales modificaron la situación de las mujeres, lo cierto es que de nueva cuenta son las antologías participantes activas que auxilian en la tarea de reconstruir importantes enclaves históricos.

Vemos que la reivindicación de las minorías antes excluidas del dominio de un canon central de «hombres blancos, muertos y europeos» corre paralela al progreso de estudios que se conforman en nuevas teorías y a una producción exponencial de antologías en torno al

---

<sup>329</sup> Christine Palumbo-DeSimone, *Sharing Secrets: Nineteenth-Century Women's Relations in Short Story* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2000), 15.

mundo femenino. Basta recordar la antología de Rosa Montero, la cual abre con un prólogo que reta a destruir el habitual consenso del castigo a la infidelidad femenina, siempre «contada» desde el miedo y el mito masculino.

Los movimientos de emancipación, unidos a los nuevos desafíos a que conducen los cambios socioeconómicos o los adelantos tecnológicos en algunos países, desprenden otras variantes que habrían de considerarse para una investigación más profunda, así como las circunstancias particulares de grupos marginados que coexisten en sociedades con características muy distintas.

Es innegable que entre el océano de posibilidades para elegir obras, autores o textos, las antologías nos ofrecen inventarios selectos entre la inmensa masa de obras que existe en un horizonte temporal inaprensible. Pero las antologías, como bien dice Alfonso Reyes, tan antiguas como los géneros literarios, tienden a correr por dos cauces principales: el científico o histórico, en el que domina el criterio objetivo, y el de la libre afición, en el que impera el gusto personal del coleccionista. Mientras que las primeras alcanzan una «temperatura de creación crítica», ya que persiguen un fenómeno histórico, las últimas, «en su capricho», también pueden alcanzar la temperatura de una creación. La combinación de ambos aspectos, el objetivo y el mero gusto personal, invita a Reyes a imaginar la creación de una antología «soñada» en la que pudiese denunciar «cierta poesía diabética», a la cual pondría el nombre de «Panal de América» o «Antología de la gota de miel». En un aparente desorden y según los versos que recuerda de distintos poetas latinoamericanos, hace alarde de su sentido lúdico en juegos eruditos de la memoria.<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> Reyes, «Teoría de la antología» en *Obras Completas*. Vol. XIV, 139.

Para Brander Matthews fue también importante reflexionar acerca de los motivos que impulsan a cualquier persona a formar una colección. Por muy insignificantes que sean los objetos que se reúnen, piensa que aún no existe una respuesta convincente que pueda aclarar el porqué del placer de apilar cosas, bien sean monedas, libros, fotografías o estampillas. En ocasiones, dichas colecciones aportan cierto valor científico, pues ayudan a elucidar una cronología histórica que de otro modo sería imposible conocer; no obstante, el coleccionista sabe que su tarea no tiene un fin utilitario, ya que su principal objetivo no es tener y guardar —«to have and to hold»—, sino buscar y encontrar —«to seek and to find»— para mostrar el resultado. De este modo, Matthews asocia la práctica del coleccionista a la del antólogo literario, cuya afinidad consiste en reunir en un solo volumen poemas o piezas narrativas que pertenecen a un mismo espécimen. En su anhelo por reacomodar los hallazgos en un esmerado arreglo, el antólogo comparte con sus antepasados, desde el pasado de las colecciones primitivas, un instinto por «adquirir», pero obedeciendo al deseo primario de su propio gusto, «to satisfy some inner need of his own soul».<sup>331</sup>

Los rasgos recreativos que Matthews vincula con la acción de antologar no minimizan el talento de éste y de ningún compilador que se propone combinar de manera inteligente la erudición con el humor, que no soslaya el favoritismo de cualquier persona ante el acto de elegir, incluso el que determina la elección de nuestras obras favoritas, de nuestras propias colecciones.

