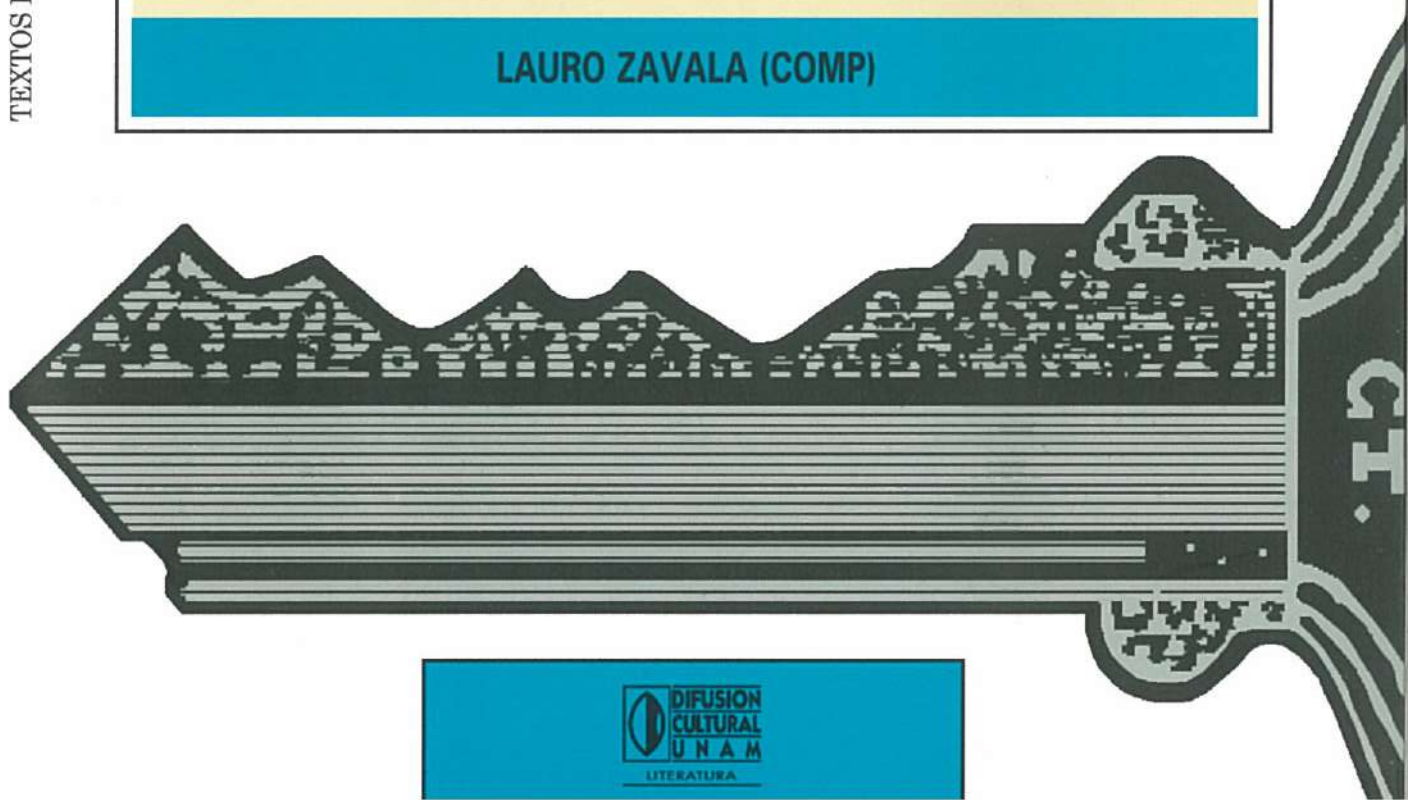


# Teorías del cuento I

# Teorías de los cuentistas

LAURO ZAVALA (COMP)



Lauro Zavala es profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Cursó el doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México, y ha sido profesor y conferencista invitado en las universidades de Oregon, Estados Unidos; Oxford, Inglaterra, y otras del país y del extranjero. Ha publicado *Material inflamable. Reseñas y crítica cinematográfica* (UAM-Xochimilco, 1989), *Humor e ironía en el cuento mexicano* (Asociación de Escritores, Montevideo, 2 vols., 1992), *La palabra en juego. Antología del cuento mexicano contemporáneo* (Universidad Autónoma del Estado de México, 1993), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria* (UAM-Xochimilco, 1993), *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica* (en colab. con Ma. P. Silva y J. F. Villaseñor; UNAM, 1993), *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador* (Universidad Veracruzana, 1994) y *Laberintos de la palabra impresa. Investigación humanística y producción editorial* (UAM-Xochimilco, 1994). También es coeditor de los libros *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Mijail Bajtín en el mundo contemporáneo* (en colab. con R. Alvarado; Nueva Imagen/ UAM-Xochimilco/ BUAP, 1993) y *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives* (en colab. con R. Miles; Routledge, Londres, 1994).

Teorías del cuento I  
**Teorías de  
los cuentistas**

EL  
ESTUDIO

**Teorías del cuento I**  
**Teorías de  
los cuentistas**

**LAURO ZAVALA (COMP.)**

Selección, introducción y notas de  
LAURO ZAVALA

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura  
México, 2013

Diseño de portada: Víctor Rodríguez Pérez

Primera edición, 1993

Segunda edición, 1995

Primera reimpresión de la segunda edición, 2008

Segunda reimpresión de la segunda edición, 2013

D.R. © 2013, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán  
04510 México, D. F.

ISBN 968-36-2331-X

ISBN 968-36-3301-3 Teorías del cuento (Obra completa)

ISBN de la serie 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

*Impreso y hecho en México*

## INTRODUCCIÓN

Este volumen es el primero de una serie de cinco tomos en los que he recopilado algunas de las más importantes teorías del cuento. Esta recopilación está dirigida a los lectores del género, a los especialistas, a los creadores, a los aficionados a la brevedad y, sobre todo, a los curiosos.

Aquí no se debaten —al menos explícitamente— las diferencias en el empleo de términos como “ficción” y “narrativa”, “cuento” y “relato” o incluso “cuento” y “cuento corto”. Sin embargo, los escritores incluidos en esta recopilación escriben siempre sobre el llamado “cuento literario” o “cuento moderno”, términos estos que se refieren a un género distinto del “cuento de tradición oral”.

La principal característica estructural del cuento clásico, ya establecida por Poe en 1842, sigue siendo la unidad de impresión, lo cual facilita que un cuento pueda leerse de una sola vez, en menos de dos horas: precisamente el tiempo que requiere para ser vista una película de ficción.

Los criterios de selección y ordenación de los materiales han sido los más sencillos. Por orden cronológico he incorporado los textos considerados como canónicos o

como referencia obligada de la teoría del cuento, así como algunos otros que aparecen por primera vez en una recopilación de esta naturaleza.

En algunas de estas teorías, los escritores argumentan a favor o en contra de alguna tesis, como la de que el cuento puede ser más experimental que la novela, debido a su proximidad con la poesía, o más inalterable en su estructura básica debido al rigor de su economía.

Además de los seminales textos de Poe y de Chéjov, con quien se inicia el cuento moderno, el lector encontrará en esta selección los trabajos de cuentistas cuya reflexión es imprescindible para entender la evolución del género en Hispanoamérica, como Horacio Quiroga ("Decálogo del perfecto cuentista", 1925), Julio Cortázar ("...la novela gana por puntos, el cuento gana por nocaut"), Juan Bosch ("Apuntes sobre el arte de escribir cuentos") y, por supuesto, Jorge Luis Borges.

Ciertamente, hay aquí una gran diversidad de enfoques y aproximaciones al género. Algunos textos son marcadamente poéticos o coloquiales, mientras otros enfatizan una perspectiva histórica para entender la evolución del género (como los de Frank O'Connor y Alberto Moravia).

Algunos de estos escritores proponen una síntesis personal de todo lo anterior, mientras otros comentan una forma específica del género (el cuento minimalista o el de ciencia ficción) o ejemplifican didácticamente su visión personal del género a través del análisis de cuentos particulares, aparentemente elegidos al azar (Eudora Welty, Seán O'Faolain, Vladimir Nabokov).

Otros trabajos tienen un gran valor testimonial, como las cartas de Chéjov, las reflexiones de Maupassant y la conferencia de Hemingway. Y otros son ejemplo de

brillantez y economía, como las tesis de José Balza, los comentarios de Ítalo Calvino y las observaciones de Bioy, así como (desde varios puntos de vista excepcional) la teoría de Ricardo Piglia, quien a su vez desarrolla una idea propuesta anteriormente por Borges en su prólogo de 1964 a un libro de cuentos.

En varios de los textos aquí incluidos se trata sobre las fronteras entre cuento, *nouvelle* y novela (especialmente en los trabajos de Benedetti, Bates y Bioy); en algún otro se discurre sobre las diferencias entre el cuento y otros géneros de la escritura con un poco de humor (O. de la Borbolla), y en otro más se ofrece una útil tipología estructural del cuento, desde Poe y Chéjov hasta Hemingway y García Márquez (H. Lara Zavala).

También hay aquí espacio para trabajos paródicos, como el "Antidecálogo" de Borges, el "Decálogo del escritor" de Augusto Monterroso, y el mismo "Decálogo" de Horacio Quiroga, que es leído por Cortázar como una parodia de los mismos decálogos que tanto éxito suelen tener entre los aficionados al género. Resulta digna de ser señalada la existencia de numerosas visiones marcadamente sintéticas surgidas en la tradición hispanoamericana, en lo que aquí he llamado microteorías y decálogos de la teoría del cuento.

Al leer todos estos materiales, reunidos por primera vez en nuestra lengua, puede observarse cómo algunos textos iluminan el sentido de otros. Así, por ejemplo, es evidente que Cortázar escribe para otros cuentistas: leerlo es compartir desde la lectura el proceso personal de su escritura, mientras Piglia escribe para los lectores: leerlo permite distinguir las categorías que Cortázar superpone en su teoría, precisamente porque ellas coexisten en su propia creación.

Si bien esta colección de teorías y testimonios podría completarse con numerosos fragmentos de entrevistas a escritores contemporáneos, he preferido incluir solamente aquellos textos escritos por sus autores en forma más sistemática. También debe señalarse que existen pocas recopilaciones anteriores a ésta, a pesar de la popularidad del género (ver la Bibliografía). Para esta recopilación he recurrido, además de a las antologías existentes, a revistas, periódicos, folletos, estudios, memorias, biografías, prólogos y recopilaciones de textos de diversa naturaleza. Al hacer la selección he dejado fuera los textos de los cuentistas mexicanos que ya fueron antologados con anterioridad, especialmente en las compilaciones de A. Pavón (UNACH, 1986) y de J. Bruce-Novoa *et al.* (IMC, 1987).

Debo señalar que, de los materiales de esta recopilación, casi todos los textos que originalmente fueron escritos en otras lenguas han sido traducidos aquí por primera vez al español. La revisión de las traducciones hechas especialmente para esta recopilación son responsabilidad mía. Espero que esta recopilación contribuya al conocimiento del cuento literario y a la intensificación del placer que se deriva de su lectura.

LAURO ZAVALA A.

## LOS ORÍGENES

## EDGAR ALLAN POE

### LA UNIDAD DE IMPRESIÓN\*

Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad. Pero dado que, *ceteris paribus*, ningún poeta puede permitirse perder nada que sirva para apoyar su designio, queda por ver si en la extensión hay alguna ventaja que compense la pérdida de unidad que le es intrínseca. Mi respuesta inmediata es negativa. Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y una razón psicológica

\*Edgar Allan Poe: Fragmento de "Review of *Twice-Told Tales*" (1842) en *Graham's Magazine*, mayo, 1842. Traducido por Julio Cortázar como "Hawthorne", en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, núm. 464, 1973, pp. 125-141.



hace que toda excitación intensa sea breve. De aquí que la mitad, por lo menos, del *Paraíso perdido* sea esencialmente prosa —una serie de excitaciones poéticas alternadas, inevitablemente, con depresiones correspondientes—, y el total se ve privado, por su gran extensión, de ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto.

Parece evidente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura; y que si bien en ciertas obras en prosa, como *Robinson Crusoe* —que no exige unidad—, dicho límite puede ser ventajosamente sobrepasado, jamás debe serlo en un poema. Dentro de este límite puede establecerse una relación matemática entre la extensión de un poema y su mérito, o sea, la excitación o elevación que produce, o, en otras palabras, el grado de auténtico efecto poético que es capaz de lograr; pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera. (...)

#### EL OBJETIVO Y LA TÉCNICA DEL CUENTO\*

Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos.

\*Edgar Allan Poe: Fragmento de "Philosophy of Composition", traducido por Julio Cortázar como "Filosofía de la composición" en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, núm. 464, 1973, pp. 65-79.

El más mentecato de los autores de reseñas de las revistas trimestrales no lo será al punto de sostener que en el tamaño o el volumen de un libro, abstractamente considerados, haya nada que pueda despertar especialmente nuestra admiración. Es cierto que una montaña, a través de la sensación de magnitud física que provoca, nos afecta con un sentimiento de sublimidad, pero no podemos admitir influencia semejante en la contemplación de un libro, ni aunque se trate de *La Columbiada*. Las mismas revistas trimestrales no lo admitirán; sin embargo, ¿qué debemos entender en su continuo parloteo sobre "el esfuerzo sostenido"? Admitiendo que tan sostenido esfuerzo haya creado una epopeya, admiremos el esfuerzo (si es cosa de admirar), pero no la epopeya a cuenta de aquél. En tiempos venideros el buen sentido insistirá probablemente en medir una obra de arte por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que le llevó llenar la finalidad o por la extensión del "sostenido esfuerzo" necesario para producir la impresión. La verdad es que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; y todo el trascendentalismo pagano no podrá confundirlos.

(...) Pero de sus cuentos [de Hawthorne] deseo hablar en especial. Opino que en el dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento. Si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura. Sólo dentro de este límite puede alcanzarse la más alta poesía. Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede pre-

servarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez. Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mucho mayor tiempo del que resulta posible en un poema. Si éste último cumple de verdad las exigencias del sentimiento poético, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos. Las epopeyas fueron producto de un sentido imperfecto del arte, y su reino ha terminado. Un poema *demasiado* breve podrá lograr una vívida impresión, pero jamás intensa o duradera. El alma no se emociona profundamente sin cierta continuidad de esfuerzo, sin cierta duración en la reiteración del propósito. Hace falta la gota de agua sobre la roca. De Béranger ha creado brillantes composiciones, punzantes y conmovedoras, pero como a todos los cuerpos carentes de peso, les falta impulso de movimiento y no alcanzan a satisfacer el sentimiento poético. Chispean y excitan, pero por falta de continuidad no llegan a impresionar profundamente. La brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable. *In medio tu-tissimus ibis.*

Si se me pidiera que designara la clase de composición que, después del poema tal como lo he sugerido, llene mejor las demandas del genio, y le ofrezca el campo de acción más ventajoso, me pronunciaría sin vacilar por el cuento en prosa tal como lo practica aquí Mr. Hawthorne. Aludo a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos. Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser

leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.

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. Y con esos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación; y es algo que la novela no puede conseguir jamás. La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud.

Ya hemos dicho que el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el *ritmo* de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea de poema —la idea de lo Bello—, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable

ble para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento. Y por eso estas composiciones, aunque no ocupen un lugar tan elevado en la montaña del espíritu, tienen un campo mucho más amplio que el dominio del mero poema. Sus productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos y apreciados por el grueso de la humanidad. En resumen, el escritor de cuentos en prosa puede incorporar a su tema una variadísima serie de modos o inflexiones del pensamiento y la expresión (el razonante, por ejemplo, el sarcástico, el humorístico), que no sólo son antagónicos a la naturaleza del poema sino que están vedados por uno de sus más peculiares e indispensables elementos: aludimos, claro está, al ritmo. Podría agregarse aquí, entre paréntesis, que el autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos. Se verá aquí cuán perjudiciada se muestra la habitual animadversión hacia los *cuentos efectistas*, de los cuales muchos excelentes ejemplos aparecieron en los primeros números del *Blackwood*. Las impresiones logradas por ellos habían sido elaboradas dentro de una legítima esfera de acción, y tenían, por tanto, un interés igualmente legítimo, aunque a veces exagerado. Los hombres de talento gustaban de ellos, aunque no faltaron otros igualmente talentosos que los condenaron sin justas razones. El crítico auténtico se limitará a demandar que el designio del autor se cumpla en toda su extensión, por los medios más ventajosamente aplicables. (...)

## ANTON CHÉJOV

### LA TÉCNICA DEL CUENTO \*

(Fragmento de una carta a Alexander P. Chéjov, abril 1883)

Le pones poca atención a las pequeñeces en tus cuentos no obstante que, por naturaleza, no eres un escritor subjetivo. Dejar de lado esa subjetividad resulta tan fácil como tomarse una copa. Pero se requiere ser más honesto, lanzarse por la borda donde sea, no interponérsele al héroe de nuestra novela, renunciar a uno mismo aunque sea durante media hora. Escribes un cuento en el que una pareja de jóvenes recién casados se besan durante toda la cena, se duelen sin razón y derraman torrentes de lágrimas. Ni una palabra sensata; puro sentimentalismo. No escribiste para el lector. Escribiste porque disfrutas ese tipo de parloteo. Pero imagínate que tuvieras

\*Anton Chéjov: Fragmentos de diversas cartas, escritas entre 1883 y 1895, incluidas en la recopilación publicada bajo el título *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*, Ed. Louis S. Fiedland, Nueva York, Minton, Balch and Co., 1924. Traducidos del ruso al inglés por Constance Garnett, y del inglés al español para esta recopilación por Hernán Lara Zavala.

que describir la cena, cómo comían, cómo era el cocinero, qué tan insípido era tu héroe, qué tan contento estaba con su negligente felicidad, qué tan insípida era tu heroína, qué tan ridículo resulta su amor por ese glotón con una servilleta amarrada al cuello. A todos nos gusta mirar a la gente contenta, es verdad. Pero describirla, describir lo que dijeron y cuántas veces se besaron no resulta suficiente. Se requiere de algo más: libérate de la expresión personal que una plácida felicidad melosa produce en todos nosotros... La subjetividad es algo terrible. Es negativa sobre todo en esto: que deja ver las manos y los pies del autor. Te aseguro que todas las hijas de los ministros religiosos y las esposas de los oficinistas que leen tus obras deben estar enamoradas de ti, y si fueras alemán beberías gratis en las cervecerías donde sirven las mujeres. Si no fuera por esa subjetividad serías el mejor de los artistas. Sabes reír, punzar y ridiculizar, posees un estilo claro, has vivido, has visto mucho, pero lástima, has desperdiciado tu material...

*(Fragmento de una carta a Alexander P. Chéjov, mayo 19, 1886)*

En mi opinión una descripción auténtica de la naturaleza debe ser muy breve y tener un efecto determinante. Lugares comunes tales como "el sol se bañaba sobre las olas del mar que se oscurecía vertiendo su oro morado", etc. o "las golondrinas que volaban sobre la superficie del agua gorgearon alegremente..." deben desecharse. En las descripciones de la naturaleza uno debe concentrarse sobre los detalles, agrupándolos de tal modo que, al leerlos y cerrar los ojos, se obtenga una imagen de lo descrito.

Por ejemplo, puedes lograr el efecto totalizante de un claro de luna si escribes que en la poza de un molino el puntito brillante de una estrella iluminó el cuello de una botella rota y la sombra negra y rotunda de un perro o un lobo apareció y corrió, etc. La naturaleza logra adquirir vida propia si comparas los fenómenos con actividades humanas comunes y corrientes, etc.

