

UN OLVIDADO TEÓRICO DEL CUENTO: EL CHILENO JOAQUÍN ORTEGA FOLCH

Pablo Brescia
University of South Florida
pbrescia@usf.edu

El escritor y periodista Joaquín Ortega Folch (1897-1973), autor de las novelas *Betsabé* (1923), *Una confesión* (1924), *Humano límite* (1942), *Infierno gris* (1950) y *El misterio de la estrangulada* (1955), entre otras obras, es un fantasma dentro del ámbito literario hispanoamericano y aún, quizá, del chileno, en el siglo XXI. No tiene página en Wikipedia y la información que arroja una búsqueda de Google es escasa. Si hacemos una indagación más concienzuda y utilizamos la bibliografía internacional del Modern Languages Association, el resultado es cero. Apenas se anota una mención a Ortega Folch en un artículo breve de Jacob Ornstein sobre la novela chilena en un número de la *Revista Iberoamericana* de 1953¹.

Parece que lo saliente de la vida literaria de Ortega Folch —por lo que, si acaso, se lo recuerda— es haber recibido un premio que debería haber tenido otro destino. Fue un reconocimiento que, según algunos, desmereció a una obra capital de la literatura chilena de la primera mitad del siglo XX. Como explica Poli Delano:

Hacia fines de 1950, justo en plena mitad del siglo XX, cuando por las calles aún no contaminadas de Santiago rodaban los metálicos y románticos tranvías con acoplado, la Sociedad de Escritores de Chile convocó a un concurso nacional de narrativa. Nombró un jurado de lujo, compuesto por Eduardo Barrios, Alberto Romero y Carlos Préndez Saldías, que emitió su fallo a favor de la novela *Infierno gris* de Joaquín Ortega Folch, un escritor de escasa obra a quien hoy poco se recuerda. Entre las novelas que resultaron desechadas en el concurso figuraba una titulada *Tiempo irremediable*, que se presentó firmada

¹ Los que hemos mencionado este artículo somos Carmen de Mora y yo en *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Me apoyo en algunos juicios de ese libro y también de mi artículo “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento”.

con el seudónimo Torestin, y sobre la cual el jurado emitió algunas opiniones desfavorables. La había escrito Manuel Rojas y fue publicada alrededor de un año después (1951) por la editorial Nascimento con el título de *Hijo de ladrón*.

Tal vez Ortega Folch no mereciera el premio, pero su obra no fue precisamente escasa. En una breve nota en el centenario del nacimiento, aparecida en el diario *La Región* el 19 de abril de 1997, José Vargas Badilla informa que el autor de *Infierno gris* trabajó para la Biblioteca Nacional por más de treinta años y también desempeñó tareas en el Ministerio de Educación. Esa misma biblioteca conserva digitalizada una entrevista mecanografiada, que podemos fechar hacia mediados de los años cincuenta tal vez. Originalmente estaba destinada a un programa radial y por título sólo lleva “Audición: ‘Presencia artística de Chile’”. Allí, el escritor explica sus comienzos, habla de su literatura, de sus gustos literarios y del presente de la novela latinoamericana, reflexiona sobre la función del escritor en la sociedad y explica sus varios oficios, incluida su extensa labor periodística. Como dato curioso, revela que durante varios años escribió la columna “Consultorio Sentimental” para el diario *Las Últimas Noticias* con el pseudónimo de Amadeo Richardson (en el documento incluso aparece una nota manuscrita que, asumo, es del mismo Ortega Folch, que reza: “Sí, soy yo Amadeo Richardson”). Dice sobre esta última labor: “Era aquel un verdadero confesionario profano”.

Dejo a algún inquisidor más perspicaz una investigación sobre la polémica por el premio y también una pesquisa posible sobre las columnas de consejos de Amadeo en *Las Últimas Noticias*.

En lo que sigue quisiera ocuparme de otro aspecto del legado de Ortega Folch: un artículo de su autoría titulado “Algo sobre el cuento” y publicado en la *Revista Chilena* en 1925. Hasta donde sé, ha sido mencionado, pero no analizado. Este ensayo y este autor representan un aporte perdido, y digno de incorporarse, a la teoría del cuento hispanoamericano desde los escritores².