Henry Louis Gates decía estar consciente de sus preferencias, aun cuando tuviese que reunir un grupo de textos que mejor representaran el canon de la literatura afroamericana para las antologías que elaboró. Confiesa su afición por Maupassant, O. Henry y Victor Hugo, a

---

<sup>331</sup> Brander Matthews, *Recreations of an anthologist* (Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1904), 5.

quienes recuerda, secreta e íntimamente, como los escritores que determinaron la dirección de su vida intelectual, más que cualquier otra lectura. Ya sea en la acepción literal o simbólica, para Gates, dar una definición de canon «en un sentido poco grandioso» es el cuaderno de lugares comunes de nuestra cultura común, «donde copiamos los textos y títulos que deseamos recordar, que tuvieron algún significado especial para nosotros», apelando, así, al lado anímico: lo que se adopta de la literatura como parte esencial de la formación personal, sin incurrir en ningún tipo de análisis formal.<sup>332</sup> En tal sentido, su explicación es similar a la que Harold Bloom denomina, «Arte de la Memoria literario»:<sup>333</sup> la relación de un escritor individual y un lector, en la que prevalece el momento de un recuerdo particular entre todo lo que se ha escrito. Por efecto de aquellos libros que tuvieron especial trascendencia en Bloom, su antología, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, es una suerte de enciclopedia personal o una hazaña, como dice Christopher Domínguez en su reseña, «redactada a su gusto».<sup>334</sup>

Borges declaró que la enciclopedia era su género literario favorito, que podía ser leída como «una forma de enunciación del canon»; no obstante, los valores inherentes de una obra de arte no pueden calificarse de buenos o malos, pues el gusto o disgusto no pasa de ser una mera opinión personal, «no son revelaciones necesarias de una visión, sino fabricaciones del libre albedrío humano». Para Borges no era importante la fama de los escritores o los análisis de los textos, sino los libros que a lo largo del tiempo forman en la memoria una biblioteca dispar, «hecha de libros o páginas», cuya lectura haya sido trascendente y pueda ser compartida con otros. Esa biblioteca íntima, de preferencias y textos que fueron esenciales para Borges, quedó plasmada en los sesenta y cuatro autores que reseñó en los prólogos de su

---

<sup>332</sup> Henry Louis Gates en Sullà, *El canon literario*, 165.

<sup>333</sup> Harold Bloom, *El canon occidental* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1994), 27.

<sup>334</sup> Christopher Domínguez Michael, «Mentes brillantes,» *Letras Libres* 84 (2005): 78.

*Biblioteca personal*, un resumen semblanzas que semejan retratos que cobran vida en el presente.<sup>335</sup>

Por su parte, Alberto Manguel, decía que todo lector es un antólogo: «nuestra memoria es nuestro archivo, selecciona ese cuento, olvida aquel, pero pocos tienen la manía de coleccionar hasta el extremo de compilar un libro».<sup>336</sup> El hecho que los cuentos o los poemas nos lleguen de segunda mano es asumir que «los anteojos de otro» pueden convertirse en los propios; una antología es determinante para dar a conocer trabajos que de otra forma pasarían inadvertidos; incluso, en ocasiones, una antología puede poseer un carácter premonitorio. Manguel recurre al ejemplo de la *Antología del cuento fantástico* de Roger Caillois, que cambió su visión del cuento «Luvina» de Juan Rulfo, pues en los cruces donde conviven relatos de dragones, terrores de la literatura gótica, esa historia, que antes leyó como un retrato naturalista acerca de una familia mexicana, se transformó en un cuento de fantasmas, de un pueblo desolado, borrado por la arena, imposible de reconocer «sin la ayuda de Caillois».

Es así que las antologías siempre aparecen como mediadoras entre textos y autores, antólogos y lectores, adaptándose, en innumerables combinaciones, a enfoques ideológicos, instructivos o teóricos, personales o recreativos que nacen por el gusto de coleccionar. Concebidas para mostrar una parte de un gran todo, su naturaleza híbrida aglutina un conjunto de piezas que se eligen con la intención de definir y preservar esa totalidad de voces que han afianzado su autonomía a lo largo del tiempo.