En la esfera de lo psicológico los detalles son también la norma. Dios nos libre de los lugares comunes. Lo mejor es evitar la descripción de lo que ocurre en la mente del héroe; eso debe quedar claro a partir de las acciones del protagonista. No es necesario contar con muchos personajes. El centro de gravedad debe recaer en dos personas: él y ella...

Te escribo esto como un lector que tiene un gusto definido. También para que cuando escribas no te sientas solo. Sentirse solo en un trabajo resulta muy duro. Mejor una crítica adversa que ninguna crítica, ¿no es cierto?

*(Fragmento de una carta a I. L. Scheglow, enero 22, 1888)*

¡Hombre de poca fe! Deseas saber cuáles son los errores que encontré en tu "Mignon". Antes de que te los comente te advierto que se trata de intereses técnicos más que de crítica literaria. Sólo un escritor, que no un lector, puede apreciarlos. Hélos aquí: me parece que tú, un autor escrupuloso y desconfiado, por el temor de que tus personajes no queden bien definidos, te has vuelto muy dado a descripciones exageradamente detalladas. El resultado es un abigarramiento de efectos que daña la impresión general.

Para señalar qué tanto nos puede afectar la música a veces, pero desconfiando de la habilidad del lector para

captar lo que intentabas decir, te lanzas con entusiasmo a describir la psicología de tu Feodrik; la psicología funciona, pero entre *amare*, *morire* y el balazo, puesto fuera de tiempo, le das la oportunidad al lector de recuperarse del dolor de *amare*, *morire* antes de llegar a la escena del suicidio. Pero no puedes darle la oportunidad al lector de recuperarse: debes mantenerlo todo el tiempo en suspenso. Estos comentarios no serían pertinentes si "Mignon" fuera una novela. Las obras extensas y detalladas poseen sus particularidades propias que requieren de una ejecución más cuidadosa que no toma en cuenta la impresión total. Pero en los cuentos es mucho mejor quedarse corto que decir demasiado. Porque, porque no sé por qué...

*(Fragmento de una carta a A. S. Souvorin, octubre 27, 1888)*

Me escribes que el héroe de mi "Fiesta" es un personaje que debe desarrollarse. ¡Dios mío! No soy un desalmado. Comprendo que degüello a mis personajes, que los echo a perder y que desaprovecho una buena parte de mi material... Sobre mi conciencia te juro que le hubiera dedicado seis meses a "La fiesta". Me gusta hacer las cosas con calma y no me atrae publicar al vapor. Yo quisiera haber descrito, con placer, con sentimiento, con tranquilidad, todo lo concerniente a mi héroe: describir el estado de su mente mientras su esposa se va a trabajar, el juicio del que es objeto, la desagradable sensación que tiene una vez que lo condenan; hubiera descrito a la comadrona y a los médicos bebiendo té a medianoche, la lluvia... Esto no me hubiera proporcionado nada más que placer, porque yo disfruto el dolor y la holgazanería. ¿Pero qué

iba a hacer? Empecé el cuento el 10 de septiembre con la idea de que lo debería terminar el 5 de octubre a más tardar; de no ser así dejaría mal al editor y me quedaría sin el pago. Al principio me dejó ir y escribo con tranquilidad; pero a la mitad me empiezo a amilanar y temo que mi cuento esté demasiado extenso: debo tener en mente que el *Sieverný Viestník* no dispone de mucho dinero y que yo soy uno de sus colaboradores caros. Es por ello que los principios de mis cuentos son muy promisorios y dan la idea de que estuviera iniciando una novela; la parte de en medio es tímida y apresurada y el final es, como en un breve apunte, todo un fuego artificial. De modo que al planear un cuento uno se va forzando a pensar primero en la estructura: de un grupo de personajes principales y secundarios uno elige a una persona: el marido o la mujer; la coloca sobre el lienzo y la pinta sola, engrandeciéndola mientras los otros personajes se distribuyen sobre la tela como moneditas. Y el resultado es algo como la bóveda celeste: una enorme luna con muchas estrellitas alrededor. Pero la Luna por sí sola no constituye un logro ya que sólo se puede comprender si las estrellas son inteligibles también y las estrellas no estuvieron bien resueltas. Así que lo que hago no es literatura sino algo como el remiendo en un abrigo. ¿Qué debo hacer? No lo sé, no sé sino confiar al tiempo que cura todas las cosas.

Otra vez sobre mi conciencia: aún no he iniciado mi trabajo literario aunque ya haya ganado algún premio. Los temas de cinco cuentos y dos novelas se adormecen en mi mente. Una de las novelas la concebí hace mucho, y varios de mis personajes se han envejecido sin que haya logrado escribirlos nunca. En mi imaginación hay un batallón entero pidiendo salir y en espera de las palabras

de acción. Todo lo que he escrito hasta ahora es basura en comparación con lo que me gustaría escribir y escribir apasionadamente. Me da igual escribir "La fiesta" o "Luces" o un vodevil o una carta a un amigo: me resulta aburrido, hueco, mecánico y me molesta la importancia que ciertos críticos le adjudican a "Luces", por ejemplo. Me doy cuenta de que engaño a mucha gente con mi obra como engaño a otros con mi cara, que puede parecer indistintamente seria o jovial. No me gusta el éxito. Los temas que descansan en mi mente están molestos, celosos de lo que he escrito. Me temo que la basura es lo que ha salido y las cosas mejores se han quedado tiradas... puede parecer exagerado y mucho de lo que digo es sólo parte de lo que imagino, pero hay algo de cierto en ello, una buena parte. ¿A qué le llamo bueno? Las imágenes que me parecen mejores, las que más celo y amor las gasto y desperdicio a causa de alguna "Fiesta" que escribo contra el tiempo... Si mi amor está equivocado yo estoy mal pero ¡tal vez no esté tan equivocado! O bien soy un tonto y un farsante o en realidad soy un organismo capaz de llegar a ser un buen escritor. Todo lo que escribo ahora me disgusta y me aburre, pero lo que se queda en mi mente me interesa, me entusiasma y me mueve, de donde concluyo que todo el mundo hace la cosa equivocada y sólo yo poseo el secreto para hacer lo debido. Casi todos los escritores piensan así. Pero el mismo diablo se rompería la cabeza tratando de resolver estos problemas...

*(De una carta a A. S. Souvorin, abril 1, 1890)*

Me reclamas mi objetividad, llamándola indiferencia hacia el bien y hacia el mal, falto de ideales y de ideas y

quién sabe qué cosa más. Tú querías que cuando describo a los abigeos dijera: "Robar caballos está mal". Pero eso se sabe desde hace mucho sin necesidad de decirlo. Dejemos que el jurado lo juzgue; mi oficio es simplemente mostrar cómo es la gente. Yo escribo: estás leyendo sobre unos abigeos, así que déjame decirte que no se trata de limosneros sino de gente bien alimentada, gente que tiene un culto especial y que el robo de caballos no es sólo un robo sino una pasión. Por supuesto que sería placentero combinar el arte con el sermón pero para mí personalmente es muy difícil y casi imposible debido a las condiciones técnicas. Verás: para describir lo que son los ladrones de caballos en setecientas líneas debo hablar y pensar todo el tiempo en su tono y sentir su espíritu, de otro modo si me meto subjetivamente con ellos, la imagen se hace borrosa y el cuento no será tan compacto como deben ser los cuentos. Cuando escribo confío plenamente en que el lector añadirá los elementos subjetivos que están faltando en el cuento.

*(De una carta a E. M. S., noviembre 17, 1895)*

Leí tu cuento con gran placer. Tu mano ha adquirido seguridad y tu estilo ha mejorado. Me gusta el cuento salvo el final, al que, para mí, le falta fuerza... Pero éste es un problema de gusto que no es tan importante. Si uno va a hablar sobre fallas en un cuento no es posible limitarse a los detalles. Tienes un defecto que, en mi opinión, es el siguiente: no corriges tus cuentos y por consiguiente se ven floridos y sobrecargados. Tu obra carece de la concisión que le da vida a las obras breves. Hay habilidad en tus cuentos; hay talento, sentido literario, pero poco arte. Logras reunir a tus personajes de manera correcta pero no

plásticamente. O bien eres demasiado perezosa o no te atreves a quitar de un plumazo aquello que no contribuye al cuento. Para esculpir un rostro en una pieza de mármol es necesario quitar todo aquello que no es la cara. ¿Me entiendes? Hay además dos o tres expresiones raras que te he subrayado.

## MICROTEORÍAS Y DECÁLOGOS

## HORACIO QUIROGA

### DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA \*

1. Cree en el maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo.
2. Cree que tu arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás, sin saberlo tú mismo.
3. Resiste cuanto puedas a la imitación; pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquier otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una ciencia.
4. Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo desees. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

\* Horacio Quiroga: "Decálogo del perfecto cuentista" y "El manual del perfecto cuentista" (1925) en *Obras (desconocidas e inéditas)*, vol. 7: *Sobre literatura*, Montevideo, Arca, 1978, pp. 86-87 y 60-65. Originalmente publicados en *El Hogar* en 1925.



5. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.
6. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "desde el río soplaba un viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla.  
Una vez dueño de las palabras, no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes.
7. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.
8. Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.
9. 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.
10. No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.

## MANUAL DEL PERFECTO CUENTISTA

Una larga frecuentación de las personas dedicadas entre nosotros a escribir cuentos, y alguna experiencia personal al respecto, me han sugerido más de una vez la sospecha de si no hay en el arte de escribir cuentos, algunos trucos de oficio, algunas recetas de cómodo uso y efecto seguro, y si no podrían ellos ser formulados para pasatiempo de las muchas personas cuyas ocupaciones serias no les permiten perfeccionarse en una profesión mal retribuida por lo general, y no siempre bien vista.

Esta frecuentación de los cuentistas, los comentarios oídos, el haber sido confidente de sus luchas, inquietudes y desesperanzas, han traído a mi ánimo la convicción de que, salvo contadas excepciones en que un cuento sale bien, sin recurso alguno, todos los restantes se realizan por medio de recetas o trucos de procedimiento al alcance de todos, siempre, claro está, que se conozcan su ubicación y su fin.

Varios amigos me han alentado a emprender este trabajo, que podríamos llamar de divulgación literaria, si lo de literario no fuera un término muy avanzado para una anagnosia elemental.

Un día, pues, emprenderé esta obra altruista, por cualquiera de sus lados, y piadosa, desde otro punto de vista.

Hoy apuntaré algunos de los trucos que me han parecido hallarse más a flor de ojo. Hubiera sido mi deseo citar los cuentos nacionales cuyos párrafos extracto más adelante. Otra vez será. Contentémonos por ahora con exponer tres o cuatro recetas de las más usuales y seguras, convencidos de que ellas facilitarán la práctica cómoda y casera de lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios.

Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil.

Encontré una vez a un amigo mío, excelente cuentista, llorando, de codos sobre un cuento que no podía terminar. Faltábale tan sólo la frase final. Pero no la veía, sollozaba, sin lograr verla así tampoco.

He observado que el llanto sirve por lo general en literatura para vivir el cuento, al modo ruso; pero no para escribirlo. Podría asegurarse a ojos cerrados que toda historia que hace sollozar a su autor al escribirla admite matemáticamente esta frase al final:

“¡Estaba muerta!”

Por no recordarla a tiempo su autor, hemos visto fracasados más de un cuento de gran fuerza. El artista muy sensible debe tener siempre listos, como lágrimas en la punta de su lápiz, los admirativos.

Las frases breves son indispensables para finalizar los cuentos de emoción recóndita o contenida. Una de ellas es:

“Nunca más volvieron a verse.”

Puede ser más contenida aún:

“Sólo ella volvió el rostro.”

Y cuando la amargura y un cierto desdén superior priman en el autor, cabe esta sencilla frase:

“Y así continuaron viviendo.”

Otra frase de espíritu semejante a la anterior, aunque más cortante de estilo:

“Fue lo que hicieron.”

Y ésta, por fin, que por demostrar gran dominio de sí e irónica suficiencia en el género, no recomendaría a los principiantes:

“El cuento concluye aquí. Lo demás, apenas si tiene importancia para los personajes.”

Esto no obstante, existe un truco para finalizar un cuento, que no es precisamente final, de gran efecto siempre y muy grato a los prosistas que escriben también en verso. Es éste el truco del *leit-motif*.

Comienzo del cuento: “Silbando entre las pajas, el fuego invadía el campo, levantando grandes llamaradas. La criatura dormía...” Final.

“Allá a lo lejos, tras el negro páramo calcinado, el fuego apagaba sus últimas llamas...”

De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. “Todo es comenzar.” Nada más cierto: pero hay que hacerlo. Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. “La primera palabra de un cuento —se ha dicho— debe ya estar escrita con miras al final.”

De acuerdo con este canon, he notado que el comienzo exabrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia que le vamos a narrar, proporciona al cuento insólito vigor. Y he notado asimismo que la iniciación con oraciones complementarias favorece grandemente estos comienzos. Un ejemplo:

“Como Elena no estaba dispuesta a concederlo, él, después de observarla fríamente, fue a coger su sombrero. Ella, por todo comentario, se encogió de hombros.”

Yo tuve siempre la impresión de que un cuento comenzado así tiene grandes probabilidades de triunfar. ¿Quién era Elena? Y él, ¿cómo se llamaba? ¿Qué cosa no le concedió Elena? ¿Qué motivos tenía él para pedírselo? ¿Y por qué observó fríamente a Elena, en vez de hacerlo furiosamente, como era lógico esperar?

Véase todo lo que del cuento se ignora. Nadie lo sabe. Pero la atención del lector ha sido cogida de sorpresa, y esto constituye un desiderátum en el arte de contar.

He anotado algunas variantes a este truco de las frases secundarias. De óptimo efecto suele ser el comienzo condicional:

"De haberla conocido a tiempo, el diputado hubiera ganado un saludo, y la reelección. Pero perdió ambas cosas."

A semejanza del ejemplo anterior, nada sabemos de estos personajes presentados como ya conocidos nuestros, ni de quién fuera tan influyente dama a quien el diputado no reconoció. El truco del interés está, precisamente, en ello.

"Como acababa de llover, el agua goteaba aún por los cristales. Y el seguir las líneas con el dedo fue la diversión mayor que desde su matrimonio hubiera tenido la recién casada."

Nadie supone que la luna de miel pueda mostrarse tan parca de dulzura, al punto de hallarla por fin a lo largo de un vidrio en una tarde de lluvia.

De estas pequeñas diabluras está constituido el arte de contar. En un tiempo se acudió a menudo, como a un procedimiento eficacísimo, al comienzo del cuento en diálogo. Hoy el misterio del diálogo se ha desvanecido del todo. Tal vez dos o tres frases agudas arrastren todavía; pero si pasan de cuatro, el lector salta en seguida. "No cansar." Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista. El tiempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún.

De acuerdo con mis impresiones tomadas aquí y allá, deduzco que el truco más eficaz (o eficiente, como se dice

en la Escuela Normal) se halla en el uso de dos viejas fórmulas abandonadas, y a las que en un tiempo, sin embargo, se entregaron con toda su buena fe los viejos cuentistas. Ellas son:

"Era una hermosa noche de primavera" y "Había una vez..."

¿Qué intriga nos anuncian estos comienzos? ¿Qué evocaciones más insípidas, a fuerza de ingenuas, que las que despiertan estas dos sencillas y calmas frases? Nada en nuestro interior se violenta con ellas. Nada prometen, ni nada sugieren a nuestro instinto adivinatorio. Puédese, sin embargo, confiar seguro en su éxito... si el resto vale. Después de meditarlo mucho, no he hallado a ambas recetas más que un inconveniente: el de despertar terriblemente la malicia de los cultores del cuento. Esta malicia profesional es la misma con que se acogería el anuncio de un hombre que se dispusiera a revelar la belleza de una dama vulgarmente encubierta: "¡Cuidado! ¡Es hermosísima!"

Existe un truco singular, poco practicado, y, sin embargo, lleno de frescura cuando se lo usa con mala fe.

Este truco es el del lugar común. Nadie ignora lo que es en literatura un lugar común. "Pálido como la muerte" y "Dar la mano derecha por obtener algo" son dos bien característicos.

Llamamos lugar común de buena fe al que se comete arrastrado inconscientemente por el más puro sentimiento artístico; esta pureza de arte que nos lleva a loar en verso el encanto de las grietas de los ladrillos del andén de la estación del pueblecito de Cucullú, y la impresión sufrida por estos mismos ladrillos el día que la novia de nuestro amigo, a la que sólo conocíamos de vista, por casualidad los pisó.

Ésta es la buena fe. La mala fe se reconoce en la falta de correlación entre la frase hecha y el sentimiento o circunstancia que la inspiran.

Ponerse pálido con la muerte ante el cadáver de la novia, es un lugar común. Deja de serlo cuando al ver perfectamente viva a la novia de nuestro amigo, palidecemos hasta la muerte.

"Yo insistía en quitarle el lodo de los zapatos. Ella, riendo se negaba. Y con un breve saludo, saltó al tren, enfangada hasta el tobillo. Era la primera vez que yo la veía; no me había seducido, ni interesado, ni he vuelto más a verla. Pero lo que ella ignora es que, en aquel momento, yo hubiera dado con gusto la mano derecha por quitarle el barro de los zapatos."

Es natural y propio de un varón perder su mano por un amor, una vida o un beso. No lo es ya tanto darla por ver de cerca los zapatos de una desconocida. Sorprende la frase fuera de su ubicación psicológica habitual; y aquí está la mala fe.

El tiempo es breve. No son pocos los trucos que quedan por examinar. Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el truco de la contraposición de adjetivos, el del color local, el truco de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarán todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin fallas, de nuestros mejores cuentos nacionales...

## JORGE LUIS BORGES

### ANTIDECÁLOGO DEL ESCRITOR\*

*Adolfo Bioy Casares, en un número especial de la revista francesa L'Herne, cuenta que, hacia 1948, Borges, él mismo y Silvina Ocampo proyectaron escribir a seis manos un relato ambientado en Francia y cuyo protagonista hubiera sido un joven escritor de provincias. El relato nunca fue escrito, pero de aquel esbozo ha quedado algo que pertenece al propio Borges: una irónica lista de dieciséis consejos acerca de lo que un escritor no debe poner nunca en sus libros. Ahí va ese curioso inédito borgiano.*

En literatura es preciso evitar:

1. Las interpretaciones demasiado inconformistas de obras o de personajes famosos. Por ejemplo, describir la misoginia de Don Juan, etc.
2. Las parejas de personajes groseramente disímiles o contradictorios, como por ejemplo Don Quijote y Sancho Panza, Sherlock Holmes y Watson.

\*Jorge Luis Borges: "Dieciséis consejos para quien quiera escribir libros" (1948), reproducido en *El viejo topo*, núm. 20, mayo de 1978, p. 73.