La producción cuentística en Hispanoamérica del siglo XX alcanza su máxima expresión entre 1925 y 1965; si se hace un corte antes del surgimiento del Boom, se notará que ya han publicado libros fundamentales en el género Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Virgilio Piñera, Augusto Monterroso, Gabriel García Márquez y Julio Ramón Ribeyro, entre

² Los que hemos mencionado este artículo somos Carmen de Mora y yo en *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Me apoyo en algunos juicios de ese libro y también de mi artículo “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento”.

muchos otros. Como afirmé en *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*, tanto la historia como la teoría del cuento hispanoamericano en el siglo XX se afincan en las reflexiones de los escritores y de los críticos. Por un lado, existe en Hispanoamérica una firme tradición en la que los mejores cuentistas se han explayado no sólo sobre la escritura, sino sobre la teoría y poética del cuento en tanto forma literaria. Por otro, si bien cuentos y cuentistas hispanoamericanos fueron estudiados desde las primeras décadas del siglo desde variados acercamientos (estilísticos, temáticos, ideológicos, etc.), es a partir de los años setenta y hasta fines de siglo XX que la atención crítica que el género recibió en tanto forma literaria —gracias en parte al impulso de las teorías estructuralistas— fue incrementándose. En el siglo XXI hay un notable declive en el estudio específico del género, debido sobre todo a los posicionamientos críticos posmodernos —que rechazan cualquier esencialismo literario— y de los estudios culturales —que privilegia el contexto de producción del texto— en el estudio de la literatura.

Pero el cuento resiste y perdura. Tiene una historiografía propia que comparte algunos aspectos con el desarrollo de géneros literarios afines en Latinoamérica, pero que se diferencia en otros. El cuento tradicional, que tiene una raíz oral que lo conecta con las estructuras míticas en las primeras sociedades, se moderniza y experimenta un re-nacimiento como género literario a partir de hasta la onda expansiva que provocó en 1842 la reseña de Edgar Allan Poe a los *Twice Told Tales* de Nathaniel Hawthorne. Es allí donde el autor de “El cuervo” desarrolla su teoría del efecto único. A esto se agrega, además, que el cuento es un género proteico, puesto que incorpora múltiples discursos y géneros—entre ellos, por ejemplo, el periodismo y la crónica—, y frontierizo, dada la constante mención de las relaciones entre el cuento y la novela, la poesía y, en ocasiones, el drama.

Como es sabido el cuento latinoamericano va estableciéndose como tal en el siglo XIX³ y el aporte de escritores como Rubén Darío y Leopoldo Lugones, entre otros, anuncia su consolidación. Pero no cabe duda que Horacio Quiroga es artífice *sine qua non* de la existencia del género en Hispanoamérica. Sus relatos son fundacionales para el cuento hispanoamericano moderno y por ello se lo considera el padre del cuento en el continente. Es importante destacar que parte de esta categorización se debe además a sus ensayos sobre el género, escritos en su mayoría en los años veinte. Entre los más importantes artículos de Quiroga están “El manual del perfecto cuentista” (1925), “Los trucos del perfecto cuentista” (1925), “Decálogo del perfecto cuentista” (1927), “La crisis del cuento nacional” (1928), “La retórica del cuento”

³ Sobre el cuento hispanoamericano del siglo XIX, cf. los libros de Lastra y Benavides.

(1928) y “Ante el tribunal” (1931)⁴. Aunque en “La retórica del cuento” Quiroga diga que algunos textos fueron escritos “con más humor que solemnidad” (114), lo relevante para el caso es que la historiografía literaria los ha leído como intentos de construcción de una teoría para un género literario que estaba dando sus primeros pasos en Latinoamérica. Cabe la pregunta entonces: ¿cuáles serían los elementos básicos de esta teoría quiroguiana del cuento? En lo que sigue repaso someramente algunos de ellos sobre todo para ofrecer un punto de comparación con el artículo de Ortega Folch, publicado por esos mismos años.