Las antologías obligan a elegir, por fuerza arrojan un saldo de exclusiones; siempre habrá en todas ausencias lamentables al igual que inclusiones objetables. Su historia ilumina los trayectos oscuros de una cronología extensa, proponen itinerarios inesperados que,

---

<sup>335</sup> Jorge Luis Borges, *Biblioteca personal (Prólogos)* (México: Alianza Editorial, 1998), 8.

<sup>336</sup> Alberto Manguel, «La antología como creación,» *Quimera. Revista de literatura* 78 (1988): 70.

independientes de su orientación crítica, sea sutil o profunda, útil o perecedera llevan a los lectores a límites internos que rediseñan regiones enteras, demarcan caminos de dimensiones continentales, acortan la distancia del territorio cada vez más grande e inalcanzable del universo literario.

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Textos críticos, teóricos e históricos

Aarne, Antti. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 1950.

Aarne, Antti., Stith Thompson. *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales*, 6 vols. Indiana: Indiana University Press, 1961.

Aguilar Piñal, Francisco. *Teatro y poesía del siglo XVIII*. Madrid: Editorial La muralla, 1973.

Albero Poveda, Jaume. «Los personajes en el cuento popular», *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 2 (2004): 7-20.

Albero Poveda, Jaume. *Espacio y tiempo en los relatos de la tradición narrativa oral*. Universidad de Alicante, 2004.

Alborg, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo*. Madrid: Editorial Gredos, 1980, 16-25.

Alcázar, Jorge. «Harold Bloom y el problema de los cánones literarios,» *Poligrafías. Revista de literatura comparada* 3 (1998): 55-73.

Alvar, Manuel. *El romancero. Tradicionalidad y permanencia*. Barcelona: Editorial Planeta, 1970.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría del cuento*. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1979.

Angenot, Marc., et al. *Teoría literaria*. México: Editorial Siglo XXI, 1993.

Arcipreste de Hita, Nicasio Salvador Miguel. *Libro de Buen Amor*. México: Editorial Origen, 1984.

Argullol, Rafael. *El Quattrocento, arte y cultura del renacimiento italiano*. Barcelona: Editorial Montesinos, 1984.

Aries, Phillipe, George Duby. *Historia de la vida privada*, Tomo 3. Madrid: Editorial Taurus, 1992.

Ashliman, David L. *Once upon a Time: The Story of European Folktales*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1994.

Baldwin, Dean. «The tardy evolution of the British short story». *Studies in Short Fiction* 30:1 (1993): 23-30.

Barnet, Sylvan. *William Shakespeare. The Sonnets*. New York: Signet Classics, 1965.

Barthes, Roland. *Michelet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Benedict, Barbara M. *Making the Modern Reader, Cultural Mediation in Early Modern Anthologies*. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1992.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Editorial Grijalbo, 1988, 12.
- Bewer, Julius. *The Literature of the Old Testament*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Bibb, Evelyn R. «Anthologies of American Literature, 1787- 1964» PhD diss., Columbia University, 1965.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994.
- Bloom, Harold. *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- Borges, Jorge Luis. «El arte de contar historias» en *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Borges, Jorge Luis. *Antiguas literaturas germánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Borges, Jorge Luis. *Biblioteca personal. Prólogos*. México: Alianza Editorial, 1998.
- Branca, Vittore. *Bocaccio y su época*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995.
- Cameron, Alan. *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Canby, Henry Seidel. *The Short Story in English*. New York: Henry Holt Publishers, 1909.
- Cavallo, Guglielmo. «Entre el volumen y el codex» en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Santillana-Taurus, 1998.
- Clingham, Greg. «Life and literature in the *Lives*» en *The Cambridge companion to Samuel Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Curtius, Ernst Robert. «El libro como símbolo» en *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Cutting, Rose Marie. «America discovers its literary past, the anthology as literary history in the nineteenth Century.» PhD diss., University of Minnesota, 1972.
- Darke, George. «Placing the canon: Literary History and the Longman Anthology of British Literature» *Pedagogy* 1.1 (2001): 197-201.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1977.
- De la Rosa, Luis. *Miscelánea de escritos descriptivos*. México: Editorial Lara, 1848.
- De la Torre Rodríguez, Ventura. *Gesta Romanorum*. Madrid: Editorial Akal, 2004.
- De Luzán, Ignacio. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid: Editorial Cátedra, 1974.
- Deyermond, Alan D. «La Edad Media» en *Historia de la literatura española*, vol. 1. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