3. La costumbre de caracterizar a los personajes por sus manías, como hace, por ejemplo, Dickens.
4. En el desarrollo de la trama, el recurso a juegos extravagantes con el tiempo o con el espacio, como hacen Faulkner, Borges y Bioy Casares.
5. En las poesías, situaciones o personajes con los que pueda identificarse el lector.
6. Los personajes susceptibles de convertirse en mitos.
7. Las frases, las escenas intencionadamente ligadas a determinado lugar o a determinada época: o sea, el ambiente local.
8. La enumeración caótica.
9. Las metáforas en general, y en particular las metáforas visuales. Más concretamente aún, las metáforas agrícolas, navales o bancarias. Ejemplo absolutamente desaconsejable: Proust.
10. El antropomorfismo.
11. La confección de novelas cuya trama argumental recuerde la de otro libro. Por ejemplo, el *Ulysses* de Joyce y la *Odisea* de Homero.
12. Escribir libros que parezcan menús, álbumes, itinerarios o conciertos.
13. Todo aquello que pueda ser ilustrado. Todo lo que pueda sugerir la idea de ser convertido en una película.
14. En los ensayos críticos, toda referencia histórica o biográfica. Evitar siempre las alusiones a la personalidad o a la vida privada de los autores estudiados. Sobre todo, evitar el psicoanálisis.
15. Las escenas domésticas en las novelas policiacas; las escenas dramáticas en los diálogos filosóficos. Y, en fin:

16. Evitar la vanidad, la modestia, la pederastia, la ausencia de pederastia, el suicidio.

#### PRÓLOGO A UN LIBRO DE CUENTOS \*

(...) Imaginar que en la etimología se cifran ocultas y preciosas verdades es notoriamente un error, ya que las palabras son símbolos casuales e inconstantes, pero no deja de ser significativo que hablemos de contar un cuento y de contar hasta mil. Todos los idiomas que conozco usan el mismo verbo, o verbos de la misma raíz, para los actos de narrar y de enumerar; esta identidad nos recuerda que ambos procesos ocurren en el tiempo y que sus partes son sucesivas. La literatura de nuestro tiempo suele olvidar ese hecho axiomático. Se da el nombre de cuento a cualquier presentación de estados mentales o de impresiones físicas: deliberadamente se mezclan, para mayor perplejidad del lector, los datos del presente y la memoria. Asimismo se olvida que la palabra escrita procede de la palabra oral y busca análogos encantos.

(...) Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los ar-

\* Jorge Luis Borges: Fragmentos del "Prólogo" a *Los nombres de la muerte* (1964), de María Esther Vázquez, en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, pp. 167-169.

tificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin.

## ADOLFO BIOY CASARES

### ACERCA DEL CUENTO Y LA NOVELA \*

#### *El cuento*

A. B. C.: Para mí un cuento es un relato en el cual lo más importante es la historia, pero hay muchos grandes cuentos (como algunos de Maupassant) que son solamente el retrato de una persona.

F. K.: Pero en sus cuentos siempre hay una historia lineal...

A. B. C.: Sí, hay una historia o hay una sorpresa. Pero tampoco creo que la sorpresa sea necesaria. Nada es indispensable, salvo que el escritor sea humilde y trate de que la lectura sea entretenida.

LA PRENSA, 12/3/78, CON F. KORN

\* Adolfo Bioy Casares: "El cuento" y "Novela y cuento", en la recopilación de Daniel Martino: *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991, pp. 56-60.

Veo dos formas posibles de cuento. Uno cuyo mérito consiste en algo que podría compararse a la *pointe* que mencionan los franceses cuando hablan de epigramas. Ejemplo: la última narración que dejó inconclusa O'Henry. Los ingleses los llaman *trick stories*. Hay otros cuentos que cifran en algo menos mecánico su mérito. Por ejemplo: *Heart of Darkness* de Conrad, *The Outcasts of Poker Flat* de Bret Harte. Otros combinan sabiamente los dos valores: *Daysprings Mishandled* o *Wireless* de Kipling, *The Abassment of the Northmores* de James, *The Man who Liked Dickens* de Evelyn Waugh, *L'Espoir* de Villiers de L'Isle-Adam.

Por reacción a los fáciles, pero pretensiosos cuentos sin argumento, o a los igualmente fáciles y pretensiosos cuentos con argumento disparatado (superrealistas), hemos escrito cuentos en que el argumento tenía primordial importancia; nos hemos dedicado a esa agradable relojería y hemos tramado leyendas que dejan satisfactorios dibujos en la mente del lector y que se recomiendan también porque dan brillo al diálogo. Ahora advierto que ese tipo de cuentos no es el único; que los otros producen un placer, o una impresión, más esencial; que éstos son, para quienes han aprendido a salvar sus dificultades, relativamente fáciles, porque ofrecen un criterio más seguro; los otros pertenecen a una ignorada y repugnante y ambiciosa geografía. Habrá que inventarla.

#### APUNTES INÉDITOS

Si [se] escribe un cuento (...) hay que descubrir las reglas que requiere ese cuento en particular. (...) Reglas para todos los cuentos no hay, salvo las reglas del buen tino.

RÍO NEGRO, 22/1/88, CON M. FLORES CORREA

El arte de escribir cuentos es un poco como el arte del cocinero. Escribimos para el paladar, para ser agradables a quien lee. Claro que las recetas solas no sirven. Son las astucias del cocinero, el cierto, don que hace comprender qué es la "cantidad suficiente" de algo.

LA PRENSA, 12/3/78, CON F. KORN

Lo que hago cuando escribo un cuento no es descubrir cómo es la realidad, sino cómo es ese cuento. Tengo una historia en la cabeza y pienso que debe ser contada de tal o cual manera. Al escribir veo que las soluciones que había pensado no son soluciones, que debo buscar por otro lado hasta descubrir cómo es realmente ese cuento.

CLARÍN, 29/4/82, CON M. E. GILIO

A. B. C.: Un buen cuentista ve en el fluir de las ocurrencias mentales dónde hay una buena historia.

N. U.: ¿Cómo sabe si hay realmente una historia?

A. B. C.: La idea que sirve para una historia tiene una elocuencia especial.

CONVICCIÓN, 5/10/80, CON N. ULLA

F. K.: ¿Cuáles son los criterios de bondad para sus propios cuentos?

A. B. C.: A mí me gustaría escribir cuentos con menos argumento y que no dependieran de un hecho sobrenatural. (...) Una de mis prisiones es la necesidad de contar historias

en las que pasa algo sobrenatural o violento o que asombra o conmueve de algún modo.

LA PRENSA, 12/3/78, CON F. KORN

### *Novela y cuento*

P.: Se ha teorizado mucho acerca de la frontera que separa la novela del cuento. Usted ha cultivado ambos géneros. ¿Qué diferencias fundamentales podría señalarnos entre los mismos?

A. B. C.: Para mí, la novela y el cuento son géneros (...) semejantes, salvo la excepción que pueden representar los cuentos sumamente breves que se asemejan más a un epigrama que a una novela. Pero realmente no creo que exista una diferencia esencial entre ambos géneros, sino que sencillamente la novela goza de mayor espacio, mayor extensión y en consecuencia, se pueden crear personajes más reales. En el cuento, en cambio, se parte de una idea argumental y los personajes sirven sólo como vehículos. Cuando emprendo un relato creo saber si da para un cuento o para una novela. Sé también que si me equivoco en eso, frustraré lo que tengo entre manos. No me atrevo, sin embargo, a señalarle en qué punto exacto reside la diferencia entre ambas formas literarias. Los escritores nos conformamos con la práctica. La teoría queda para los profesores y los críticos.

LÍMITES, 1988

### *El cuento fantástico\**

Confieso que en ocasiones me he preguntado si la práctica del género fantástico es compatible con la convicción de que el mundo necesita más cordura que irracionalidad. Mis escrúpulos afloran en raptos de puritanismo en que olvido la vocación literaria, la importancia de las letras para el hombre, la primacía del relato fantástico sobre las demás formas narrativas: es el cuento por excelencia.

PRÓLOGO A LA OCTAVA MARAVILLA DE V. KOCIANCICH

Probablemente (los cuentos fantásticos) sean (...) los que menos necesitan un adjetivo calificativo. No creo que la palabra cuento sugiera un cuento costumbrista o realista, o policial; creo que sugiere, tal vez, un cuento de amor y, sobre todo, un cuento fantástico.

CUESTIONARIO DE J. CLAROS LAFUENTE, FEBRERO DE 1974

En el género fantástico distinguimos tres corrientes principales: la de castillos, vampiros y cadáveres, que procura el terror, pero se conforma por lo general con la fealdad; la de utopías, ilustre por el repertorio de sus autores, que se confunde con la precedente cuando recurre a la utilería del miedo, y la que se manifiesta en construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación filosófica. (...) Hay un

\* Adolfo Bioy Casares: Fragmentos de la sección "La literatura fantástica", en la recopilación de Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares, 1991, pp. 65-67.



grado y probablemente alguna utilidad en establecer clasificaciones; la realidad, por fortuna, siempre las desborda.

PRÓLOGO A LA OCTAVA MARAVILLA DE V. KOCIANCICH

Pedimos leyes para el cuento fantástico, pero (...) no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar

ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA. PRÓLOGO

En el cuento hay pocos personajes que intervienen, una acción muy clara y de resolución muy breve. La historia es lo principal; en la novela la idiosincrasia de quienes la van a vivir y la acción van influyendo en la vida de los personajes.

CONVICCIÓN, 5/10/80, CON N. ULLA

En el proceso de escribir una novela hay un momento en que el autor siente la realidad de sus personajes. Para mí es un momento de felicidad. La escritura de una serie de cuentos da el placer de una ilusoria o auténtica riqueza de invenciones.

LA NACIÓN, 10/4/88, CON M. E. VÁZQUEZ

M. E. V.: ¿Por qué la novela tiene, en general, una aceptación más rápida que el libro de cuentos por parte del lector común?

A. B. C.: Entra el lector en una novela y conoce a un grupo de gente con la que vivirá una temporada. La lectura de un libro de cuentos es más activa; hay en ella un continuo pasar de una cosa a otra; o tal vez pueda comparársela con un viaje interrumpido por sucesivos cambios de vehículo. La novela tiene algo de almohada durable.

LA NACIÓN, 10/4/88, CON M. E. VÁZQUEZ

## AUGUSTO MONTERROSO

### DECÁLOGO DEL ESCRITOR \*

*Primero.* Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre.

*Segundo.* No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás famoso, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia.

*Tercero.* En ninguna circunstancia olvides el célebre dictum:<sup>1</sup> *En literatura no hay nada escrito.*

*Cuarto.* Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees

\*Augusto Monterroso: "Decálogo del escritor" (1978), en *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1987. Edición de Jorge Rufinelli, pp. 136-138. Las notas al pie pertenecen a J. Rufinelli.

<sup>1</sup>*Dictum*. Latín: aserto, sentencia.

nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras.

*Quinto.* Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio,<sup>2</sup> o el luchador por antonomasia, que es el que lucha con el lenguaje; para esta lucha ejercítate de día y de noche.

*Sexto.* Aprovecha todas las desventajas, como el insomnio, la prisión, o la pobreza; el primero hizo a Baudelaire, la segunda a Pellico<sup>3</sup> y la tercera a todos tus amigos escritores; evita, pues, dormir como Homero,<sup>4</sup> la vida tranquila de un Byron,<sup>5</sup> o ganar tanto como Bloy.<sup>6</sup>

*Séptimo.* No persigas el éxito. El éxito acabó con Cervantes, tan buen novelista hasta el *Quijote*. Aunque el éxito es siempre inevitable, procúrate un buen fracaso de vez en cuando para que tus amigos se entristezcan.

*Octavo.* Fórmate un público inteligente, que se consigne más entre los ricos y los poderosos. De esta manera no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emana de esas dos únicas fuentes.

<sup>2</sup>Artista del trapecio. Alusión al cuento de Franz Kafka (1883-1924) del mismo nombre.

<sup>3</sup>Pellico, Silvio (1789-1854), escritor y patriota italiano, autor de *Mis prisiones*, relato de su vida. Tradujo el *Manfredo* de Byron.

<sup>4</sup>Dormir como Homero. Alusión disparatada al *quandoque bonus dormitar Homerus* de Horacio, *Arte poética*, 359: También de vez en cuando el buen Homero dormita, es decir, todo gran escritor comete errores.

<sup>5</sup>La vida tranquila de un Byron. Como se sabe, la vida de Lord Byron (George Gordon, 1788-1824) fue todo, menos tranquila.

<sup>6</sup>Bloy, León (1846-1917), novelista y ensayista francés autor de *La mujer pobre*, *El peregrino del Absoluto*, etc. Vivió y murió en la miseria.

*Noveno.* Cree en ti, pero no tanto; duda de ti, pero no tanto. Cuando sientas duda, cree; cuando creas, duda. En esto estriba la única verdadera sabiduría que puede acompañar a un escritor.

*Décimo.* Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú. De vez en cuando procura que efectivamente lo sea: pero para lograr eso tendrás que ser más inteligente que él.

*Undécimo.* No olvides los sentimientos de los lectores. Por lo general es lo mejor que tienen; no como tú, que careces de ellos, pues de otro modo no intentarías meterte en este oficio.

*Duodécimo.* Otra vez el lector. Entre mejor escribas más lectores tendrás; mientras les des obras cada vez más refinadas, un número cada vez mayor apetecerá tus creaciones; si escribes cosas para el montón nunca serás popular y nadie tratará de tocarte el saco en la calle, ni te señalará con el dedo en el supermercado.

Tomado de *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, núm. 404, 5 de noviembre de 1969. Al final de la nota introductoria de éste y otros textos de E.T. recogidos en ese número se lee: "Por último, hay que aclarar que el Decálogo, según comunicación del propio Torres, tiene doce mandamientos con el objeto de que cada quien escoja los que más le acomoden, y puedan rechazar dos, al gusto. 'Si la raza humana', añade, 'ha rechazado siempre los de la Ley de Dios, ésta es una preocupación hasta cierto punto ingenua'".

## UNAS PALABRAS SOBRE EL CUENTO\*

Si a uno le gustan las novelas, escribe novelas; si le gustan los cuentos, uno escribe cuentos. Como a mí me ocurre lo último, escribo cuentos. Pero no tantos: seis en nueve años, ocho en doce. Y así.

Los cuentos que uno escribe no pueden ser muchos. Existen tres, cuatro o cinco temas; algunos dicen que siete. Con éstos debe trabajarse.

Las páginas también tienen que ser sólo unas cuantas, porque pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota, y nada más odioso que las anécdotas demasiado visibles, escritas o conversadas.

La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista, y al segundo cuento se le nota que sabe, y entonces todo suena falso y aburrido y fullero. Hay que ser muy sabio para no dejarse tentar por el saber y la seguridad. (...)

\*Augusto Monterroso: Fragmento inicial de "La mano de Onetti" (1990), en *La Jornada Semanal*, México, 21 de enero de 1990, p. 3.

## GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

### LA IDEA PARTE DE UNA IMAGEN\*

—¿Cuál es, en tu caso, el punto de partida de un libro?

—Una imagen visual. En otros escritores, creo, un libro nace de una idea, de un concepto. Yo siempre parto de una imagen. "La siesta del martes", que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, caminando bajo un sol ardiente en un pueblo desierto.

(...) —Después de *Kafka*, ¿qué otros escritores te han sido útiles desde el punto de vista del oficio y de sus trucos?

—Hemingway.

—A quién no consideras un gran novelista.

—A quien no considero un gran novelista, pero sí un excelente cuentista. O el consejo aquel de que un cuento, como el *iceberg*, debe estar sustentado en la parte que no

\*Gabriel García Márquez: Fragmentos de *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bogotá, La Oveja Negra; y México, Diana, 1982, pp. 26 y 32-33.

se ve: en el estudio, la reflexión, el material reunido y no utilizado directamente en la historia. Sí, Hemingway le enseña a uno muchas cosas, inclusive a saber cómo un gato dobla una esquina.

—*Greene te enseñó también algunas cosas. Lo hemos hablado alguna vez.*

—Sí, Graham Greene me enseñó nada menos que a descifrar el trópico. A uno le cuesta mucho trabajo separar los elementos esenciales para hacer una síntesis poética en un ambiente que conoce demasiado, porque sabe tanto que no sabe por dónde empezar, y tiene tanto que decir que al final no sabe nada. Ese era mi problema con el trópico. Yo había leído con mucho interés a Cristóbal Colón, a Pigafetta y a los cronistas de Indias, que tenían una visión original, y había leído a Salgari y a Conrad y a los tropicalistas latinoamericanos de principios del siglo que tenían los espejuelos del modernismo, y a muchos otros, y encontraba una distancia muy grande entre su visión y la realidad. Algunos incurrieron en enumeraciones que paradójicamente cuando más se alargaban más limitaban su visión. Otros, ya lo sabemos, sucumbían a la hecatombe retórica. Graham Greene resolvió ese problema literario de un modo muy certero: con unos pocos elementos dispersos, pero unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real. Con ese método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida.

—*¿Hay otra enseñanza útil que recuerdas haber recibido?*

—Una que le escuché a Juan Bosch en Caracas, hace como veinticinco años. Dijo que el oficio de escritor, sus técnicas, sus recursos estructurales y hasta su minuciosa y oculta carpintería hay que aprenderlos en la juventud.

## RICARDO FIGLIA

### TESIS SOBRE EL CUENTO\*

1. En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registró esta anécdota: *"Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida"*. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse), la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.

\*Ricardo Figlia: "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento" (1987) en el libro colectivo *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*, París, La Sorbonne, CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine), 1987, pp. 127-130.

2. El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

3. Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

4. En "La muerte y la brújula", al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta.

¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönnrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica. *"Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro*

*publicó una edición popular de la 'Historia secreta de los Hasidim'."* Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las mil y una noches* en "El sur"; como la cicatriz en "La forma de la espada") de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento.

5. El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.

6. La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublinenses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del *iceberg* de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

7. "El gran río de los dos corazones", uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato.

¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chéjov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego y la técnica que usa el jugador para apostar y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.

8. Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo "kafkiano".

La historia del suicidio en la anécdota de Chéjov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centrado en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

9. Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento.

La historia visible, el juego en la anécdota de Chéjov, sería contada por Borges según los estereotipos (levemen-

te parodiados) de una tradición o de un género. Una partida de taba entre gauchos perseguidos, digamos, en los fondos de un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio sería una historia contruida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino.

10. La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato.

Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En "La muerte y la brújula", la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach. Lo mismo sucede con Acevedo Bandeira en "El muerto"; con Nolan en "Tema del traidor y del héroe"; con Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar.

11. El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. "*La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incognita, sino en el corazón mismo de lo inmediato*", decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.

JOSÉ BALZA

EL CUENTO: LINCE Y TOPO\*

1. El cuento —como una relación sexual— es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto.
2. Debe concluir para poder prolongarse.
3. Un libro de relatos: encendidas ventanas (o estrellas) en la noche.
4. Lectura para gente que duerme bien.
5. Escritura que puede hablarse (o ser narrada).
6. El cuento puede ser un animal: la serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago).
7. Leer un cuento: colaboración de cuatro personas por lo menos: la del autor y la del texto; la del otro y la de esa parte suya que lee.
8. Voz de la distancia acercándose.
9. El poder (o paradoja) de un relato: su brevedad.
10. El estilo y la distribución de un cuento constituyen su absoluto.

\*José Balza: "El cuento: lince y topo" (1988), en *Sábado de Unomásuno*, México, 6 de agosto de 1988.



11. Ningún relato puede ser repetido y sin embargo nada nuevo hay en cada cuento.
12. Punto de síntesis para lo que conocemos como novela, teatro, ópera, cine y televisión.
13. Lo lejano tiene que ser próximo: lo próximo lejano. Y ambos inalcanzables dentro de ti.
14. Lo inalcanzable: esa potencia de un presente que, al invadirnos, excluya totalmente cualquier otra presencia.
15. Un mapa visible que recubre territorios invisibles.
16. Es un detalle que devora minucias, matices, datos mínimos hasta dejar de ser detalle.
17. Hay relatos que explican y otros que exigen una explicación.
18. Una combinación delicada de lo estático y el movimiento: qué peligroso es administrarla.
19. El cuento —de acuerdo con su desarrollo— será la exacerbación de un personaje, de un ámbito o un hecho. Pero no de todos ellos a la vez.
20. Aunque todo en él conduce al final, su sección intermedia guarda la vitalidad de lo narrado.
21. El cuento no vive de su final sino de la parte intermedia.
22. Por su comienzo o su final ningún cuento posee intermedio.
23. La acción puede ocupar sólo unas palabras, pero éstas son esenciales para las escenas de la trama.
24. El cuentista verdadero sólo ansía (y teme) el arribo al final del texto.
25. La sorpresa última puede ser lo dicho al comienzo o una salida inesperada. También una ausencia de sorpresa.