En términos de aportes externos, Quiroga establece la importancia de la tradición para un cuentista. Dice su primer “Mandamiento”: “Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo” (86). La idea de la maestría ligada a la perfección que busca el género es destacable aquí. Es notable ver que, por un lado, todos los “maestros” de Quiroga pertenecen al siglo XIX, el momento en que el cuento literario moderno renace de la mano de Poe, y, por el otro, que no incluye a ningún latinoamericano. Quiroga está creando a sus propios precursores —el horror de Maupassant, la selva de Kipling, tal vez la indagación psicológica de Chejov— y su afinidad estética con Poe, ampliamente frecuentada por la crítica, así lo confirma.

Sabe, por otra parte, que la novela es el paradigma narrativo de su tiempo y esto explica la frase algo curiosa de su octavo Mandamiento que hace una de las comparaciones más frecuentes en el ámbito de la teoría del género: “Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea” (87). Volveré a esta comparación a raíz de los juicios de Ortega Folch al respecto. En este sentido, el comentario de Quiroga señala claramente el combate entre paradigmas narrativos en este momento de la historia literaria y también la intención de Quiroga de darle al cuento un lugar prominente dentro del campo literario e independizarlo como género autónomo de y con valor propio.

Así, desde la óptica quiroguiana extrínseca, ¿qué necesita un género para existir? Practicantes, lectores y autonomía. Quiroga individualiza los escritores faro del cuento, insiste porfiadamente en su independencia con respecto a otros “vecinos” literarios y se dirige a un público lector incipiente.

La cuestión de la “esencia” del cuento nos lleva a los aportes internos que propone Quiroga. Los elementos principales del género según el escritor uruguayo son tres: el énfasis en el final, la economía narrativa y la autarquía. Su concepción, claro está, tiene una fuerte deuda con las teorías de Poe; Quiroga enfatiza en “El manual del perfecto cuentista” que “el cuento empieza por el fin” (61) y además recomienda en

⁴ Cito estos ensayos de *Obras inéditas y desconocidas*. Vol. 7: *Sobre literatura*. Para una muestra de la bibliografía crítica sobre Quiroga y el cuento, cf. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*.

su quinto Mandamiento: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas” (87). El eco de las palabras de Poe en la reseña a *Twice-Told Tales* es inconfundible. Dice el norteamericano:

Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido (322).

En este párrafo se condensa la famosa “teoría del efecto único”, capital en la historización del cuento moderno y se subraya la importancia de la arquitectura narrativa para el género.

Quiroga también aconseja no adjetivar sin necesidad en su séptimo Mandamiento y no diluir la intensidad del cuento con descripciones y diálogos de relleno y esto tiene que ver con la economía narrativa, otro rasgo intrínseco definitorio para él. Como explica en “La crisis del cuento nacional”, el límite del cuento deben ser 1.256 palabras. Este número en apariencia arbitrario proviene de la anécdota que relata Quiroga acerca de la severidad del jefe de redacción de *Caras y caretas*, revista que publicó algunos de sus cuentos. Luis Pardo le exigía a Quiroga que el cuento “no pasara de una página, incluyendo la ilustración correspondiente” (95). El autor de “La gallina degollada” explica: “El que estas líneas escribe... debe a Luis Pardo el destrozo de muchos cuentos, por falta de extensión; pero le debe también en gran parte el mérito de los que han resistido” (96). La cuestión de límite no es sólo temporal —la metafórica “carrera contra el reloj” que libra el cuento clásico— sino también espacial, según se desprende de este comentario. Finalmente, la apelación a la esfericidad del cuento, una de las características más reconocidas del género, ligada a la autonomía de lo contado, se desprende del décimo Mandamiento, en el cual Quiroga advierte: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno” (88). En este sentido, la acepción de acabado redondo del cuento en Quiroga es altamente original: la “vida” del cuento, es decir su autenticidad, depende de la postura narrativa adoptada y no necesariamente de las expectativas del lector⁵.