- Domínguez Michael, Christopher. «Mentes brillantes,» *Letras Libres* 84 (2005): 78-80.
- Dorffman, Daniel, Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Echeverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madrid: Editorial Siruela, 1989.
- Edwards, Robert. *Chaucer and Boccaccio: Antiquity and Modernity*. New York: Palgrave Publishers, 2001.
- Eliade, Mircea. «La regeneración del tiempo» en *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.
- Eliot, Charles W. *Folklore and Fable*. New York: Collier & Sons, 1969.
- Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., vol. 23.
- Encyclopædia Britannica Online, "Brander Matthews." Acceso abril 18, 2009. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/369742/Brander-Matthews>.
- Encyclopædia Britannica Online, "récit" Acceso abril 18, 2009. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/493571/recit>
- Encyclopædia Britannica Online, "short story". Acceso abril 17, 2010. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/541698/short-story>
- Esteva, Adalberto, Adolfo Dublán. *Libro nacional de lectura*. México: Secretaría de Fomento, 1893.
- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Beast Epic*. Oxford: Oxford University Press, 1961, 11.
- Fernández Delgado, J.A. *Estudios sobre Plutarco*. Madrid: Ediciones Clásicas, S.A., 1998.
- Ferrer Paloma, Andrés. «La imagen literaria de Eros en la Antología Palatina, Livro V», *Espéculo, Revista de estudios literarios* 23 (2003): 36-42.
- Ford, Boris. «From Blake to Byron» *The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 5. Middlesex, England: Penguin Books, 1982.
- Fraile, Guillermo. *Historia de la filosofía*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1970.
- Fränkel, Hermann. «La literatura arcaica: su conservación y su aparente origen» en *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Madrid: Editorial Visor, 1993.
- Frazer, James George. *El folklore en el Antiguo Testamento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Freese, John Henry. *Aristotle, Art of Rethoric*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1991.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*, vol. XVIII. Buenos Aires: Editorial Amorrortu. 1989.
- Galván Reula, Juan Fernando. «Cuento y relato: notas sobre un problema genérico,» *Filología* 62 (1981): 125-138.
- García Gual, Carlos. «Estudio introductorio» en *Fábulas de todos los tiempos*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.
- Garralón, Ana. *Historia de la literatura infantil*. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

- Gillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: Chicago University Press, 1993.
- Gómez Tenorio, Ricardo. «Recuento de las antologías poéticas en México.» tesina, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Gomís, Anamari. *Cómo acercarse a la literatura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Limusa, 1991.
- González Aktories, Susana. *Antologías poéticas en México*. México: Editorial Praxis, 1996.
- Goodrich, Norma. *Ancient Myths*. New York: Mentor Publishers, 1986.
- Gorak, Jan. *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate*. Nueva York: Garland Publishing, 2001.
- Grafton, Anthony. *Del humanismo a las humanidades, educación y artes liberales en Europa en los siglos XV y XVI*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1986.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*, vol. 2. Madrid: Alianza Editorial, 1985, 479.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- Guzmán Moncada, Carlos. *De la selva al jardín. Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, División de estudios de posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
- Hamesse, Jacqueline. «El modelo escolástico de la lectura» en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Editorial Santillana-Taurus, 1998.
- Harris, Wendell. *Literary meaning: reclaiming the study of literature*. New York: New York University Press, 1996.
- Heldreth, Leonard G, Mary Pharr. *The Blood is the Life: Vampires in Literature*. Ohio: Green State University, 1999.
- Herrera Petere, José. *Romances amorosos de los siglos de oro*. México: Ediciones Mensaje, 1942.
- Higgs, Debra. *Monsters and Christian Enemies*. Princeton: University Press, 2003.
- Holden, Philip. *Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction*. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1996.
- Howe, Nicholas. «Fabling Beasts: Traces in Memory» *Social Research* 62:3 (1995): 641-654.
- Humphreys, Arthur. «Samuel Johnson» en *The New Pelican Guide to English Literature, From Dryden to Johnson*, vol. 4. London: Penguin Books, 1982.
- Inoria Sarno, Pepe, José María Reyes Cano. *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*. Madrid: Editorial Cátedra, 2006.
- Jay, Peter. *The Greek Anthology and other ancient Greek Epigrams*. London: Penguin, 1973.
- Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