26. El principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector.
27. Si un principio puede ser cambiado —después de haber sido escrito definitivamente el texto— el relato se derrumba.
28. Cuento: no canta.
29. La acción narrada es una aguja que cose imágenes.
30. Las imágenes del relato no pueden ser independientes de la acción, pero sí autónomas en su esfericidad.
31. Comparada con el cuento la crónica es amorfa.
32. De la crónica persisten en el cuento ciertos destellos de la cotidianidad y alguna conexión con un hecho real.
33. Lo periodístico se opone al cuento.
34. Una noticia puede ser un cuento, pero nunca éste ser sólo noticia.
35. Las noticias —o hechos o anécdotas— se transfiguran en motivos de un cuento; y el motivo alimenta otra almendra: el tema.
36. El lugar, ¿qué es el lugar para un cuento?
37. En un cuento se despliega la imagen de un sitio. Un sitio da cuerpo al ámbito narrado. Pero el cuentista —al escribir— ocupa un lugar que no existe o que está en todas partes.
38. Mejor mientras menos muestra al autor; mejor mientras más permite reconocer a su autor.
39. No puedo ver un sitio nuevo sin presentir —y, en verdad, escribir imaginariamente— lo que allí pudo o pudiera ocurrir.
40. No hay un rincón del cuento que no haya sido recorrido —antes de la escritura— por el pensamiento.

41. Los cuentos de un autor representan las constantes de un pensamiento; pero cada texto guarda tales matices que siempre debe parecer escrito por un hombre distinto.
42. Aunque su tema sea único el cuentista nunca será el mismo.
43. El cuento no admite vacilación en ninguna de sus palabras. Cada una deja de existir por sí misma para conducir a la próxima. Y la última es, proporcionalmente, la primera.
44. No importa que su palpitante final te haga creer que ya lo has consumido: volverás a leerlo para retomar su estilo o una frase o una situación.
45. Lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho.
46. Guarda tras de sí todos los mitos. Pero hay algo que nos impide reconocerlos; constituyen parte de la *forma*.
47. Cuando se elige deliberadamente un mito para ilustrar o sostener cierta trama, aquél se convierte entonces en *tema*.
48. Pueden ser tocados los símbolos. Pero esto ocurre también con cualquier otro cuerpo de la escritura: el poema, el drama, la novela.
49. *Computare*: cifra de lo contado.
50. *Cree en un maestro* —Quiroga, Borges, Meneses, Cortázar, Rulfo— *como a veces en ti mismo*.
51. *En un cuento cabe encerrar el todo de una personalidad o de una nación* (R. Castagnino).
52. *Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentiras porque toca Historia, tiene por objeto el verosímil, que todo lo abraza* (Pinciano, en palabras de Alfonso Reyes).

53. *En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos* (Lope de Vega).
54. *El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario* (Cortázar).
55. *Lo que más me gusta de la mano es el puño* (Güiraldes).
56. Pensar sobre el cuento: pensar una larva imposible.
57. *El topo y el lince eran los ministros de mi sabiduría secreta* (Ramos Sucre).

## TEORÍAS PERSONALES DEL CUENTO

## GUY DE MAUPASSANT

### EL OBJETIVO DEL ESCRITOR\*

La meta (del escritor serio) no es contarnos una historia, ni conmovernos o divertirnos, sino hacernos pensar y llevarnos a entender el sentido oculto y profundo de los hechos. Dado que ha observado y meditado, el escritor aprecia el universo, los objetos, los hechos y los seres humanos de una manera personal que es el resultado de combinar sus observaciones y reflexiones. Lo que trata de comunicarnos es esta visión personal del mundo, reproducida en su ficción. A fin de conmovernos como él ha sido conmovido por el espectáculo de la vida, debe reproducirlo ante nuestros ojos con escrupulosa exactitud. Debe componer su obra con tal sagacidad, con tal disimulo y aparente simplicidad, que sea imposible descubrir su plan o percibir sus intenciones.

\*Guy de Maupassant: Fragmento del prefacio a *Pierre et Jean* (1888); reproducción de la traducción al inglés en *The Story and Its Writer. An Introduction to Short Fiction*, ed. Ann Charters, Nueva York, St. Martin's Press, 1987, pp. 1235-1237. Traducción del inglés al español para esta recopilación por Alfredo Michel.

En lugar de urdir una aventura y desliarla de modo que sea interesante de principio a fin, el escritor deberá partir de un momento determinado en la existencia de sus personajes y conducirlos a través de transiciones naturales hasta el periodo siguiente. Ha de mostrar cómo las mentes cambian bajo el influjo de las circunstancias del ambiente, y cómo se desenvuelven los sentimientos y las pasiones. De tal modo, mostrará nuestros amores, nuestros odios, nuestras luchas, en toda suerte de condiciones sociales, y cómo los intereses —sociales, financieros, políticos y personales— compiten entre sí.

La inteligencia del escritor en la creación de su trama residirá, entonces, no en el uso de lo sentimental o lo encantador, en un inicio fascinante o una catástrofe emotiva, sino en la combinación ingeniosa de pequeños detalles constantes de los que el lector habrá de comprender un sentido definitivo en la obra... (El autor) deberá saber cómo eliminar, de entre los minúsculos e innumerables detalles cotidianos, todos los que le sean inútiles; debe subrayar aquellos que hayan escapado a la atención de observadores menos acuciosos, aquellos que dan a la historia su efecto y valor en tanto ficción.

Un escritor hallaría imposible describir todo lo que hay en la vida, pues precisaría de un volumen diario para enlistar la multitud de incidentes sin importancia que llenan nuestras horas.

Cierta selectividad se hace indispensable... lo que representa el primer revés para la teoría de la "completa verdad" (de la literatura realista).

La vida, además, está compuesta de los elementos más impredecibles, dispares y contradictorios. Es brutal, inconsecuente y desmadejada, llena de catástrofes inexplicables, ilógicas.

He aquí por qué el escritor, una vez escogido su tema, ha de tomar del caos de la vida, entorpecida por riesgos y trivialidades, sólo los detalles útiles para su asunto y omitir el resto.

Un ejemplo entre mil. El número de seres humanos que mueren cada día en el mundo a causa de algún accidente es considerable. Pero ¿nos es dable dejar caer una teja en la cabeza de nuestro protagonista, o arrojarlo bajo las ruedas de una carreta, a medias de la narración, con la excusa de que es indispensable incluir un accidente?

La vida puede permitirse omitir diferencias, o bien acelerar ciertos hechos y posponer otros. La literatura, por su parte, presenta hechos inteligentemente orquestados y transiciones ocultas, incidentes esenciales realizados por la sola habilidad del escritor. Cuando el autor da a cada detalle su exacta tonalidad, acorde con su importancia, produce la honda impresión de la verdad particular que desea hacer resaltar.

Para que las cosas parezcan reales en la página se debe procurar la más completa *ilusión* de realidad a través de seguir el orden lógico de los hechos y no mediante la transcripción rigurosa de la desordenada sucesión del acontecer cronológico de la vida.

Mi conclusión, a partir de este análisis, es que los escritores que se llaman a sí mismos realistas, deberían, más bien, nombrarse ilusionistas.

Cuán pueril es, más aún, creer en una realidad absoluta, pues cada uno lleva la suya propia en sus pensamientos y sus sentidos. Nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto, crean tantas verdades como individuos hay. Nuestras mentes, en las que la información captada por los sentidos ha dejado huellas

diversas, comprenden, analizan y juzgan como si cada uno de nosotros perteneciese a una raza distinta.

Así, cada quien crea, individualmente, una ilusión personal del mundo, que puede ser poética, sentimental, gozosa, melancólica, sórdida o frágil, de acuerdo con nuestras naturalezas. La meta del escritor es reproducir fielmente esta ilusión de realidad mediante el uso de todas las técnicas literarias a su alcance.

## W. SOMERSET MAUGHAM

### ESTUDIO SOBRE EL CUENTO\*

#### I

Hace ya muchos años, el editor de una gran enciclopedia en preparación me escribió para pedirme que contribuyera con el artículo sobre el cuento corto. Aunque halagado por el cumplido, me negué. Siendo yo mismo un autor de cuentos, pensé que no podría redactar aquel artículo con la imparcialidad necesaria. Un cuentista escribe siempre en la forma que le parece mejor; si no, escribiría de otro modo. Hay varias maneras de escribir cuentos, y cada autor usa el sistema más adecuado a su idiosincrasia. Me pareció que dicho artículo podría ser redactado en la forma requerida por un literato que

\*W. Somerset Maugham: "The Short Story" en *Points of View: Five Essays*. Garden City, New York, Doubleday & Co., 1959, pp. 163-212 (se integran dos textos publicados originalmente en 1939 y 1950), "Estudio sobre el cuento", en *Cosmopolitas. La miscelánea de siempre*, México, Porrúa, 1988, Sepan Cuántos..., núm. 565, pp. IX-XL. Sin crédito de traducción.

nunca hubiese escrito cuentos. Nada le habría impedido ser un juez imparcial. Tomemos, por ejemplo, los cuentos de Henry James. Escribió muchos, y son muy admirados por los lectores cultos cuya opinión estamos obligados a respetar. Me imagino que es imposible para quien haya conocido a Henry James en persona leer desapasionadamente sus cuentos. James logró introducir el sonido de su voz en cada una de sus frases, y uno acepta su intrincado estilo, su largo fraseo y su amaneramiento, porque son parte del encanto, de la bondad y amena pomposidad del hombre que uno recuerda. Sin embargo, y a pesar de todo eso, considero que sus cuentos son bastante deficientes. No creo en ellos. No creo que una persona que haya presenciado la agonía de un niño con difteria pueda concebir que su madre prefiera su muerte a que crezca y llegue a leer los libros de su padre. Es lo que ocurre en un cuento titulado "El escritor de Beltraffio" ("The Author of Beltraffio"). No creo que Henry James supiera cómo actuaba la gente común; sus personajes carecen de entrañas y órganos sexuales. Escribió muchísimos cuentos sobre literatos; y dicen que cuando alguien protestó alegando que la gente de letras era distinta, James repuso: "Tanto peor para ellos". Es posible que no se considerara un escritor realista. Aunque no me consta, creo que miraba con horror *Madame Bovary*. En cierta ocasión, Matisse mostraba a una señora uno de sus cuadros, donde aparecía una mujer desnuda, y la señora exclamó: "Así no son las mujeres", a lo que él replicó: "Eso no es una mujer, señora; esto es un cuadro". Creo que si alguien se hubiese atrevido a sugerirle a James que sus cuentos no eran como la vida éste habría contestado: "Esto no es la vida, esto es un cuento".

Henry James expresó su posición en esta materia en el prólogo que escribió para una colección de cuentos ti-

tulada *La lección del maestro* (*The Lesson of the Master*). Se trata de una obra difícil que, a pesar de que la leí tres veces, no estoy seguro de haberla entendido. Creo que la crítica que se le podría hacer radicaría en que el autor, al enfrentarse con "las preponderantes nimiedades y miserias de la vida" buscaría, naturalmente, "algún buen ejemplo de reacción, posición o escape"; y ya que no puede hallar modelos en la vida real que expresen sus intenciones, debe recurrir a su mundo interior para procurárselos. La dificultad reside, a mi juicio, en que el autor debería dar a las criaturas de su invención *algún* rasgo común a los seres humanos, y si éstos no coinciden con los rasgos arbitrarios adjudicados por el autor, sus criaturas no serán convincentes. Pero ésta es sólo mi impresión, y no le pido a nadie que la comparta.

Cierta vez en que Desmond MacCarthy estaba en mi casa, en la Riviera, hablamos mucho acerca de los cuentos de Henry James. Como la memoria se ha empobrecido bastante en nuestros días, me permito recordar al lector que Desmond MacCarthy no sólo era un compañero encantador sino también un espléndido crítico. Había leído mucho, y tenía la ventaja, no compartida por todos los críticos, de ser un hombre de mundo. Sus juicios, dentro de sus limitaciones —era algo indiferente a las artes plásticas y a la música—, eran sólidos, ya que se basaban en un penetrante conocimiento de la vida. Aquella vez nos encontrábamos en el salón, después de comer, y en medio de la charla aventuré la observación de que, a pesar de ser muy trabajados, los cuentos de Henry James eran sumamente triviales. Ante eso, Desmond, que sentía una apasionada admiración por él, protestó con violencia; entonces, y para fastidiarle, aproveché la oportunidad e improvisé lo que dije ser un típi-

co cuento de Henry James. Hasta donde recuerdo, era más o menos como sigue:

El Coronel Blimp y su señora vivían en una linda casa en Lowndes Square. Habían pasado parte del invierno en la Riviera, donde se hicieron amigos de unos americanos ricos llamados —vacilé buscando el nombre— llamados Bremerton Fisher. Los Fisher los habían atendido a cuerpo de rey, los llevaron de paseo a La Mortola, a Aix y Avignón e insistieron cada vez en pagar ellos las cuentas. Cuando los Blimp regresaron a Inglaterra, hicieron prometer a sus generosos huéspedes que les avisaran apenas llegasen a Londres; y fue aquella mañana cuando Mrs. Blimp leyó en el *Morning Post* que los Bremerton Fisher habían llegado al Hotel Brown. Lo decente era, claro está, que los Blimp hicieran algo para retribuir la pródiga hospitalidad recibida. Mientras discutían qué hacer, llegó un amigo a tomar una taza de té. Se trataba de un americano expatriado de apellido Howard, quien hacía tiempo que mantenía una platónica pasión por Mrs. Blimp. Por supuesto que ella nunca pensó en aceptar sus requerimientos, que, de hecho, no eran muy apremiantes; pero era una bella amistad. Howard pertenecía a este tipo de americanos que después de vivir veinte años en Inglaterra son más ingleses que los ingleses. Conocía a todo el mundo y, como se dice, iba a todas partes. Mrs. Blimp le dio a conocer la situación. El Coronel propuso que dieran una comida a los viajeros. Mrs. Blimp estaba dudosa. Sabía que la gente con la cual se ha sido íntimo y se ha hallado encantadora en el extranjero, puede parecer muy diferente cuando se la ve en Londres. Si presentaban a los Fisher a sus gratas amistades —todas sus amistades eran gratas—, éstas los encontrarían estrepitosamente aburridos, y los pobres Fisher se

sentirían terriblemente “fuera de tono”. Howard estuvo de acuerdo con ella. Sabía, por amarga experiencia, que una fiesta de este tipo resultaba casi siempre un fracaso desastroso. “¿Por qué no invitarlos a comer solos?”, dijo el Coronel. Mrs. Blimp repuso que esto les haría creer que se avergonzaban de ellos o que carecían de buenas amistades. Entonces él sugirió que llevaran a los Fisher al teatro y luego a cenar al Savoy. Esto pareció poco adecuado. “Tenemos que hacer algo”, dijo el Coronel. “Por supuesto que tenemos que hacer algo”, dijo Mrs. Blimp. Hubiera deseado que él no se metiera. Poseía todas las genuinas cualidades de un coronel de la Guardia, no en balde había obtenido su D.S.O., pero en asuntos sociales no tenía remedio. Ella sabía que éste era un problema que debía resolver a solas con Howard; así que a la mañana siguiente, aún sin haber adelantado nada, le telefoneó para pedirle que viniese a tomar un trago a las seis, hora en que el Coronel estaría jugando *bridge* en su club.

El aludido acudió a la cita y, de allí en adelante, volvió todas las tardes. Semana tras semana Mrs. Blimp y él consideraron los pros y los contras. Discutieron el asunto desde todos los ángulos y desde todos los puntos de vista. Cada posibilidad fue considerada y examinada con sutileza sin igual. ¿Quién iba a pensar que fue el Coronel quien dio con la solución? Casualmente estaba una tarde en una de las reuniones de Mrs. Blimp y Howard, que ya despertaban de esta incómoda situación. “¿Por qué no les dejan tarjetas?”, dijo. “¡Perfecto!”, exclamó Howard. Mrs. Blimp dio un suspiro de encantada sorpresa. Lanzó una mirada llena de orgullo a Howard. Sabía que éste pensaba que el Coronel era una especie de asno pomposo totalmente indigno de ella. Su mirada de-



cía: "Ahí tienes al verdadero inglés. Podrá ser poco inteligente, y hasta aburrido, pero cuando se trata de afrontar una situación difícil, puedes estar seguro de que hará lo debido".

Mrs. Blimp no era mujer que dudara si veía el camino despejado. Llamó al mayordomo y le ordenó que trajera el coche inmediatamente. Para honrar a los Fisher se puso su mejor vestido y su sombrero nuevo. Con la caja de tarjetas en la mano, se dirigió al Hotel Brown... sólo para oír que a esa misma hora los Fisher se habían dirigido a Liverpool a tomar el *Cunarder* de vuelta a Nueva York.

Desmond oyó con algo de amargura mi burlesco cuento; luego murmuró: "Lo que usted olvida, mi pobre Willy, es que Henry James le habría dado al cuento toda la clásica dignidad de la cátedra de Saint Paul, el acogedor espanto de Saint Pancras, y el polvoriento esplendor de Woburn".

Ante esto ambos lanzamos una carcajada, serví otro whisky con soda y, a su debido tiempo, satisfechos de nosotros mismos, nos retiramos a nuestras respectivas habitaciones.

## II

Hace algo más de veinte años, escribí para los lectores americanos una larga introducción a una antología de cuentos del siglo XIX hecha por mí. Unos diez años más tarde utilicé bastante de lo dicho entonces en una conferencia sobre el cuento que di ante los miembros de la Real Sociedad de Literatura. Mi antología no se editó en Inglaterra y quedó sin reeditar en América; y aunque mi charla se incluyó en el Anuario de la Real Sociedad de

Literatura junto con las otras conferencias dictadas, sólo sus miembros han podido leerla. Al revisar, mucho después, ambas disertaciones, me di cuenta de que había cambiado de opinión respecto a algunos puntos, y que los hechos no han confirmado ciertas predicciones que hice. En las páginas que siguen, aunque me vea obligado a repetir gran parte de lo dicho entonces con idénticas palabras —ya que no sé expresarlo mejor—, me propongo ofrecer al lector lo que pienso, y tal como lo pienso, sobre un tipo de creación literaria que yo solía practicar antaño con bastante frecuencia.

Es natural que los hombres cuenten historias, y supongo que el cuento corto nació en aquella noche del tiempo en que el cazador narraba junto al fuego de la caverna, para amenizar el descanso de sus compañeros una vez que habían comido y bebido hasta hartarse, algún fantástico incidente que alguna vez oyera. Hasta hoy, en las ciudades del Este podemos ver al narrador sentado en la plaza del mercado, mientras lo rodea un círculo de ávidos oyentes, y escuchar cómo cuenta las historias que ha heredado de un pasado inmemorial. Pero yo creo que hasta el siglo XIX el cuento no obtuvo una difusión como para convertirlo en un aspecto importante de la creación literaria. Por supuesto que antes de esta época se habían escrito y leído ampliamente cuentos: existían las narraciones religiosas de origen griego, las narraciones edificantes de la Edad Media y las inmortales historias de *Las mil y una noches*. Durante todo el Renacimiento hubo gran predilección por el cuento corto en Italia y España, en Francia e Inglaterra. Tanto el *Decamerón*, de Boccaccio, como las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, son monumentos imperecederos. Pero la moda decayó con el auge de la novela. Los libreros

dejaron de pagar buenos precios por las colecciones de cuentos, y los autores llegaron a mirar desdeñosamente este género literario que no les reportaba ganancia ni renombre. Cuando, de tiempo en tiempo, concebían un tema apto para ser tratado en forma corta y escribían un cuento, no hallaban qué hacer con éste, y así, poco deseosos de perder el tema, lo insertaban sin más en medio de sus novelas, a veces, hay que decirlo, de manera muy torpe.