⁵ Cortázar entiende que este es el apartado más importante e influyente del decálogo. En “Del cuento breve y sus alrededores”, otro de sus artículos canónicos sobre el género, dice: “Alguna vez Horacio Quiroga intentó un ‘decálogo del perfecto cuentista’ cuyo mero título

En el aspecto intrínseco del cuento entonces, la mirada quiroguiana sostiene la clásica tensión instaurada por Poe a partir de un diseño regresivo que toma al final como resultado inevitable de la acción narrativa, el despojo de adiposidades textuales que no contribuyen al propósito único del relato y la eliminación de la idea del cuento como un “episodio” o “fragmento” de un todo del que dependería.

El artículo de 1925 de Joaquín Ortega Folch se llama “Algo sobre el cuento”. El título es coloquial, hasta tímido y modesto, pero el texto constituye una de las primeras indagaciones en los mecanismos narrativos de un género incipiente en Latinoamérica.

Inicia con una declaración de principios parecida a la de Quiroga. Sin citar maestros, Ortega Folch señala que para practicar un género literario hace falta conocerlo. Según el narrador chileno es preciso que el cuentista que se digne de ser llamado así “medite y estudie prolijamente la filosofía del arte, el mecanismo y la técnica aplicables a cada uno de estos complicados géneros”. El cuento es ese género “tan cultivado y, no obstante, tan ignorado” y su “aparente insignificancia” hace que muchos se lancen a él, fracasando inevitablemente. ¿Por qué? Para Ortega Folch “lo que falta a menudo es el conocimiento de la materia”. La necesidad de la lectura asidua de ejemplares del género —“es menester leer y releer las obras clásicas, estudiarlas, desmenuzarlas”, dice (67)— subraya la idea de que el cuento necesita oficio y maestría. Aquí destacan algunos aspectos; por un lado, la idea de que el cuento se escribe mucho y se conoce poco, a la que se agrega el asunto del débil status literario del género, su “insignificancia” aparente; por otro, la importancia del conocimiento a fondo de lo que se practica. Estos juicios se relacionan con la lucha de Quiroga por establecer al cuento como género literario legítimo, con una tradición de lectura y escritura propia.

Luego de esta introducción, Ortega Folch recurre a un diccionario para definir al cuento: “Es una obra literaria corta ... en que se narra una historia fingida, tejida con hechos de ordinaria ocurrencia o por lo menos verosímiles” (67). Esta generalidad le da pie para reflexionar sobre lo que nuevamente llamaremos “mirada extrínseca”. El narrador chileno dedica buena parte de su texto a discutir la verosimilitud en el arte. “Para que un hecho sea verosímil”, señala, “es necesario que ocurra ordinariamente o que, no aconteciendo de ordinario, sea aceptado por el espíritu, por no estar reñido con la lógica o con la estética. En consecuencia, la verosimilitud es de dos especies: la *natural*, como podríamos llamarla y la *convencional*”. Aquí Ortega Folch piensa la literatura del momento y reconoce, por un lado, la literatura mimética que tiende hacia el cuento “realista o naturalista” —fuerte corriente de esos momentos en una narrativa latinoamericana que todavía no siente los efectos de la vanguardia, al contrario de la poesía— y, por otro, lo que llama “cuento romántico, fantástico, fabuloso” y que

vale como una guiñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable” (59).

podría denominarse de manera más apropiada cuento de la imaginación. Estas dos líneas de fuerza —la “realista” y la “fantástica”— son destacadas por el chileno como las que priman en el cuento, pero es saliente el hecho de que subraye la autonomía de una lógica literaria que halla una explicación desde la propia urdimbre textual. Por eso, concluye, el arte no está “circunscrito a los límites de lo real” (68), puesto que el mismo espíritu humano no lo está. Casi en consonancia con las teorías formalistas de los rusos de la época que abogan por la autonomía del texto literario, Ortega Folch parece inclinarse por la temática de corte realista/naturalista pero sin embargo aboga por la independencia de la forma, algo que seguramente toma de los preceptos del Modernismo dariano.

La siguiente parte del ensayo se dedica a separar al cuento de otras formas narrativas, específicamente del episodio y de la novela. En mi libro *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* me ocupé de la relación del cuento con otros géneros, enfatizando que tanto críticos como escritores tienden a definir por metaforización. Incluso compendí varias definiciones por comparación entre cuento y novela (40-41). Para muestra, cito la más conocida tal vez, aquella que esbozara Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento”, de 1963:

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido espacio que abraza la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (371-372).