- Jones, R.O. *Historia de la literatura española. Siglo de oro, prosa y poesía. Siglos XV y XVII*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.
- Keppel, Timothy. «Apertura del canon estadounidense a los latinos» *Poligramas. Revista literaria* 22 (2004): 46-59.
- Kirsch, Arthur C. *Literary Criticism of John Dryden*. Nebraska: University of Nebraska, 1966.
- Koff, Leonard, et.al. *The Decameron and the Canterbury Tales: New Essays on an Old Question*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2000.
- Kolbas, E. Dean. *Critical Theory and the Literary Canon*. Boulder, CO.: Westview Press, 2001.
- Lane, Julia K. *A Short History of the Short Story*. New York: McMillan, 1994.
- López Bueno, Begoña. *Marcial y el epigrama moderno*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.
- Lounsbury, Barbara. *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Wesport: Greenwood Press, 1998.
- Mack, Robert L. *Arabian Nights Entertainments*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Manguel, Alberto. «La antología como creación,» *Quimera. Revista de literatura* 78 (1988): 68-73.
- Matthews, Brander. *Recreations of an Anthologist*. Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1904.
- Matthews, Brander. *The Philosophy of the Short-Story*. New York: Longmans, Green & Co., 1901.
- Maugham, William Somerset. *La miscelánea de siempre*. México: Editorial Porrúa, Sepan cuantos...núm. 565, 1988.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Miller, James Edwin. *Walt Whitman*. New York: Putman, 1962.
- Nieto, María Dolores. *Estructura y función de los relatos medievales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- Núñez, Estuardo. «Teoría y proceso de la antología» *Revista Cuadernos Americanos* sept-oct (1959): 257-267.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- Pacheco, Carlos, Luis Barrera. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Editorial Monte Ávila Latinoamericana, 1993.
- Pagni, Michelle Marie. «The Anatomy of an Anthology, How Society, Institutions and Politics Empower the Canon.» PhD diss., University of California, 1994.
- Pearson, Roger. *The Fables of Reason: A Study of Voltaire's «Contes Philosophiques»*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Porter, David. *Emerson and Literary Change*. New York: Harper & Row Publishers, 1978.