Pero a comienzos del siglo XIX surgió una nueva forma de publicación que pronto adquirió inmensa popularidad, fueron los anuarios. Parece que nacieron en Alemania. Se componían de una miscelánea de prosa y verso, y en su país de origen proveyeron a sus lectores de substancioso alimento, ya que nos han dicho que *La niña de Orleans*, de Schiller, y *Hermann y Dorothea*, de Goethe, aparecieron por primera vez en periódicos de este tipo. Pero cuando su éxito llevó a los editores ingleses a imitarlos, éstos se basaron primordialmente en los cuentos cortos para atraer una cantidad suficiente de lectores como para que la empresa fuera lucrativa.

Conviene que ahora informe un poco al lector sobre composición literaria, pues hasta donde yo sé, los críticos, cuyo deber consiste sin duda en guiarlos e instruirlos, no lo han hecho. El escritor tiene en sí el imperativo de crear, pero además tiene el deseo de presentar al lector el resultado de su trabajo y la legítima aspiración —que no concierne al lector— de ganar su pan. En general puede dirigir su facultad creadora por los canales que le permitirán satisfacer esos modestos designios. A riesgo de escandalizar al lector que piensa que la inspiración del autor no debe estar influida por consideraciones prácticas, debo decir que los escritores se ven obligados, con bastante naturalidad, a escribir el tipo de obras por las que hay

demanda. Eso no es sorprendente, pues ellos no sólo son escritores sino también lectores, y, como tales, parte del público sujeto al ambiente de la opinión que prevalece. Si las obras de teatro en verso dieran al autor fama, si no fortuna, probablemente sería difícil hallar un joven con inclinaciones literarias que no tuviese entre sus papeles una tragedia en cinco actos. En cambio, creo que a muy pocos se les ocurriría escribirla hoy. Actualmente escriben piezas de teatro en prosa, novelas y cuentos cortos. Es cierto que en los últimos años se ha escrito con éxito cierto número de obras de teatro en verso, pero me parece que los espectadores aceptan el verso más como algo tolerable que deseable; la mayoría de los actores, conscientes de esto, han hecho cuanto es posible para apaciguar su desconcierto, interpretando el verso como si de hecho fuera prosa.

La posibilidad de publicar, las exigencias de los editores, es decir, su conocimiento de lo que los lectores desean, tiene gran influencia en el tipo de obra que se produce en cada época. Por ello, si prosperan revistas que tienen espacio para cuentos largos, se escriben cuentos largos; si, por otro lado, los diarios publican ficción, dejando sólo un pequeño espacio para esto, surgen cuentos cortos. No hay nada censurable en ello. Un autor capaz puede escribir un cuento de mil quinientas palabras con tanta facilidad como uno de diez mil. No tiene más que elegir un argumento distinto o tratarlo en forma diferente. Guy de Maupassant escribió uno de sus cuentos más célebres, "L' Héritage", dos veces: una en pocos centenares de palabras para un diario, y la otra en varios miles para una revista. Ambos se publicaron en la edición de sus obras completas, y creo que nadie puede leer las dos versiones sin admitir que en la primera no hay

una sola palabra de menos y en la segunda ninguna de más. Lo que quiero demostrar es lo siguiente: que la naturaleza del vehículo mediante el cual el escritor se aproxima al público es uno de los convencionalismos que aquél debe aceptar, y que, en general, habrá de darse cuenta de que puede hacerlo sin forzar sus íntimas inclinaciones.

Pues bien, a comienzos del siglo XIX, los anuarios y volúmenes conmemorativos ofrecieron a los escritores la posibilidad de llegar al público mediante el cuento corto. Por lo tanto, los cuentos cortos, sirviendo mejores propósitos que los de dar sólo un respiro al interés del lector en el curso de una novela interminable, empezaron a escribirse en mayor número que nunca. Se han dicho cosas durísimas sobre los anuarios y almanaques femeninos, y aún más duras sobre las revistas que los reemplazaron en el favor del público; pero no podríamos negar que la proliferación del cuento corto durante el siglo XIX se debió directamente a la oportunidad que le proporcionaron estos periódicos. En América formaron una escuela de escritores tan brillantes y fértiles, que algunas personas, desconocedoras de la historia de la literatura, han dicho que el cuento corto es invención americana. Por supuesto que no es así; pero podemos admitir con justicia que en ningún país europeo este género fue tan cultivado como en Estados Unidos, ni sus métodos, técnicas y posibilidades tan atentamente estudiados.

Al leer para mi antología un gran número de cuentos del siglo XIX, aprendí bastante acerca de la forma. Debo advertir, eso sí, que un autor, como dije más arriba, es parcial respecto al arte que practica. Él cree, naturalmente, que su experiencia es la más válida. Escribe como puede y como debe porque es un tipo determinado de hombre; tiene sus propias particularidades y su propio

temperamento, por lo cual ve las cosas en forma peculiar, y da a su visión la forma que le ha sido impuesta por su naturaleza. Requiere un singular vigor intelectual tener simpatía por una obra antagónica a las inclinaciones instintivas. Hay que estar en guardia consigo mismo al leer la crítica que un novelista hace de las novelas de otros. Es posible que halle las buenas cualidades que él persigue y vea poco mérito en otras que le faltan. Uno de los mejores libros que he leído acerca de la novela pertenece a un admirable escritor que jamás pudo inventar un argumento plausible. No me sorprendió descubrir que estimaba poco a novelistas cuyo principal don consistía en dar una estrepitosa verosimilitud a los hechos que relataban. No lo censuro por esto. La tolerancia es una buena cualidad en los hombres; si ella fuese más común, el mundo de hoy sería un lugar más agradable de lo que es para vivir; pero no estoy seguro de que sea una buena cualidad en un escritor. Porque, en definitiva, ¿qué ha de darnos el escritor? A sí mismo. Está bien que tenga una visión amplia ya que su tema es la vida en toda su plenitud; pero sólo puede verla con sus propios ojos, aprehenderla con sus propios nervios, corazón y entrañas; su conocimiento es parcial, pero distinto, porque pertenece a él y no a otro. Su actitud es definitiva y característica. Si piensa realmente que cualquier otro punto de vista es tan válido como el suyo, apenas podrá sostenerlo con energía, y es poco probable que lo presente con fuerza. Está bien que un hombre acepte que hay dos respuestas para una misma pregunta; pero un autor ante el arte que practica —ya que, por supuesto, su visión de la vida está implicada en su arte— sólo puede lograr este punto de vista mediante un esfuerzo mental sintiendo, en la médula de sus huesos, que no son seis pa-

ra él y seis para el otro, sino doce para él y nada para el otro. Esta testarudez sería muy desafortunada si los escritores fueran pocos, o si la influencia de uno fuese tan grande como para obligar a conformarse a los demás; pero somos miles. Cada uno tiene su pequeño mensaje que formular, y de entre todos ellos los lectores pueden elegir, según sus inclinaciones, el que más les convenga.

He dicho esto para despejar el terreno. Me gusta más el tipo de cuentos que yo puedo escribir. Es la clase de cuento que muchos han escrito bien, pero nadie más brillantemente que Maupassant, así es que, para mostrar exactamente cuál es la naturaleza del cuento corto, no se me ocurre nada mejor que comentar una de sus obras más famosas, "La Parure". Inmediatamente se nota algo: que se puede contar en la mesa o en el *fumoir* de un barco manteniendo la atención de los oyentes. Relata un incidente curioso, pero no inverosímil. La escena es presentada con la brevedad que requiere el medio, pero al mismo tiempo con claridad; las personas afectadas, la clase de vida que llevan y sus defectos, se nos muestran con el número justo de detalles como para hacer claras las circunstancias del caso. Se dice todo lo que es necesario saber de ellos. Por si el lector no recuerda aquel cuento, se lo relataré brevemente.

Matilde es la esposa de un pobre empleado del Ministerio de Educación. El Ministro los invita a una fiesta y ella, al no tener joyas propias, pide un collar de diamantes a una amiga rica, antigua compañera de colegio. Lo pierde. Pero como tienen que devolverlo, compran por treinta y cuatro mil francos —suma inmensa para ellos, pedida prestada a interés usurario— un collar exactamente igual al extraviado. Para pagar sus agobiadoras deudas deben vivir en abyecta pobreza; por último, y

cuando tras diez años de miseria han pagado todo, Matilde cuenta a su amiga rica lo ocurrido. "Pero querida, le dice ésta, el collar era imitación: no valía sino quinientos francos."

Un crítico acartonado objetaría que, desde el punto de vista del cuento, "La Parure" no es perfecto porque esta clase de narraciones ha de tener un principio, un medio y un final; y que cuando se llega al final el argumento entero debe estar revelado sin que se necesite, o se desee, hacer alguna pregunta. El rompecabezas debe estar completo. Pero en este caso Maupassant se deleitó con un final irónico y efectista. El lector experimentado no puede dejar de preguntarse: "¿Y qué más?" Es cierto que la desgraciada pareja había perdido su juventud y casi todo lo que hace agradable la vida en los tristes años que pasaron ahorrando para pagar el collar perdido; pero cuando se descubrió su equivocación y les fue devuelto el collar comprado, se encontraron en posesión de una pequeña fortuna. En la aridez espiritual que su sacrificio les produjo, quizá no les haya parecido una compensación insatisfactoria. Más aún, si la desgraciada mujer hubiera sido lo suficientemente cuerda como para ir donde su amiga y comunicarle la pérdida —y no se nos da ninguna razón válida de por qué no lo hizo—, no habría existido cuento. Es un tributo a la destreza de Maupassant el que pocos lectores permanezcan tan posesionados de sí mismos como para que se les ocurran estas objeciones. Un autor como Maupassant no copia de la vida sino la dramatiza. Sacrifica la verosimilitud al efecto, y su desafío consiste en ver si se sale con la suya. Si concibe los incidentes y las personas que intervienen en el cuento en forma que tomemos conciencia de su artificio, falla. Pero el que algunas veces falle no descalifica el método.

En ciertas épocas los lectores exigen que se esté muy cerca de los hechos concretos, tal como ellos los ven; esto significa que el realismo está de moda. En otras, indiferentes a la realidad, piden lo extraño y lo maravilloso. Mientras ello dure, los lectores estarán dispuestos a prescindir de su incredulidad. La probabilidad no es algo establecido de una vez para siempre, cambia con los gustos de cada época: ella reside en el qué y en el cuánto se puede hacer tragar al lector. De hecho, en toda obra de ficción se aceptan algunas inverosimilitudes porque son usuales y a menudo necesarias para que el autor pueda seguir sin demora con su argumento.

Nadie, salvo Edgar Allan Poe, ha establecido con mayor precisión las reglas del tipo de cuento que yo estoy describiendo. Si no fuera por su extensión, citaría íntegramente su trabajo acerca de los *Twice-Told Tales*, de Hawthorne. Allí dice todo lo que hay que decir sobre el asunto. Me contentaré aquí con una breve síntesis.

"Un artista diestro construye el argumento. Si tiene experiencia, no habrá acomodado su pensamiento a los incidentes, sino que, habiendo concebido cuidadosamente un efecto único y singular, inventa después tales incidentes; luego acomoda estos incidentes de modo que lo ayuden en la realización del efecto preconcebido. Si en la primera frase no tiende a que nazca este efecto, ha fallado al dar el primer paso. En toda la composición no debe existir una sola palabra cuya meta directa o indirecta no sea el esquema preestablecido. Con esos medios, con todos estos cuidados y esta destreza se pinta al fin un cuadro que produce completa satisfacción en la mente de quien lo contempla. La idea del cuento ha sido desarrollada sin mácula porque no fue interrumpida..."

### III

No es difícil saber qué entendía Poe por un buen cuento: es una obra de imaginación que trata de un solo incidente, material o espiritual, que puede leerse de un tirón; ha de ser original, chispeante, excitar o impresionar, y debe tener unidad de efecto. Deberá moverse en una sola línea desde el comienzo hasta el final. Escribir un cuento según los principios que él estableció no es tan fácil como algunos piensan. Requiere inteligencia, quizás no de un orden muy superior pero sí de cierto tipo; requiere sentido de la forma y no poca capacidad inventiva. Nadie mejor que Rudyard Kipling ha escrito en Inglaterra cuentos de esta clase. Entre los escritores ingleses de cuentos cortos sólo él puede resistir ser comparado con los maestros franceses y rusos. Hoy se le desprecia abiertamente. Es natural. Cuando un autor de renombre muere, se publican necrologías en los diarios, y todo el que ha tenido trato con él, aunque sólo haya bebido una taza de té en su compañía, manda a *The Times* una reseña de lo ocurrido. En quince días deja de ser una novedad y calladamente pasa al olvido. Luego, si tiene suerte, después de cierto número de años, quizás pocos, quizás muchos —depende a menudo de circunstancias que nada tienen que ver con la literatura—, será recordado y restaurado en el favor del público. El ejemplo más notable de lo dicho es, sin duda, Anthony Trollope. Después de una generación de olvido, y dado el cambio que sufrió la vida en Inglaterra, sus novelas ganaron un nostálgico encanto que atrajo a multitud de lectores.

Aunque Rudyard Kipling tuvo éxito de público y lo mantuvo desde el comienzo de su carrera, la opinión de la gente culta le fue siempre algo condescendiente en

sus alabanzas. Ciertas particularidades de su estilo enojaban a los lectores de gusto difícil. Se le identificó con un imperialismo que irritaba a muchas personas inteligentes y que aún hoy produce desagrado. Era un maravilloso cuentista, variado y muy original. Poseía una fértil imaginación y en alto grado el don de narrar incidentes de manera sorpresiva y dramática. Tenía sus fallas, como las tiene todo buen escritor; creo que éstas se debían al ambiente y a su educación, a los rasgos de su carácter y a la época en que vivió. Ejerció una gran influencia en sus colegas escritores, pero tal vez la ejerció mayor en aquellos hombres que en una y otra forma llevaron el tipo de vida que él describió. Cuando uno viaja por el Oriente se asombra al comprobar cuán a menudo uno se cruza con hombres que se modelaron de acuerdo con los personajes de su invención. Dicen que los personajes de Balzac pertenecían más a la generación que siguió que a la que él se propuso describir. Sé, por experiencia, que veinte años después de que Kipling escribiera sus primeros cuentos importantes, hubo hombres esparcidos en diversos puntos del Imperio que jamás habrían sido lo que fueron de no existir él. No sólo creó personajes: modeló hombres. Eran individuos valientes y honrados que hacían el trabajo que se les encomendaba con la mayor habilidad de que eran capaces; es una desgracia que, por razones necesarias de explicar, ellos hayan dejado tras de sí un legado de odio. Generalmente se atribuye a Rudyard Kipling el haber dado a los británicos la conciencia de su Imperio, pero éste es un hecho político que no tengo por qué tratar aquí; lo que sí tiene que ver con este tema es que, al descubrir lo que llamamos el cuento exótico, se abrió un nuevo y fructífero campo a los escritores. Es el cuento que ocurre en un lugar poco conocido pa-

ra la mayoría de los lectores. Trata de las relaciones que sufre el hombre blanco residente en un país extraño y de los efectos que le causa el contacto con gente de otra raza y color. Posteriormente, otros escritores han tratado este asunto a su manera, pero fue Rudyard Kipling el primero en abrir camino a través de esa región desconocida, y nadie lo ha investido de un encanto más romántico, nadie lo ha presentado en forma tan vívida y con tanta riqueza de colorido. Llegará el día en que la ocupación de la India por los británicos sea historia antigua, y en que la pérdida de la gran colonia no origine más arrepentimiento ni amargos rencores que los que hoy produce la pérdida, siglos atrás, de la Normandía y la Aquitania. Entonces nos daremos cuenta de que con sus cuentos de la India, en *El libro de la selva* (*Jungle Books*) y en *Kim*, Rudyard Kipling creó obras que ocuparán un honroso lugar en la gran literatura inglesa.

La gente se cansa hasta de las cosas buenas. Quiere cambios. Tomemos un ejemplo de otro arte: la arquitectura hogareña alcanzó, durante el periodo georgiano, una rara perfección; las casas edificadas entonces eran hermosas y confortables. Los cuartos eran espaciosos, aireados y bien proporcionados. Uno podría creer que la gente se iba a conformar para siempre con estas casas. Pero no. Llegó la era romántica; se deseó lo raro, lo caprichoso, lo pintoresco, y los arquitectos, sin hacerse rogar, edificaron lo que se deseaba.

Es difícil inventar un cuento como los que escribió Poe; y, como bien sabemos, hasta él mismo se repitió más de una vez en su pequeña producción. En este tipo de narraciones hay muchos trucos y, cuando, gracias a la aparición y rápida popularidad de la revista mensual, la demanda de tales narraciones llegó a ser grande, los autores no se hicieron rogar para aprenderlos. Para que sus

cuentos fueran más efectistas, le impusieron ciertas reglas convencionales, terminando por desviarse tanto de la realidad al describir la vida, que sus lectores se rebelaron. Se cansaron de estos cuentos hechos según un modelo que ya conocían demasiado. Dijeron que en la vida real las cosas no suceden con tanta claridad; la realidad es un enjambre de hilos cortados y puntas sueltas; meter todo en un molde sería falsearlas. Pedían un mayor realismo. Pero copiar la vida nunca ha sido tarea de artista. Sir Kenneth Clark aclara bastante este punto de su obra *El desnudo (The Nude)*. En ella nos muestra cómo los grandes escultores de la antigua Grecia no se dedicaron a seguir paso a paso a sus modelos, sino que los usaron como instrumentos para realizar su ideal de belleza. Si observamos las pinturas y esculturas del pasado, no dejará de sorprendernos lo poco que los grandes artistas se preocupaban de dar un testimonio exacto de lo que veían. Se cree que las deformaciones impuestas a sus modelos por los artistas plásticos, muy bien representados por los cubistas de ayer, son invención de nuestro tiempo. No es así. Se piensa esto porque nos hemos acostumbrado de tal modo a las deformaciones literales de los hechos. Desde el nacimiento de la pintura occidental, los artistas sacrificaron la verosimilitud a los efectos que deseaban. Igual cosa ocurre con la literatura de ficción. Para no retroceder mucho, tomemos a Poe. Parece increíble que éste pensara que los seres humanos hablaban en la forma en que hacía dialogar a sus personajes; si ponía en su boca parlamentos que nos parecen tan irreales, debe ser porque pensaba que ello era necesario al tipo de cuento que estaba relatando, y porque lo ayudaba a realizar el esquema que sabemos tenía en vista. Los artistas sólo caen en el naturalismo ar-

tificial cuando se les reprocha que se han alejado tanto de la vida que deben volver imprescindiblemente a ella. Entonces se ponen a copiarla con toda la exactitud posible, no como un fin, sino tal vez como una saludable disciplina.

Respecto al cuento corto, el naturalismo del siglo XIX se puso de moda como reacción al romanticismo, que se había hecho aburridor. Uno después de otro, los escritores intentaron retratar la vida con intransigente veracidad. "Nunca me he sometido —dijo Frank Norris—, nunca le saco el sombrero a la moda y lo mantengo en alto por dinero. ¡Por Dios! Les dije la verdad, les guste o no les guste. ¿Qué me importa esto a mí? Les dije la verdad; lo que por entonces tenía como verdad y lo que tengo ahora como verdad." (Son palabras valerosas; pero es difícil decir qué es la verdad, ya que no es necesariamente lo opuesto a una mentira.) Los escritores de esta escuela miraron la vida con ojos menos parciales que los de la generación precedente; fueron menos optimistas, más violentos y directos; sus diálogos eran más naturales y elegían a sus personajes de un mundo que, desde los tiempos de Defoe, los autores de ficción habían descuidado; pero no innovaron en la técnica. Respecto a lo esencial del cuento corto, se contentaron con los viejos moldes. Persiguieron los mismos efectos que Edgar Allan Poe; usaron las mismas fórmulas que éste fijó. Sus méritos prueban su valor; sus artificios muestran su debilidad.