Ahora bien, treinta y ocho años antes, y al mismo tiempo que Horacio Quiroga escribe que el cuento es una “novela depurada de ripios”, Joaquín Ortega Folch sostiene que “la novela y el cuento difieren completamente” y ofrece tal vez la primera definición metafórica hispanoamericana del género: “El cuento es a la novela lo que la caricatura es a la pintura... El pintor necesita muchos detalles para producir su obra; el caricaturista cuatro o cinco rasgos”. El escritor chileno recurre a las artes para distinguir los géneros y equipara a los narradores con dibujantes: el novelista, en tanto pintor, tiene “un marco amplísimo”, mientras que el cuentista, como el caricaturista, tiene un marco estrecho. Aquí Ortega Folch indica un aspecto clave: dada la estrechez del marco, los cuentistas “no tienen propiamente que imaginar, sino que elegir”. Como vemos, Ortega Folch no sólo coincide con Quiroga en la idea de “descripiar” al cuento y de entenderlo como un orden narrativo diferente al de la novela, sino con un Julio Cortázar que al momento de “Algo sobre el cuento” tiene sólo 11 años—más tarde será uno de los grandes cultores del género en Hispanoamérica. También Cortázar hablará de que el cuento parte del límite y de la idea de que la tarea principal del cuentista es escoger los detalles. Cierra esta parte de su ensayo el escritor chileno: “De esta diferencia substancial que existe entre ambos géneros se deduce que ellos requieren aptitudes diferentes y mal puede derivarse uno de otro” (68). Así, Ortega Folch no sólo entra en diálogo con Quiroga, sino que también se transforma en precursor de Cortázar.

El narrador chileno combina en este texto inadvertidamente cualidades extrínsecas —conocimiento del género, verosimilitud, diferencia con otros géneros— e intrínsecas —síntesis, elección de detalles. En la siguiente parte del ensayo vuelve a la idea de la verosimilitud, esta vez ligada a la importancia del detalle: “La verdad de una obra de arte, aparte de su semejanza con la naturaleza, reside ante todo en los detalles, que son los resortes que dan la impresión” (68). Y aquí surge un elemento más que emparenta a Ortega Folch con Poe y Quiroga: el efecto sobre el lector. El chileno menciona a grandes narradores franceses —Zola, Flaubert, Balzac, Maupassant— y a la “prodigalidad del detalle hasta el exceso” en sus narraciones. ¿Cuál es el objetivo de esta mención? Recurrir a ejemplos de aquellos que logran una impresión vívida, puesto que la verosimilitud no se logra con la mera imitación: “la verdad en arte, no es sólo la verdad que concibe nuestra razón ideológicamente, sino que es preciso que ella toque nuestra alma y la penetre”, concluye (69).

Vemos en este artículo la formación de una teoría, con todas sus vacilaciones, sus idas y venidas. En los párrafos finales de su ensayo, Ortega Folch vuelve a intentar separar cuento y novela y se contradice: “Un cuento debe ser, pues, un episodio, una fracción de novela, con sus modalidades especiales”. En esta regresión a considerar el cuento una parte de un todo mayor se nota que no sólo la práctica sino también la teoría del cuento en Hispanoamérica está aún en ciernes.

Sin embargo, es interesante que casi inmediatamente se dedique a las cualidades intrínsecas del género, donde encontramos puntos de contacto con los juicios de Poe

y de Quiroga. Por una parte, Ortega Folch señala que el cuento debe tener autonomía, “para que no requiera la existencia de otros antecedentes que lo complementen o justifiquen”. Y acto seguido va a definir otro de los rasgos básicos del género: “El poder emotivo de una obra depende de eso: de que el artista separa aprisionar y encauzar hábilmente la emoción. De aquí que la unidad de las obras sea un precepto tan importante” (69). La semejanza con el noveno Mandamiento de Quiroga es clara: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino”, dice el uruguayo en su decálogo (88). La mención a la unidad ligada al efecto en el lector indica los resabios de la teoría de Poe, sea por *serendipia* o lectura previa.