- Prieto, Antonio. *La prosa del siglo XVI*. Madrid: Editorial La muralla, 1973.
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*. México: Editorial Colofón, 1989.
- Raleigh, Tegan. «Sheherezade's Ventriloquists» *Exquisite Corpse. A Journal of Letters and Life*. Acceso octubre 23, 2010. <http://www.corpse.org/index>.
- Reyes, Alfonso. «Teoría de la antología» en *Obras Completas*, vol. XIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Rincón, María Esther. «Crítica Bibliographica,» *Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos* 11 (2006): 324-336.
- Rodríguez Adrados, Enrique. *De Esopo al Lazarillo*. Universidad de Huelva, 2005.
- Rogers, Pat. *The Cambridge Companion to Alexander Pope*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Roig, Helena. «Los orígenes del cuento occidental: la tesela breve del mosaico literario medieval,» *Cultura medieval* 4 (2008): 13-30.
- Ross, Trevor. «The Emergence of Literature: Making and Reading the English Canon in the Eighteenth Century» *English Literary History* 63:2 (1996): 307-422.
- Ross, Trevor. *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*. Montreal: McGill Queens University Press, 2000.
- Rossi, Annunziata. *El relato del renacimiento italiano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Rubio Tovar, Joaquín. *La narrativa medieval, los orígenes de la novela*. Madrid: Editorial Anaya, 1990.
- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. México: Editorial Porrúa, 1998.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *Diccionario de la literatura. Términos, conceptos, «ismos» literarios*, vol. 2. Madrid: Editorial Aguilar, 1982.
- Scholes, Robert, Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 1968.
- Sebold, Rusell. *Trayectoria del romanticismo español*. Madrid: Editorial Crítica, 1983.
- Secord, James A. *Robert Chambers*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- Steunous, Jacqueline, Lothar Knapp. *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*. Paris: Ediciones del Centro Nacional de la Investigación Científica.
- Sutherland, Zena. *Children and Books*. New York: Harper Collin Publishers, 1991.
- Svenbro, Jesper. «La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa», *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Editorial Taurus, 2001.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética*. Madrid: Editorial Akal, 1989.
- Thompson, N.S. *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love: a Comparative Study of the Decameron and the Canterbury Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Urrutia, Elena. «El sexismo en las antologías» en *Imagen y realidad de la mujer*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.

Vital, Alberto. *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Woolf, Virginia. *The Common Reader*, First series. Nueva York: Harcourt Press, 1984.

Zavala, Lauro. *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.



## b) Antologías

- Alas «Clarín», Leopoldo. *Cuentos*. México: Editorial Porrúa, Sepan Cuantos...núm. 449, 1984.
- Alvar, Manuel. *El Romancero viejo y tradicional*. México: Editorial Porrúa, 1971.
- Alvar, Manuel. *La poesía lírica medieval*. Madrid: Editorial Taurus, 1988.
- Alvar, Manuel. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- Anderson Imbert, Enrique. *Los primeros cuentos del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1977.
- Ashmun, Margaret. *Modern Short-Stories*. New York: McMillan, 1914.
- Benet, William Rose, Norman H. Pearson. *The Oxford Anthology of American Literature*. New York: Oxford University Press, 1939.
- Blackburn, Ruth H. *The Old Testament as Living Literature*. New York: New York University Press, 1976.
- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. México: Editorial Porrúa, 1966.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1980.
- Brooks, Cleanth, Penn Warren, Robert. *The Scope of Fiction*. New York: Appleton-Century Crofts, 1960.
- Brooks, Cleanth, Robert Penn Warren. *Understanding Fiction*. New York: F.S.Crofts & Company, 1946.
- Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Calvino, Italo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.
- Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. México: Editorial Porrúa, 1975.
- Chejov, Anton. *Cuentos escogidos*. México: Editorial Porrúa, Sepan cuantos...núm. 411, 1993.
- Cuentos memorables según Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 1999.
- Cuentos inolvidables según Julio Cortázar*. México: Editorial Alfaguara, 2008.
- De Baena, Juan Alfonso. *Antología de la lírica medieval castellana*. Salamanca: Colegio de España, 1989.
- De Casas, Felicia. *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*. Madrid: Editorial Cátedra, 1994.
- De Larra, Mariano José. *Artículos*. México: Editorial Porrúa, Sepan Cuantos...núm. 93, 1990.
- Díez Rodríguez, Miguel. *Antología del cuento literario*. Madrid: Editorial Alhambra Longman, 1995.