#### IV

Pero hubo un país donde aquella fórmula prevaleció poco. En Rusia se había estado escribiendo cuentos de un orden totalmente distinto durante un par de generaciones. Y

cuando los hechos indicaron tanto a los lectores como a los autores que el tipo de narración que gozó tanto tiempo del favor del público se había vuelto aburridoramente mecánico, se descubrió que en este país existía un grupo de escritores que habían hecho del cuento corto algo nuevo. Es raro que esta nueva forma de narración breve haya tardado tanto tiempo en llegar al mundo occidental. Ciertamente es que los cuentos de Turguénev fueron leídos en traducciones francesas. Los Goncourt, Flaubert y los círculos intelectuales en que éstos se movían aceptaron a Turguénev por su majestuosa presencia, la amplitud de sus medios y su aristocrático origen; sus obras fueron miradas con el moderado entusiasmo con que los franceses han mirado siempre las producciones de autores extranjeros. Era una actitud parecida a la que adoptaba respecto a la mujer el doctor Johnson en sus prédicas: "No está bien hecha, pero es sorprendente que haya sido hecha".

Sólo cuando, en 1886, Melchior de Vogué publicó su obra *La novela rusa (Le roman russe)*, la literatura rusa empezó a influir en el mundo literario parisién. Con el tiempo —creo que alrededor de 1905— varios cuentos de Chéjov fueron traducidos al francés y recibidos favorablemente. No obstante, en Inglaterra seguía sin conocerse. Cuando murió, en 1904, los rusos lo consideraban el mejor escritor de su generación. La *Enciclopedia británica*, en su undécima edición, publicada en 1911, no supo decir de él más que lo siguiente: "A. Chéjov mostró considerables dotes en sus cuentos cortos". Fría alabanza. Sólo cuando Mrs. Garnett publicó en trece pequeños volúmenes una selección de su extensa obra, los lectores ingleses se interesaron por él. Desde entonces, el prestigio de los escritores rusos en general, y de Chéjov en

particular, ha sido inmenso. Cambió en gran parte la forma y la actitud hacia el cuento corto. Los lectores agudos se apartan indiferentes del cuento considerado hasta entonces como "bien hecho técnicamente", y los autores que todavía los producen, para deleite de la mayoría, son mal considerados.

La biografía de Chéjov fue escrita por David Magarshack. Fue una existencia que el sólo vivirla constituye de por sí un verdadero triunfo, tantas fueron las dificultades con que tropezó: pobreza, deberes onerosos, mal ambiente y pésima salud. De este libro tan interesante y bien documentado extraje los hechos que narro a continuación.

Chéjov nació en 1860. Su abuelo era un siervo que ahorró suficiente dinero como para comprar su libertad y la de sus tres hijos. Uno de ellos, llamado Pavel, abrió una tienda en Taganrog, en el Mar de Azof, se casó y tuvo cinco hijos varones y una mujer. Anton Chéjov fue el tercero. Pavel era inculto y tonto, vano, egoísta, brutal y profundamente religioso. Muchos años más tarde Chéjov escribía al respecto: "Recuerdo que mi padre empezó a educarme a los cinco años, o, para decirlo más claro, a azotarme cuando tenía sólo cinco años. Me azotaba, me tiraba las orejas, me pegaba en la cabeza; la primera pregunta que yo me hacía al despertarme en las mañanas era: ¿seré golpeado nuevamente hoy? Me prohibieron todo juego o diversión. Debía ir por la mañana a los servicios religiosos, y por la tarde a besar manos de pastores y popes, leer salmos en la casa... A los ocho años tuve que atender la tienda; trabajaba como niño de mandados, y esto afectó mi salud porque me golpeaban casi todos los días. Después, cuando se me envió a un colegio secundario, estudiaba hasta la hora de comer, y desde entonces hasta la noche debía cuidar la tienda."



Cuando Anton Chéjov tenía dieciséis años, su padre, consumido por las deudas y temeroso de ser arrestado, huyó a juntarse en Moscú con sus dos hijos mayores, Alejandro y Nicolás, que estaban en la universidad. Dejaron a Anton en Taganrog para que continuara sus estudios. Éste se mantuvo allí a duras penas, enseñando a niños retrasados. Cuando se graduó, tres años después, y le fue concedida una beca de veinticinco rublos al mes, se reunió con sus padres en Moscú. Habiendo decidido ser médico, ingresó en la Escuela de Medicina. Era por entonces un joven alto, de poco más de un metro ochenta, de cabello castaño claro, ojos marrones y labios firmes y llenos. Encontró a su familia viviendo en un subsuelo de un suburbio poblado de burdeles. Anton trajo consigo a dos amigos del colegio, también compañeros de estudio, para que se alojasen con su familia. Ambos pagaban cuarenta rublos mensuales, un tercer alojado pagaba otros veinte, y esto, con los veinticinco de Anton, hacían ochenta y cinco rublos que debían alimentar a nueve personas y pagar el alquiler. Pronto se mudaron a un departamento más grande en la misma escuálida callejuela. Dos de los pensionistas ocupaban un cuarto, el tercero tenía uno pequeño para él solo, Anton y dos de sus hermanos ocupaban otra habitación, su madre y hermana, la cuarta, y la quinta, que servía de sala de estar y comedor, era el dormitorio de sus hermanos Alejandro y Nicolás. Pavel, su padre, había conseguido por fin una ocupación de treinta rublos al mes en un almacén, donde debía alojarse, así es que, por un tiempo, se vieron libres del estúpido y despótico hombre que había transformado sus vidas en una carga.

Anton tenía el don de improvisar historias cómicas que hacían reír a gritos a sus amigos. Dada la situación

desesperada de su familia, pensó que podría escribirlas. Escribió una y la envió al semanario petersburgués titulado *El vuelo del dragón*. Una tarde de enero, al regreso de la Escuela de Medicina, compró un ejemplar y vio que su cuento había sido aceptado. Iban a pagarle cinco copeks por línea. Recordaré al lector que el rublo valía dos chelines, y que cien copeks eran un rublo, por lo que el pago ofrecido equivalía aproximadamente a un penique por línea. Desde entonces, Chéjov mandó casi semanalmente un cuento a *El vuelo del dragón*, pero pocos eran aceptados. No obstante, logró colocarlos en diarios de Moscú, donde le pagaban escasamente. Estos diarios pendían de un hilo, y muchas veces sus colaboradores, si querían recibir su sueldo, debían esperar en la oficina a que los suplementos trajeran los copeks recogidos en las ventas hechas en la calle. Fue Leykin, un editor de Petersburgo, quien dio a Chéjov su primera oportunidad. Dirigía un periódico llamado *Fragmentos*, y encargó a Chéjov escribir un cuento semanal de cien líneas, a ocho copeks la línea. Su periódico era humorista, y cuando Chéjov enviaba un cuento serio, Leykin se quejaba que no era de los que pedían sus lectores. Aunque los cuentos que entonces escribió gustaban mucho y le dieron cierta reputación, las limitaciones tanto respecto a su extensión como a su tema lo irritaban. Para satisfacerlo, Leykin, que parece haber sido un hombre bondadoso y razonable, obtuvo que *La gaceta de Petersburgo* le solicitara un cuento semanal más largo y de otro estilo, al mismo precio de ocho copeks la línea. ¡Entre 1880 y 1885 Chéjov escribió trescientos cuentos!

Eran "ganapanes" (*potboilers*). El *Diccionario de Oxford* nos dice que esta es una palabra que se aplica despectivamente a una obra literaria o de arte realizada con

el propósito de ganarse la vida. Es un término que debiera ser expulsado del vocabulario de los cronistas literarios. Yo diría, más bien, que el joven que descubre que debe escribir (cómo hace este descubrimiento es un misterio tan insondable como el del sexo), pensará que ello puede proporcionarle renombre, pero con toda seguridad serán poquísimas las veces que piense que puede aportarle dinero. Al pensar así se mostrará inteligente, ya que lo más probable es que ello no le reporte ganancias. Pero cuando decide llegar a ser un escritor profesional y ganarse así su existencia, no puede dejar de interesarle el dinero que su talento le proporcionará. No incumbe a los lectores el motivo por el cual escribe.

Mientras Chéjov escribía este fantástico número de cuentos, también trabajaba en la Escuela de Medicina para adquirir su título. Sólo podía escribir en la noche, después de su dura jornada en el hospital. Creaba en condiciones muy difíciles. Los pensionistas se habían ido, y los Chéjov se cambiaron a un departamento más pequeño. Pero "en la habitación de al lado —escribía Chéjov a Leykin— llora el hijo de un pariente mío (su hermano Alejandro), en el otro cuarto papá lee en voz alta un cuento de Leskor a mamá, alguien ha echado a andar nuestra vitrola y están tocando *Bella Elena*... Mi cama está ocupada por un pariente que nos visita, quien viene a cada momento a hablarme de medicina. ¡El niño está berreando! Acabo de tomar la resolución de no tener jamás hijos. Creo que los franceses tienen tan pocos porque son literatos..." Un año más tarde, en una carta a su hermano Iván, escribió: "Gano más dinero que cualquiera de tus tenientes de ejército. Pero no tengo dinero, ni comida decente, ni cuarto propio donde trabajar... En este momento no tengo ni un copek, y espero ansiosamente el

primero de mes, fecha en que recibiré sesenta rublos desde Petersburgo, y los gastaré de inmediato."

En 1884 Chéjov tuvo una hemorragia. Había tuberculosis hereditaria en su familia y él no pudo ignorar el significado de aquélla. Pero el miedo de que sus sospechas se confirmaran le impidió hacerse examinar por un especialista. Para calmar a su angustiada madre le dijo que la hemorragia provenía de una vena de la garganta, y que nada tenía que ver con la tuberculosis. A fines de ese año dio sus últimos exámenes y transformóse en un distinguido médico. Pocos meses después logró reunir algo de dinero para hacer su primer viaje a Petersburgo. Nunca había dado importancia a sus cuentos; los escribía por dinero y decía que ninguno le tomaba más de un día de trabajo. Al llegar a Petersburgo descubrió, asombrado, que era famoso. Las personas inteligentes de Petersburgo, por entonces centro cultural de Rusia, encontraban en sus livianos cuentos frescura, viveza y puntos de vista originales. Lo recibieron con los brazos abiertos, mostrándole que se le miraba como a uno de los escritores de mayor talento de su época. Los editores lo invitaron a colaborar en sus publicaciones a un precio que jamás le habían ofrecido. Uno de los más distinguidos autores rusos quiso convencerlo de que dejara el tipo de cuentos que escribiera hasta entonces por otros de verdadero interés.

Chéjov se impresionó, pues nunca había pretendido ser un escritor profesional. "La medicina —decía— es mi esposa legal; la literatura, sólo mi amante." Y cuando regresó a Moscú lo hizo con la intención de ganarse la vida como médico. Debemos admitir que hizo poco por ejercerla prósperamente. Adquirió muchas amistades, las cuales le enviaban pacientes que le pagaban raramente

sus consultas. Él era alegre y encantador, y con su sonora y contagiosa risa tuvo gran éxito en los medios bohemios que frecuentaba. Le gustaba ir a fiestas y también darlas. Bebía copiosamente, pero salvo en los matrimonios, días de santo —el equivalente ruso a los cumpleaños— y fiestas religiosas, rara vez se emborrachaba. Las mujeres lo hallaban atractivo y tuvo gran número de amoríos. Pero ninguno fue importante. Con el correr del tiempo visitó frecuentemente Petersburgo y viajó por toda Rusia. Cada primavera, dejando que sus pacientes se cuidaran solos, trasladaba a toda su familia en carreta al campo, y permanecía allí hasta el otoño. Apenas se supo que era médico, llegaron a consultarlo y, por supuesto, jamás le pagaban. Para conseguir dinero se vio obligado a escribir más cuentos. Día a día éstos eran más apreciados y le pagaban bastante bien, pero no podía vivir de ellos. En una de sus cartas a Leykin, escribió: "Me preguntas qué hago con el dinero. No llevo vida disipada, no ando vestido como *dandy*, no tengo deudas y carezco de amante (obtengo gratis el amor), pero, a pesar de todo, sólo me quedan cuarenta de los trescientos rublos que recibí de ti y de Souvorin antes de Pascua, y mañana tengo que pagar cuarenta. Sólo Dios sabe adónde se va mi dinero." Se cambió a otro departamento, donde al fin tuvo una habitación para él solo, pero se vio obligado a pedir a Leykin que le adelantara dinero para pagar el alquiler. En 1886 tuvo otra hemorragia. Sabía que necesitaba irse a Crimea, adonde se dirigían los tuberculosos de la época en busca de un clima cálido —tal como en Europa Occidental viajaban a la Riviera o a Portugal— donde morían como moscas; pero él no tenía ni un rublo para hacerlo. En 1889 su hermano Nicolás, pintor de cierto talento, murió tuberculoso. Fue un golpe

y también una advertencia. Hacia 1892 estaba tan mal de salud que temió pasar otro invierno en Moscú. Con dinero prestado compró una pequeña propiedad llamada Melinkovo, a cincuenta millas de Moscú y, como siempre, acarreó consigo a toda su familia: a su difícil padre, a su madre, a su hermana y a su hermano Miguel. Había llevado un carretón de remedios y, como nunca, los pacientes se congregaron para consultarlo. Los trató lo mejor que pudo y jamás les cobró un copek.

Así pasó cinco años en Melinkovo, todos bastante felices. Escribió varios de sus mejores cuentos y recibió espléndida paga por ellos: cuarenta copeks —casi un chelín— por línea. Se preocupó de los asuntos locales, consiguió que hicieran un nuevo camino y construyó, de su bolsillo, escuela para los campesinos. Su hermano Alejandro, bebedor consuetudinario, vino a vivir con él acompañado de su mujer y de sus hijos. Los amigos le visitaban, y se quedaban a veces varios días; y, aunque se quejaba de que interrumpían su trabajo, no podía prescindir de ellos. Constantemente enfermo, permanecía alegre, amistoso, entretenido y jovial. De vez en cuando hacía una excursión a Moscú. En una de estas ocasiones, tuvo una hemorragia tan grave que debió ser trasladado a una clínica. Durante varios días estuvo moribundo. Siempre había rehusado pensar que estaba tuberculoso, pero esta vez los médicos le dijeron que tenía afectada la parte superior de sus pulmones y que, si deseaba vivir, tendría que cambiar de hábitos. Volvió a Melinkovo sabiendo que no podría pasar otro invierno allí. También iba a tener que dejar la práctica de la medicina. Viajó por el extranjero, estuvo en Biarritz y Niza, y, por último, se estableció en Yalta, en Crimea. Los médicos le habían aconsejado que viviera permanentemente allí. Un adelanto de su amigo y editor Souvorin le permitió edifi-

carse una casa en el lugar. Como siempre, se hallaba en cruentas dificultades económicas.

El no poder practicar la medicina fue un amargo golpe para él. No sé qué clase de médico sería. Después de recibirse, no hizo más de tres meses de práctica hospitalaria, y sospecho que trataba a sus pacientes improvisando un poco. Pero con simpatía y sentido común, dejando que la naturaleza siguiera su curso, probablemente hizo a sus pacientes tanto bien como el que pudiera haberles hecho un hombre de mayores conocimientos. Las variadas experiencias por las que pasó le fueron muy útiles. Tengo mis razones para pensar que el entrenamiento a que debe someterse un estudiante de medicina es muy beneficioso para un escritor. Adquiere un inapreciable conocimiento de la naturaleza humana. Ve a ésta en sus mejores y peores momentos. Cuando la gente enferma, cuando se asusta, deja a un lado la máscara que lleva cuando está sana. El médico la ve tal como es: egoísta, dura, avara, cobarde; pero también valerosa, generosa, amable y buena. El médico tolera sus debilidades y admira sus virtudes.

Aunque en Yalta se aburría, la salud de Chéjov mejoró durante cierto tiempo. Aún no he tenido ocasión de decir que, además de sus numerosos cuentos, había escrito entonces, sin mucho éxito, dos o tres piezas de teatro. Gracias a éstas conoció a una joven actriz llamada Olga Knipper. Se enamoró de ella y, en 1901, para amargo resentimiento de su familia —a la que no había dejado de mantener— se casó. Ambos se pusieron de acuerdo en que ella continuaría actuando, por lo que sólo estaban juntos cuando él la iba a ver a Moscú, o cuando Olga, en su día de descanso —como se dice en los medios de teatro— iba a Yalta. Las cartas que él le escribió se conservan. Son tiernas y emocionantes. Su mejoría

duró poco y pronto volvió a agravarse. Tosía incesantemente y no podía dormir. Para mayor desgracia, Olga Knipper tuvo un aborto. Había rogado mucho a Chéjov que escribiera para ella una comedia liviana, como las que pedía el público. Para agradarla, según creo, él se puso a trabajar de inmediato. La obra se iba a titular *El jardín de los cerezos*, y prometió a Olga crear un buen papel para ella. "Escribo cuatro líneas al día —contaba a un amigo—, y aun esto me produce un dolor insoportable." Una vez terminada, se estrenó en Moscú a comienzos de 1904. En junio, Chéjov partió a las termas alemanas de Badenweiler aconsejado por su médico. Un joven literato ruso escribió a propósito de su encuentro con él, la víspera de la partida (cito las líneas que siguen de la *Vida*, de Magarshack): "En un sofá, reclinado sobre cojines, llevando un abrigo o una bata y cubiertas las piernas por una frazada, había sentado un hombre muy delgado y aparentemente pequeño, de hombros angostos y de cara delgada y anémica, tan enflaquecido e irreconocible se había vuelto Chéjov. Nunca hubiera pensado que un hombre podía cambiar tanto.

"Estiró su mano débil, como de cera, que temí mirar, y me contempló con sus cariñosos ojos que ya no sonreían.

"—Me voy mañana —dijo—; me voy para morir.

"Usó una palabra distinta, una palabra más cruel que *para morir*, que no deseo repetir ahora.

"—Me voy para morir —repitió enfáticamente—. Despídame de sus amigos. Dígales que los recuerdo y que quiero mucho a algunos de ellos. Deséales de mi parte éxito y felicidad. Nunca más nos veremos".

Al comienzo se sintió tanto mejor en Badenweiler que empezó a hacer planes para ir a Italia. Una tarde,

ya acostado, y como Olga había pasado el día entero con él, le insistió que saliera a dar una vuelta por el parque. Cuando volvió, le pidió que bajara a cenar, pero ella le dijo que aún no había sonado el gong. Para pasar el tiempo, Chéjov empezó a contarle un cuento situado en un concurrido balneario lleno de visitantes de moda, obesos banqueros, americanos y saludables ingleses. "Una tarde, al volver al hotel, se encontraron con que la cocinera se había fugado, y que la cena no les esperaba lista." Y siguió contando cómo esto afectó a cada una de tan encumbradas personas. Así hilvanó un cuento divertidísimo, y Olga Knipper reía a carcajadas. Ella regresó junto a él después de la comida. Chéjov descansaba tranquilo. Pero de pronto empeoró y hubo que llamar al médico. Éste hizo lo que pudo, pero todo fue inútil. Chéjov murió. Sus últimas palabras las dijo en alemán: *Ich sterbe*.<sup>\*</sup> Tenía cuarenta y cuatro años.

Alejandro Kuprin, en sus recuerdos de Chéjov, escribió lo siguiente: "Creo que no abrió ni dio enteramente su corazón a nadie. Pero miraba a todo el mundo con cariño, aunque no como lo exige la amistad, y, al mismo tiempo, con un gran interés, aunque tal vez inconsciente". Esto es extrañamente revelador. Nos dice más de Chéjov que cualquiera de los hechos que he tenido ocasión de relatar en mi breve reseña de su vida.