Ortega Folch concluye su texto enfocando el principio y el final de un cuento. Aquí nuevamente encontramos expresiones que hallarán resonancias en teorías simultáneas y posteriores. “El cuento es como un círculo”, dice Ortega Folch, “si queda mal cerrado, la emoción se escapa por la abertura” Y a esta imagen del cuento como círculo —muy común tanto para los cuentistas como para los críticos del cuento— se le agrega la importancia del cierre, puesto que “el final es, pues, importantísimo en esta clase de obras y es lo más difícil de encontrar”. De manera moderna, anticipando la narrativa moderna por venir, Ortega Folch rehúsa dar una receta y lo que ofrece son diversas maneras de finalizar un relato: “puede consistir en una sorpresa reservada al lector, en una frase de efecto, en una moraleja, de una palabra y hasta en unos simples puntos suspensivos” (70). Es decir, no hay una única forma y la conclusión es un problema que el cuentista deberá resolver.

Leídos desde el siglo XXI, los conceptos de Ortega Folch sobre el género parecen verdades de Perogrullo. Sin embargo, si nos transportamos a 1925, entenderemos que mucho de lo que se propone en “Algo sobre el cuento” resulta fundamental para el ulterior desarrollo del género en Hispanoamérica: (1) la discusión sobre la verosimilitud en el arte; (2) la conciencia de una tradición genérica que requiere conocimiento y lectura; (3) la importancia de la autonomía literaria; (4) la diferenciación entre cuento y novela; (5) la metaforización de la definición del cuento; (6) la importancia de la selección de los detalles en el cuento; (7) la autarquía circular; (8) la necesidad del efecto único sobre el lector; (9) la atención al comienzo; (2) lo difícil de lograr un buen fin. De algún modo, Joaquín Ortega Folch confecciona su propio decálogo del perfecto cuentista sin proponérselo como tal.

Al principio de aquellas páginas mecanografiadas, “Audición: ‘Presencia artística de Chile’”, Ortega Folch informaba que escribía cuentos y que uno de ellos, “El palomo”, ganó un concurso del diario *La Nación*. Señalaba además que tenía dos volúmenes de cuento en preparación y hacia el final indica que tiene inéditos “Cuentos eróticos” y “Cuentos del hampa”.

Tal vez en algún momento este narrador encuentre a su crítico. Por lo pronto, con “Algo sobre el cuento”, se inscribió definitivamente en la teoría del género en

Hispanoamérica y adelantó varias de las ideas que frecuentarían los practicantes canónicos del género.

BIBLIOGRAFÍA

- Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Ángel Flores. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- Benavides, Rosamel. *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano del siglo XIX: demandas y expectativas*. New York: Peter Lang, 1995.
- Brescia, Pablo. “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento”. *Perifrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, núm. 5 (2014): 65-78.
- . *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. 1963. Vol. 2. *Obra crítica*. Madrid: Santillana, 1994: 365-385.
- . “Del cuento breve y sus alrededores”. *Último round*. Vol. 1 1969. Madrid: Siglo XXI, 1999: 59-82.
- Délano, Poli. “Manuel Rojas, precursor del boom latinoamericano”. <http://letras.mysite.com/mr241010.html>.
- Lastra, Pedro. *El cuento hispanoamericano del siglo XIX: notas y documentos*. Santiago: Helmy F. Giacoman, 1972.
- Mora, Carmen de. *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- Orstein, Jacob. “Breve panorama de la novela chilena reciente”. *Revista Iberoamericana*, vol. 18, n. 36 (1953): 339-344. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/1507/1718>
- Ortega Folch, Joaquín. “Algo sobre el cuento”. *Revista Chilena*, vol. 8, n. 71, (1925): 67-70.
- . “Audición: ‘Presencia artística de Chile’”.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:335579>
- Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. 2 vols. Trad., introd. y notas Julio Cortázar. Madrid: Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1956.
- Quiroga, Horacio. *Obras inéditas y desconocidas*. Vol. 7: *Sobre literatura*. Montevideo: Arca, 1970.
- Vargas Badilla, José. “Centenario de Joaquín Ortega Folch”. *La Región*, San Fernando, 19 de abril de 1997, p. 3.
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:172709>.