- Early, Gerald, Nikki Giovanni. *Best African American Fiction 2010*. New York: One World Books, Random House, 2010.
- Epple, Juan Armando, *Brevisima relación. Antología del micro-cuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Mosquito, 1980
- Fallon, Erin, *et al. A Reader's Companion to the Short Story in English*. Westport, CT.: Greenwood Press, 2001.
- Flower, Jane E. *Short French Fiction: Essays on the Short Story in France in the Twentieth Century*. Exeter: University of Exeter Press, 1998.
- Furman, Laura. *The Pen/O. Henry Prize Stories. The Best Stories of the Year 2010*. New York: Anchor Books, Random House, 2010.
- Gates, Henry Louis Jr., Nellie Y. McKay. General Editors. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- Gelfant, Blanche H. *The Columbia Companion to the Twentieth Century American Short-Story*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Gilbert, Sandra, Susan Gubar. *The Norton Anthology of Literature by Women: The traditions in English*, New York: W.W. Norton & Co. 1996.
- Gorak, Jan. *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate*. New York: Garland Publishing, 2001.
- Guardia Massó, Pedro. *Cuentos de Canterbury*. Madrid: Editorial Cátedra, 2001.
- Kermode, Frank, John Hollander, *et.al. The Oxford Anthology of English Literature*, Fifth Edition, vol II, «1800 to the Present» Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Kinnamon, Keneth. «Anthologies of African-American Literature from 1845 to 1994» *Callaloo* 20:2 (1997): 461-481.
- Laguette de Rosenblueth, Alicia, *et al. Antología de cuentos de la literatura universal*, vols. I y II. México: Editorial Diana, 1986.
- León-Portilla, Miguel. *Antigua y nueva palabra: una antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente*. México: Editorial Aguilar, 2004.
- Lewis, Matthew Gregory. *Tales of Wonder*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- Mathers, Powys. *The Thousand Nights and One Night*. New York: St. Martin's Press, 1972.
- Matthews, Brander. *The Short-Story: Specimens Illustrating its Development*. New York: American Book Company, 1907.
- Maugham, William Somerset. *Tellers of Tales: 100 Short Stories from de United States, England, France, Russia and Germany*. New York: Doubleday & Doran, 1939.
- Menéndez Pidal, Ramón, Francisco Rico. *Todos los cuentos. Antología universal del relato breve*, vols. I y II. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Antología de cuentos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Labor, 1953.

- Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe, 1963.
- Moffett, James, Kenneth R. McElheny. *Points of View*. New York: Penguin, 1995.
- Molina, Alicia. *Antología de textos sobre la educación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Montero, Rosa. *La cita y otros cuentos de mujeres infieles*. México: Editorial Alfaguara, 2003.
- Palacios Fernández, Emilio. *Las fábulas de Félix María Samaniego: Fabulario, bestiario, fisiognomía y lección moral*. Madrid: Universidad Complutense, 1997.
- Palumbo-DeSimone, Christine. *Sharing Secrets: Nineteenth-Century Women's Relations in Short Story*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2000.
- Perales, Ana María. *Narraciones terroríficas. Antología de cuentos de misterio*. Barcelona: Ediciones Acervo, 1961.
- Pinel Martínez, José Antonio. *Cuentos de la Edad Media*. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- Pino, Yolando. *Cuentos folclóricos de Chile, 1960-1963*. Santiago: Universidad de Chile, 1969.
- Robinson, Lillian. *Modern Women Writers*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- Romano, David. *Antología del Talmud*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, 1986.
- Ruitenbeek, Hendrik M. *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Sotelo, Alfonso I. *Colección Letras Hispánicas*. Madrid: Editorial Cátedra, 1991.
- Sullà, Enric. *El canon literario*. Madrid: Editorial Arco/Libros, 1998.
- Torres Negrera, Gregorio. *Antología lírica renacentista*. Madrid: Editorial Narcea, 1983.
- Torri, Julio. *Antología del cuento universal*. México: Gandhi Ediciones, 2008.
- Torri, Julio. *Grandes cuentistas*. México: Editorial Cumbre, 1977.
- Valadés, Edmundo. *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Vasconcelos, José. *Lecturas clásicas para niños*. México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1924.