## V

Los primeros cuentos de Chéjov fueron, en su mayoría, humorísticos. Los escribió con gran facilidad; los escri-

<sup>\*</sup>Me muero.

bió, según él mismo, "como canta un pájaro", y no les dio importancia. Sólo después de su primera visita a Petersburgo, cuando descubrió que se le consideraba un promisorio y talentoso autor, empezó a tomarse en serio. Trató entonces de adelantar en su arte. Un amigo lo encontró un día copiando un cuento de Tolstoi, y al preguntarle qué hacía, replicó: "Lo estoy re-escribiendo". Al amigo le pareció extraño que se tomara tal libertad con una obra del maestro, pero Chéjov le explicó que lo hacía como un ejercicio. Tenía la idea —que yo creo muy buena— que haciendo esto aprendería los métodos de los escritores que admiraba, y lograría de este modo un estilo propio. Es evidente que dicho trabajo le fue provechoso. Aprendió a componer sus cuentos con gran maestría. "Los campesinos", por ejemplo, está tan admirablemente compuesto como *Madame Bovary*, de Flaubert. Chéjov trató de escribir sencilla, clara, concisamente, y dicen que logró un estilo de enorme belleza. Quienes lo leemos en traducciones debemos creerlo. Hasta en la traducción más exacta el timbre, el sentimiento y la eufonía de las palabras del original se pierden.

Chéjov conocía muy bien la técnica del cuento corto y dijo algunas cosas extraordinariamente interesantes acerca de éste. Insistía en que un cuento no debe tener nada superfluo. "Todo lo que no se relaciona con él debe ser extirpado sin compasión —escribió—. Si en el primer capítulo se dice que cuelga un arma de la pared, en el segundo o en el tercero ella debe descargarse necesariamente." Esto parece bastante razonable, y también es razonable lo que observa respecto a las descripciones de la naturaleza, que han de ser breves y claras. Él era capaz de dar al lector, en una o dos palabras, la vívida impresión de una noche nevada, el cantar de los ruiseñores hasta agotarse, o

el frío brillo de las ilimitadas estepas cubiertas de nieve invernal. Su don era inapreciable. Más dudosa es su condenación de los que humanizan la naturaleza. "El mar ríe —escribía en una carta—. Sin duda, te dejas llevar por un impulso, pues esto es tosco y vulgar. El mar no ríe ni llora: ruge, relampaguea, brilla. Observa cómo lo hace Tolstoi: 'El sol se levanta y se pone, los pájaros cantan'. Nadie llora ni solloza. Esto es lo más importante: la sencillez." Ello es muy cierto, pero, desgraciadamente, hemos estado humanizando la naturaleza desde el principio de los tiempos, y lo hacemos con tal naturalidad que sólo podemos evitarlo gracias a un esfuerzo. Hasta el propio Chéjov cayó en ello. En su cuento "El duelo" nos dice que "una estrella atisbaba, y tímidamente pestañeaba con su único ojo". No me parece criticable, de hecho me gusta. A su hermano Alejandro, débil como cuenta, le dice que un escritor jamás debe hablar de emociones que no ha sentido. Esto es exagerado. Seguramente no es necesario cometer un asesinato para describir en forma convincente las emociones que pudo sentir el asesino. Después de todo, el escritor tiene imaginación, y si es un buen escritor tiene el don de ponerse en el lugar de los personajes que crea y es capaz de experimentar sus mismos sentimientos. Pero lo que Chéjov exigía más drásticamente era que los autores pasaran rápido del principio al final de sus cuentos. Esto es lo que él hacía, y lo hacía tan rigurosamente, que sus amigos contaban que tenían que arrebatarse los manuscritos para que no alcanzara a mutilarlos, "reduciendo sus cuentos a: eran jóvenes, se enamoraron, se casaron y fueron desgraciados". Cuando le decían esto a Chéjov, replicaba: "Pero si en realidad es lo que sucede".

Chéjov tomó de modelo a Maupassant. Si no hubiera dicho eso él mismo, yo jamás lo habría creído, pues sus

finés y métodos me parecen completamente distintos. En general, Maupassant trataba de que sus cuentos fueran dramáticos y, para conseguirlo, como ya lo dije, estaba dispuesto a sacrificar hasta lo verosímil, si fuese necesario. Me inclino a pensar que Chéjov evitaba deliberadamente lo dramático. Escribía sobre gente corriente que llevaba una vida común. "La gente no viaja al Polo Norte para caerse de los *icebergs* —escribía en una carta—. Va a la oficina, pelea con su esposa y toma sopa de col." Se puede objetar, no sin cierta razón, que la gente *viaja* al Polo Norte, y que, si es cierto que no se cae de los *icebergs*, emprende aventuras tan peligrosas como ésta, y que no hay motivo alguno en el mundo para que un autor no escriba buenos cuentos sobre ello. Naturalmente, no basta que la gente vaya a sus oficinas y tome sopa de col, y no creo que Chéjov pensara que bastaba. Para que haya cuento, necesariamente debe robar dinero en la oficina o aceptar ser sobornado, pegarle y engañar a su mujer, y, cuando coma sopa de col, hacerlo con algún significado. De este modo ello se transforma en el símbolo de una feliz vida doméstica o de la angustia de una existencia frustrada.

La práctica médica de Chéjov, aunque inestable, lo puso en contacto con toda clase de personas: campesinos, obreros, dueños de fábricas, mercaderes y empleados fiscales de más o de menos categoría y que tenían un importante papel en la vida del pueblo, y terratenientes que por la liberación de los siervos se vieron reducidos a la pobreza. No parece haber tenido contactos con la aristocracia, y sólo conozco un cuento, el amargo cuento titulado "La princesa", donde aparece esta clase social. Escribía con cruel candor sobre la impresión de los latifundistas que dejaban que sus propiedades llegaran al

caos y a la ruina; de la desgraciada multitud de obreros fabriles que vivían al borde de la inanición, trabajando doce horas diarias para que sus patrones pudieran agregar a sus propiedades otras propiedades; de la vulgaridad y voracidad de la clase mercantil; de la inmundicia, embriaguez, brutalidad, ignorancia y pereza de los campesinos, mal pagados y siempre hambrientos, y de las cuevas malolientes e infectas en que habitaban.

Chéjov sabía dar extraordinario realismo a los hechos que contaba. Aceptamos lo que nos dice tal como aceptaríamos el relato de un reportero fidedigno. Claro es que Chéjov no era un mero reportero: observaba, adivinaba, seleccionaba y combinaba. Como dijo Koteliansky; "Chéjov, en su maravillosa objetividad, pasando por encima de dolores y alegrías personales, lo sabía y veía todo; podía ser cariñoso y tierno sin amar, generoso y simpático sin tener afectos, benefactor sin esperar recompensa".

Pero esta impasividad de Chéjov resultaba injuriosa a muchos de sus colegas escritores, y lo atacaron salvajemente. Le echaban en cara su aparente indiferencia ante los acontecimientos sociales de su época. Los intelectuales exigían que todo escritor ruso tratara estos problemas. La respuesta de Chéjov fue que el autor cumplía su cometido narrando los hechos y dejando a los lectores sacar las consecuencias. Insistía en que el artista no está obligado a resolver problemas de especialistas. "Para los problemas especializados —decía— tenemos especialistas; su oficio consiste en juzgar la comunidad, el destino del capitalismo, lo repudiable de la embriaguez..." Esto es bastante razonable. Pero como se trata de un punto de vista que parece haber sido discutido demasiado en el mundo de las letras, me atreveré a citar algunas observaciones que

hice años atrás en una conferencia dada en la Liga Nacional del Libro. Un día leí, siguiendo mi costumbre, la página que uno de nuestros mejores semanarios dedica a comentar la literatura del día. El crítico empezaba su artículo acerca de una obra de ficción con las palabras siguientes: "El señor Fulano de Tal no es un mero cuentista". La palabra *mero* se me atravesó en la garganta y, aquel día, como Paolo y Francesca en otra ocasión, no seguí leyendo. El crítico era un novelista muy conocido y, aunque no he tenido la suerte de leer alguna de sus obras, no dudo de que sean admirables. Pero de su observación yo no puedo dejar de concluir que un novelista debe ser más que un novelista. Parece obvio que él piensa que, en el revuelto mundo en que vivimos, es una frivolidad que un autor escriba novelas destinadas sólo a que el lector pase algunas horas agradables. Esta misma opinión prevalece en algunos escritores actuales. Tales obras son, como bien sabemos, descartadas por "escapistas". Este vocablo, al igual que "ganapanes", es un vocablo que puede descartarse del vocabulario de los críticos. Todo arte es "escapista", tanto las sinfonías de Mozart como los paisajes de Constable. ¿Acaso leemos los sonetos de Shakespeare o las odas de Keats por algo que no sea el agrado que nos producen? ¿Por qué hemos de pedir más a un novelista de lo que pedimos a un poeta, a un compositor, a un pintor? De hecho, no existe algo que sea un *mero* cuento. Aunque su autor lo escriba sin más intenciones que la de hacerlo legible, sin querer, a veces, hará una crítica de la vida. Cuando Rudyard Kipling, en sus *Plane Tales of the Hills* escribió acerca de los civiles hindúes, los oficiales jugadores de polo y sus esposas, lo hizo con la ingenua admiración de un joven periodista de origen modesto, deslumbrado por lo que él consideró fasci-

nante. Es extraño que en su época nadie viera la dura acusación al Poder Supremo que encerraban estos cuentos. Hoy no se pueden leer sin pensar que era inevitable que los británicos, tarde o temprano, se verían forzados a perder su poder en la India. Igual cosa pasaba con Chéjov. Trataba de ser objetivo, procuraba describir la vida con veracidad, y es imposible leer sus cuentos sin sentir que la brutalidad e ignorancia sobre la que escribió, la corrupción, la miserable pobreza de los humildes y la despreocupación de los ricos acabarían necesariamente en una sangrienta revolución.

Supongo que mucha gente lee obras de ficción porque no tiene nada mejor que hacer. Lee por agrado, y es lo que se debe hacer. Pero algunos buscan en sus lecturas distintos placeres que otros. Hay quienes buscan el placer de reconocerse en ellas. Los lectores contemporáneos de las *Crónicas Barchester* (*Barchester Chronicles*), de Trollope, las leen con íntima satisfacción porque retratan el tipo de vida que ellos mismos llevan. En su mayor parte estos lectores pertenecen a la alta clase media, y se sienten a gusto con la alta clase media que describe Trollope. Experimentan la misma agradable autocomplacencia que sentían cuando el amable Mr. Browning les decía: "Dios está en el cielo; todo va bien en la tierra". El tiempo ha dado a estas novelas el atractivo de *genre*. Las hallamos entretenidas y algo emocionantes (¡qué hermoso era vivir en un mundo donde la existencia era tan fácil para la gente acomodada, y al final resultaba todo tan bien!) y tienen la misma clase de encanto que esos cuadros anecdóticos de mediados del siglo XIX, con sus barbudos caballeros de capa y colero, y sus hermosas damas de sombreros puntiagudos y crinolinas. Otros lectores buscan en la novela cosas extrañas y novedosas. El

cuento exótico siempre ha tenido sus partidarios. La mayoría de la gente vive existencias prodigiosamente aburridas, y constituye una forma de descansar de la monótona vida de dejarse absorber un rato por un mundo de arriesgadas y peligrosas aventuras. Sospecho que los lectores rusos de los cuentos de Chéjov hallaban en ellos un placer muy distinto del encontrado por los lectores del mundo occidental. Conocían bien las condiciones de la gente que aquél describió tan nítidamente. En cambio, los lectores ingleses ven en sus cuentos algo nuevo, extraño, a veces terrible y depresivo, pero presentado con una veracidad impresionante, fascinadora y hasta romántica.

Sólo los muy ingenuos pueden suponer que una obra de ficción ha de dar informes fidedignos sobre temas importantes para sus vidas. Por la naturaleza misma de su capacidad creadora, el novelista es incompetente para tratar dichos asuntos; él no se debe a la razón sino al sentir, al imaginar y al inventar. Es parcial. Los temas elegidos por el escritor, los personajes que crea y su actitud ante ellos, están condicionados por su parcialidad. Lo que escribe es expresión de su personalidad, manifestación de sus instintos, emociones, intuiciones y de su experiencia. Arregla sus datos a veces sin saber cómo, pero otras sabiendo muy bien lo que se propone; después usa toda su destreza para evitar que el lector lo descubra. Henry James insistía en que el autor de ficción debía dramatizar. Ésta es una impresionante aunque no muy lúcida forma de decir que el escritor debe arreglar de tal manera los hechos que atrape y mantenga la atención del lector. Fue lo que hizo Henry James, como todos lo saben. Lógicamente, ésta no es la forma adecuada para escribir un trabajo científico o informativo. Si los lectores se interesan en los problemas importantes de la



actualidad, harán bien en no leer —como lo aconsejaba Chéjov— ni novelas ni cuentos cortos, sino obras que tratan específicamente de ellos. El fin propio de los autores de ficción no consiste en instruir sino en agradar.

Los escritores llevan vidas oscuras. Ni son invitados a la mesa del alcalde, ni se les nombra ciudadanos honorarios de las ciudades.

No es para ellos el honor de romper una botella de champaña contra el casco de un barco pronto a salir al océano en su viaje inaugural. No se agolpan multitudes, como ocurre con las estrellas de cine, para verlos salir de su hotel y saltar dentro de un *Rolls-Royce*. Tampoco son invitados a inaugurar bazares pro-ayuda de nobles damas venidas a menos, ni se les ve ante una aclamante muchedumbre entregando una copa de plata al campeón de *singles* en Wimbledon. Pero tienen sus compensaciones. Desde los tiempos prehistóricos ha habido hombres que, favorecidos por el don creador, han adornado mediante sus obras de arte el feo negocio de la vida. Como puede verlo cualquiera que vaya a Creta, allí fueron decoradas las copas, las tazas y los cántaros no para hacerlas más útiles sino más agradables a la vista. A través de las diversas épocas, los artistas se satisficieron en forma completa produciendo obras de arte. Si el autor de ficción es capaz de esto mismo, hace todo lo que se le puede pedir dentro de la razón. Es un abuso utilizar la novela como púlpito o estrado.

## VI

Creo que sería injusto finalizar este informal ensayo sin tomar en cuenta a una talentosa autora cuyos cuentos

fueron sumamente admirados entre las dos guerras. Se trata de Katherine Mansfield. Si la técnica de nuestros actuales escritores ingleses difiere de la de los maestros del cuento corto del siglo XIX, se debe, al menos en parte, según creo, a su influencia. Éste no es el lugar para relatar la vida de Miss Mansfield; pero ya que sus cuentos, en su mayoría, son enormemente personales, debo dar una breve reseña de su vida.

Katherine Mansfield nació en 1888 en Nueva Zelanda. A temprana edad ya había escrito gran número de pequeñas y promisorias obras, poniendo su esperanza en ser escritora. La vida de Nueva Zelanda se le hacía demasiado aburrida y estrecha, por lo que rogó a su padre que la dejara regresar a Inglaterra, donde había estado dos años en el colegio junto con sus hermanas. Sus respetables padres se escandalizaron al descubrir que había tenido una corta aventura con un joven conocido en un baile, lo que los hizo, al parecer, otorgar el permiso. Su padre le dio una renta anual de cien libras, las que bastaban, en aquel tiempo, para que una joven viviera con economía. En Londres ella renovó su amistad con algunos conocidos de Nueva Zelanda. Entre éstos se hallaba Arnold Trowell, que ya se había hecho un nombre como cellista. En Nueva Zelanda ella había estado locamente enamorada de él, pero en Londres cambió su afecto por el del hermano menor, que era violinista. Se convirtieron en amantes. Por el alojamiento y la comida en una especie de hogar para mujeres solteras, ella pagaba veinticinco chelines a la semana, por lo que le sobraban quince chelines para vestirse y divertirse. Aburrida de vivir en tan estrechas condiciones, aceptó casarse cuando un profesor de canto llamado George Bowden, diez años mayor que ella, le pidió que se casara con él. Se casó vestida

de negro y con una joven amiga como único testigo. Aquella noche se hospedaron en un hotel. Elle rehusó que él ejerciera lo que consideraba sus derechos maritales, y lo abandonó al día siguiente. Tiempo después, Katherine escribió un cuento bestial basado en su marido: "El día de Mr. Reginald Peacock" ("Mr. Peacock's Day"). Katherine se reunió con su amante, que tocaba el violín en Liverpool, en la orquesta de una compañía ambulante de ópera cómica, y, según parece, se unió a ésta como corista durante un corto período. Estaba embarazada; ignoramos si lo supo antes del matrimonio o después. Katherine había enviado un cable a sus padres, a Nueva Zelanda, anunciándoles su próximo matrimonio, y luego otro diciéndoles que había abandonado a su marido. Su madre viajó a Inglaterra a comprobar por sí misma cuál era la situación; debe de haber sido un golpe para ella encontrar a su hija en el que llamaban en la época victoriana "estado interesante". Hubo arreglos para que Katherine se trasladara a Würishofen, en Baviera, hasta que naciera el niño. Allí ella leyó los cuentos de Chéjov, posiblemente en alguna traducción alemana, y escribió aquellos cuentos que más tarde se editaron en un libro titulado *En una pensión alemana* (*In a German Pension*). Debido a un accidente tuvo que hospitalizarse antes de tiempo y su hijo nació muerto. Al recuperarse, volvió a Inglaterra.

Sus primeros cuentos fueron publicados en el *New Age*, de Orange, y le dieron algo de fama. Llegó a conocer numerosos escritores de su época. En 1911 le presentaron a Middleton Murry. Éste, aún antes de graduarse, había fundado una revista llamada *Rhythm*, donde publicó un cuento que ella le hizo llegar a instancias suyas. Se trataba de "La mujer en la tienda" ("The Woman in the

Store"). Middleton Murry pertenecía a la baja clase media, pero, por una feliz combinación de inteligencia y esfuerzo, logró pasar de un internado a una Higher Grade School, y de allí, mediante una beca, al Christ's Hospital, y, por último, y mediante otra beca, a Oxford.

Él era encantador y tenía buena presencia. Era tan bien parecido que, según Francis Carco —un escritor francés al que conoció en una de sus vacaciones en París—, las prostitutas de Montmartre se peleaban para que se acostara gratuitamente con ellas. Murry se enamoró de Katherine. Esto lo decidió a dar el paso que había estado planeando: dejar Oxford sin terminar el primer grado y, ya que carecía de aptitudes para todo, salvo para rendir exámenes, ganarse la vida como escritor. Oxford lo había desilusionado y pensaba que ya le había dado todo lo que era capaz de darle. Fox, su antiguo tutor, lo presentó a Spender, el editor de *The Westminster Gazette*, quien accedió a darle una oportunidad. Buscó entonces dónde vivir en Londres, hasta que un día, cenando con Katherine, ésta ofreció alquilarle por siete chelines y seis peniques semanales una habitación en el departamento que le habían prestado. Él se cambió. Como ambos pasaban todo el día ocupados —ella con sus cuentos, él con su trabajo en *The Westminster Gazette*— sólo se veían en las tardes. A partir de esa hora, supongo, charlarían sobre ellos mismos hasta las dos de la madrugada, como lo hacen casi todos los jóvenes.

Durante una de estas conversaciones, luego de una pausa, ella preguntó:

—¿Por qué no te haces mi amante?

—¡No, por favor! —replicó él—. Eso lo echaría todo a perder, ¿no lo crees?

—Es posible —repuso ella.

Más tarde, él se sorprendió al saber que esta respuesta había ofendido amargamente a Katherine. No obstante, poco después tuvieron relaciones sexuales y, según la autobiografía de Murry, *Entre dos mundos (Between Two Worlds)*, se habrían casado inmediatamente si ella hubiera estado libre. Tal vez por despecho, George Bowden rehusaba darle el divorcio. Hicieron un viaje de luna de miel a París. Murry quería que ella conociera a su gran amigo Francis Carco. A su vuelta a Inglaterra vivieron en Londres o en el campo. Apenas se establecían en un sitio, Katherine se molestaba y decidieron establecerse en París. Por entonces Murry había ganado bastante como periodista, logrando ahorrar parte de sus ganancias. Llegó a un acuerdo con Spender y con Richmond —editor del *The Times Literary Supplement*— para escribir crónicas literarias sobre literatura francesa del día. Con sus ahorros, con lo que esperaba ganar de este modo y con la renta de Katherine no dudaba de que tendrían lo suficiente para vivir.

Ya en París, alquilaron un departamento y, a costa de bastante dinero, trajeron desde Inglaterra los muebles que habían juntado. Veían mucho a Francis Carco. A Katherine le gustaba su compañía; él era vivaz y entretenido, y tal vez lo hizo aquello que los franceses llaman un *petit brin de cour*. Las crónicas de Murry fueron rechazadas tanto por *The Westminster Gazette* como por *The Times Literary Supplement*, y el dinero se les fue. Carco no pudo ayudarlos. Incluso éste se había excedido en sus gastos. Estaban arruinados. Entonces Murry recibió una carta de Spender en la que le comunicaba que el puesto de crítico de arte en *The Westminster Gazette* quedaría pronto vacante, por lo que si regresaba podría obtenerlo. Volvieron de mala gana a Inglaterra. Corría

el mes de marzo de 1914. Como de costumbre, vivieron por aquí y por allá. En agosto estalló la guerra y terminó el trabajo de Murry como crítico de arte. Se cambiaron a una casita en Cholesbury, en Buckinghamshire, para estar cerca de D. H. Lawrence y su mujer, de quienes se habían hecho amigos. Tampoco esto les resultó. Katherine quería hacer vida de ciudad, pero a Murry le desagradaba semejante tipo de vida. Ella sufría de artritis y no podía escribir. Carecían de dinero. Ella alegaba que a Murry no le interesaba el dinero, y que por esto no lo ganaba. En realidad, él tenía pocas oportunidades de ganarlo. Todo esto los distanció tanto, que cerca de la Navidad se preveía una separación. Desde que habían dejado París, Katherine y Francis se escribían. Puede que Katherine tomara sus cartas más seriamente de lo que él pensaba, ya que parece que ella creía que Carco la amaba. Respecto a si ella lo amaba nadie lo ha adivinado. Carco era atractivo y Katherine quería alejarse de Murry. Pensaba que Francis le daría la felicidad que Murry ya no podía darle. Murry, que conocía a su amigo mejor que ella, estaba seguro de que ésta se engañaba, pero no intentó disuadirla. Un hermano de Katherine, Leslie Heron Beauchamps, llegó a Londres para enrolarse en el ejército, y le dio dinero para que pasase a Francia y se juntara con Francis Carco. El lunes 15 de febrero, Murry viajó a Londres con ella, y, dos o tres días más tarde, Katherine partió a París.

Enrolado en el ejército, Carco estaba en un lugar llamado Gray. La zona estaba vedada a las mujeres, y Katherine tuvo dificultades para entrar en ella. Carco la esperaba en la estación, y luego la llevó a la casita donde se alojaba. Permanecieron tres días juntos y después ella volvió a París, amargamente desilusionada. Sólo po-

demos suponer el porqué Murry recibió un repentino telegrama de Katherine en el que le avisaba que volvía y que estaría en la Estación Victoria a las 8 a.m. del día siguiente. Al llegar, ella le dijo —debemos admitir que fue algo ingrata— que no tornaba a él, sino que había vuelto sólo porque no tenía otro sitio adonde ir. Otra vez vivieron juntos en la que Murry llamó “una especie de tregua molesta”. La escapada dio a Katherine material para un cuento que tituló “Je ne parle pas Français”. En él trazó un hiriente y poco auténtico retrato de Francis Carco y uno maligno de Murry. A este último se lo dio para que lo leyera escrito a máquina, y lo dejó profundamente herido; sin duda, era esto lo que precisamente ella pretendía.

Sólo puedo repasar brevemente los últimos años de la vida de Katherine. En 1918, habiéndole dado George Bowden al fin el divorcio, Katherine y Murry pudieron casarse. Ella estaba bastante enferma. Durante los años anteriores había tenido varias enfermedades y al menos una operación grave. Ahora sufría de tuberculosis pulmonar.

Después de ser tratada por varios médicos, Murry la convenció de que se dejara ver por un especialista. Vino uno. Katherine estaba en cama; Murry aguardó abajo el resultado del examen. Al encontrarlo, el especialista le dijo que ella sólo tenía una responsabilidad: la de irse inmediatamente a un sanatorio. De no hacerlo, no viviría más de dos o tres años, o a lo más cuatro. Y ahora citaré la autobiografía de Murry:

“Le di las gracias (al médico), lo acompañé afuera y subí donde Katherine:

—Aseguré que debo irme a un sanatorio —dijo ella—. Un sanatorio me *mataría* —Katherine me lanzó una rápida mirada temerosa—: ¿Tú quieres que me vaya?

—No —dije, sombríamente—. ¿Qué ventaja tendría?

—¿Crees que ello me matará?

—Sí —repuse.

—¿Crees que sanaré?

—Sí —dije.”

Es extraño que ni el médico ni Murry hayan tenido el tino de sugerirle que estuviese un mes en un sanatorio para ver si le agradaba. Había uno muy bueno en Banchory, en Escocia. A Katherine le habría gustado vivir en aquel lugar, y no dudo que habría encontrado material para un cuento. Los pacientes eran de todos los tipos. Algunos estaban durante años: vivían allí porque sólo allí podían vivir. Otros mejoraban y se iban. Algunos morían, pero morían en paz, y supongo que sin sentirlo demasiado. Hablo de lo que conozco, pues estuve en Banchory precisamente en los años en que Katherine pudo haber ido. Nos hubiésemos conocido. Con toda seguridad, yo le habría desagradado en el acto, pero ello no habría tenido importancia.

Desde ese momento, en su desesperada búsqueda de salud, Katherine vivió en el extranjero al cuidado de una amiga. Ésta se llamaba Ida Baker. Ida era joven, de su misma edad, y la sirvió durante años. Katherine la trataba como no lo hubiera hecho con un perro, la dominaba, la insultaba, la odiaba y, a veces, hubiese querido asesinarla. Se aprovechaba sin escrúpulos de ella, pero Ida permanecía su fiel y amante esclava. Katherine era inmensamente egocéntrica, capaz de tener repentinos ataques de violencia, fieramente intolerante, difícil, dura, egoísta, orgullosa y dominante. Nada de esto sugiere una personalidad agradable, pero, de hecho, era extraordinariamente atractiva. Clive Bell, que la conoció, me dijo que era fascinante. Tenía un ingenio cáustico, y,

cuando lo deseaba, podía ser muy entretenida. El trabajo retenía a Murry en Londres, por lo que sólo podía verla a intervalos. Se escribieron gran número de cartas. Murry las publicó después de la muerte de Katherine, pero, naturalmente, no agregó las suyas, de modo que sólo podemos adivinar cómo eran las relaciones de ambos en aquel tiempo. La mayoría de sus cartas eran cariñosas, salvo cuando él la aburría: entonces se tornaban virulentas. El padre de Katherine había aumentado gradualmente el dinero que le enviaba, que ahora llegaba a doscientas cincuenta libras anuales, pero ella se hallaba siempre en aprietos. Cierta vez que le escribió a Murry diciéndole que se había visto obligada a hacer gastos imprevistos, lo trataba ferozmente porque éste no le envió de inmediato el dinero poniéndola en la humillante posición de pedirselo. Él había pagado las cuentas de los médicos y los gastos de la enfermedad. Estaba bastante endeudado. "Si el dinero escasea —le preguntaba ella— ¿por qué te compraste un espejo?" El pobre bruto tenía que afeitarse. Cuando designaron a Murry director de *The Athenaeum* con un sueldo de ochocientas libras al año, Katherine lo instó perentoriamente a que le mandase diez libras mensuales. Habría sido una amabilidad de parte de él si se lo hubiera ofrecido. A lo mejor Murry era algo mezquino con su dinero. Resulta significativo el que cuando ella le envió un cuento para que lo hiciera copiar a máquina le haya especificado que lo pagaría con su dinero. Esto era deliberadamente ofensivo.

La verdad es que no se avinieron desde el comienzo. Murry, aunque más considerado, era tan egocéntrico como Katherine. Parece haber tenido poco sentido del humor, pero era bondadoso, plácido, tolerante y maravillosamente paciente. Los celos, como bien sabemos, pueden

torturar aunque el amor haya muerto, y, aunque Murry ya no amaba a Katherine, debe de haberse sentido humillado cuando ella lo dejó por otro hombre. Cuando luego de su desilusionadora experiencia con Francis Carco, él la volvió a aceptar, se portó generoso y hasta magnánimo. No hay pruebas de que Katherine se lo haya agradecido. Cualquier atención que él le hiciera, la tomaba como un deber. Aunque Murry fuese desalentador, como se dice vulgarmente, no era un hombre cualquiera. Logró ser un excelente crítico, y sus comentarios a los cuentos de Katherine le fueron muy valiosos. Más adelante escribió una biografía de Swift considerada generalmente como la mejor que se ha hecho sobre este siniestro aunque consumado estilista.

El diagnóstico del especialista inglés era acertado. Había dado cuatro años de vida a Katherine si no se internaba. Después de pasar un tiempo en la Riviera italiana, en la francesa y más tarde en Suiza, se internó, buscando una última oportunidad, en el Instituto Gurdöef, en Fontainebleau. Allí murió a comienzos del año 1928. Tenía treinta y cuatro años.

Siempre se ha dicho que Katherine estaba muy influida por Chéjov. Middleton Murry lo niega. Aseguraba que Katherine habría escrito sus cuentos exactamente igual aunque jamás hubiera leído a Chéjov. En esto creo que se equivoca. Por supuesto que habría escrito cuentos, estaba en su sangre el hacerlo, pero creo que sin Chéjov hubieran sido diferentes. Los cuentos de Katherine Mansfield son los desahogos de una mujer solitaria, sensitiva, neurótica y enferma, que nunca se sintió cómoda en la Europa que eligió para vivir. Éste era su contenido. La forma se la debe a Chéjov. El molde del cuento corto que se escribía antaño era simple. Consistía

en: A) Introducción; B) Presentación de personajes; C) Lo que ellos hacen y lo que les hacen, y D) Desenlace. Era una forma fácil de escribir un cuento, y el autor podía hacerlo tan largo como quisiera. Pero cuando los periódicos empezaron a publicar cuentos su extensión fue determinada rigurosamente. Para satisfacer este requisito, el autor tuvo que adoptar una técnica conveniente; tuvo que dejar fuera de su cuento todo lo que no era esencial. El uso de A) Introducción sirve para poner al lector en un estado apropiado para que guste del cuento o para añadirle verosimilitud; puede omitirse, si es necesario, y hoy lo es casi siempre. Dejar a la imaginación del lector el acápito, D) Desenlace, constituye un riesgo, pues él se ha interesado en las circunstancias descritas y puede sentirse defraudado si no se lo muestran. Sólo cuando éste es evidente resulta eficaz y lleno de misterio el omitirlo. "La dama del perrito", de Chéjov, es un ejemplo perfecto. B) y C) son esenciales ya que sin ellos no hay cuento. Es obvio que el cuento que introduce de inmediato al lector en la médula del asunto, tiene una innegable cualidad dramática que atrapa a éste y no lo suelta. Chéjov escribió cientos de cuentos en esta forma. Y cuando su creciente popularidad le permitió escribirlos más largos y publicarlos en revistas, continuó a menudo usando el molde a que se había acostumbrado.

Este molde se adaptó perfectamente al temperamento y a la capacidad de Katherine Mansfield. Ella tenía poco talento aunque delicado. Creo que sus extravagantes admiradores le han hecho un mal servicio al alabar su obra en forma casi injustificada. Tenía poca capacidad inventiva. La inventiva es una facultad curiosa. Es un atributo de la juventud y se pierde con la edad. Es natural, ya que, con los años, los acontecimientos dejan

de tener la novedad, la excitación y el estímulo que tienen en la época juvenil, y ya no incitan al escritor a expresarlos. Katherine no tenía gran experiencia de la vida. Sabía que la necesitaba. Pero Murry no la entendía, diciendo que "ella quería dinero, lujo, aventura, vida citadina". Por supuesto que deseaba todo esto, porque era la forma de obtener material para sus cuentos. El autor de ficción, para contar la verdad tal como la ve, necesita vincularse con el tumulto de la vida. Si el diccionario no se equivoca al decirnos que un cuento es un relato de hechos acaecidos o que pueden acaecer, hay que admitir que Katherine Mansfield carecía de dotes sobresalientes para narrar cuentos. Sus dotes iban por otros lados. Podía tomar una circunstancia cualquiera, y obtener de ella toda la ironía, la amargura, el patetismo y la desventura que le eran propios. Un ejemplo de ello es el cuento que llamó "Psicología" ("Psychology"). Escribió unos cuantos relatos objetivos, tales como "Las hijas del Coronel" ("The Daughters of the Late Colonel") y "Cuadros" ("Pictures"). Son buenos cuentos, pero podría haberlos escrito cualquier cuentista capaz. Sus cuentos más característicos son los comúnmente conocidos como "cuentos de atmósfera". He preguntado a varios de mis amigos literatos qué quiere decir la palabra "atmósfera"; pero no quisieron o no pudieron darme una respuesta satisfactoria. el "Diccionario de Oxford" tampoco nos aclara nada. Después de la definición obvia, dice: "En sentido figurado: elemento que rodea mental o moralmente, alrededor". En la práctica parece significar lo adornos con que se decora un cuento tan débil que sin ellos no existiría. Katherine Mansfield era capaz de realizar esto con destreza y encanto. Tenía un verdadero y notable poder de observación, y podía describir fenómenos de la naturaleza,

aromas del campo, viento y lluvia, mar y cielo, árboles y frutas y flores con rara delicadeza. No era el menor de sus dones el que le permitía hacernos llegar la emoción oculta tras una charla casera sobre una taza de té. Dios sabe que esto no es fácil. Escribió en un estilo deliciosamente coloquial y hasta su menor cuento se lee con agrado. Ciertamente es que uno no los recuerda como, por ejemplo, recuerda "Boule de suif", de Maupassant, o "El cuarto número diez", de Chéjov. Quizás ello se deba a que es más fácil recordar un hecho que una emoción. Uno puede acordarse de una caída escaleras abajo en la que se dislocó un tobillo, pero no cómo era el estar enamorado. Respecto a si es o no meritorio para un cuento el que uno pueda recordarlo o no prefiero no aventurarme a dar una opinión.

Mientras vivió en Nueva Zelanda, Katherine Mansfield halló pocas cosas que allí le agradaran. No obstante, más tarde, cuando Inglaterra no le dio lo que ella esperaba, y cuando falló su salud, sus pensamientos retrocedieron a los años que había pasado en su país natal. A veces sentía haberlo dejado. Recordaba su vida allí como plena, variada y deliciosa. No pudo dejar de escribir sobre ella.

El primer cuento escrito por Katherine se llamó "Preludio" ("Prelude"). Lo escribió cuando pasó con Murry tres meses en Bandol, en la Riviera francesa. Entonces fueron más felices que nunca. Ella quería titularlo "El aloe" ("The Aloe"), pero Murry sugirió que lo llamasen "Preludio" ("Prelude"). Supongo que él pensó que, más que cuento, era un bosquejo. Como sabemos, ella lo empezó con la idea de que fuese una novela, y tal vez por esto resultó algo informe. Más tarde, entre otros cuentos con idéntico telón de fondo, escribió: "El viaje", "En la bahía" y "La fiesta

en el jardín". "El viaje" narra un viaje nocturno que una niña y su abuela, a cuyo cuidado está, hacen por mar entre uno y otro puerto de Nueva Zelanda. No puede ser más tierno y más encantador. Los demás cuentos están basados en su padre, su madre y sus hermanos, en sus primos y vecinos. Son frescos, vívidos y sencillos. Sabemos que los trabajó mucho, pero tienen un aire de espontaneidad que atrae. Carecen de la amargura, la desilusión y el patetismo de tantos otros suyos. Son, para mí, los mejores que escribió.

Me dicen que los cuentos de Katherine Mansfield no están hoy tan bien conceptuados como en los años veinte. Sería una lástima que fuera olvidada. No creo que esto vaya a suceder. Después de todo, es la personalidad del autor la que da a la obra su interés especial. No importa si ella es algo absurda, como la de Henry James, o algo vulgar, como la de Maupassant, o vistosa, como la de Kipling. Mientras el autor sea capaz de entregarla distinta y singular, su obra tendrá vida. Y esto fue, con toda seguridad, lo que Katherine Mansfield logró.

## SHERWOOD ANDERSON

### LA FORMA EN EL CUENTO\*

Me cuesta mucho trabajo contar un cuento después de haberlo imaginado. Tras captar el tono de una historia (durante una conversación o de cualquier otra forma) me ocurre lo que a una mujer recién embarazada: algo crece en mi interior. En las noches, metido en mi cama, siento las patadas del cuento contra mi cuerpo. Muchas veces llego a oír claramente cada una de sus palabras, pero apenas me levanto a escribirlas, desaparecen.

Estoy obligado a explorar terrenos desconocidos para mí. Otros han sentido lo que yo siento, han visto lo mismo, pero ¿cómo han vencido las dificultades? Cuando contaba sus cuentos, mi padre recorría el cuarto de arriba abajo, frente a su público. Disparaba frasecitas provocativas y vigilaba a los oyentes. Podía haber un viejo granjero de aspecto estólido sentado en un rincón. Papá

\*Sherwood Anderson: Fragmento de su autobiografía, *A Storyteller's Story* (1924). Traducción para esta recopilación de Adriana González Mateos.



no le quitaba los ojos de encima. "No se me escapa", pensaba, mirando al tipo a los ojos. Si la frase que había soltado no causaba efecto, lanzaba otra y otra. Tenía una gran ventaja: podía actuar, expresar todo lo que no cabía en las palabras: fruncía el ceño, agitaba los puños, sonreía, lanzaba miradas de dolor o perplejidad. Yo he tenido que renunciar a todas esas ventajas al decidir escribir mis cuentos en vez de contarlos. Y cuántas veces he maldecido mi suerte.

¡Qué significativas han llegado a ser las palabras para mí! Más o menos en esa época, una paisana que vivía en París, Gertrude Stein, había publicado un libro que llegó a mis manos: *Tender Buttons*. Me fascinó. Era completamente experimental, un intento de liberar las palabras de sus significados, al menos en el sentido más trivial de la palabra. Este experimento seguramente había tentado a muchos poetas, pensé. ¿Me serviría de algo a mí? Decidí intentarlo.

Uno o dos años antes, otro compatriota, el pintor Félix Russman, me había llevado a visitar su estudio y me había mostrado sus pigmentos. Los puso en una mesa frente a mí y luego salió durante un rato, porque su esposa lo había llamado. Fue un momento emocionante. Di vueltas a las pequeñas muestras de color, puse una junto a la otra. Las miré de lejos y de cerca. Quizá por primera vez en mi vida, intuí cómo es el mundo interno de los pintores. Varias veces me había preguntado por qué algunos cuadros de los antiguos maestros, colgados en el Instituto de Arte de Chicago, tenían tan extraños efectos sobre mí. Ahora, por primera vez, lo entendí. El verdadero pintor se revela a sí mismo en cada pincelada. Tiziano hace sentir intensamente el esplendor de su ser, Fra Angélico y Sandro Botticelli irradian una honda ternura

que puede llenar los ojos de lágrimas; la morbosidad de Bouguereau aflora a pesar de su admirable técnica, mientras Leonardo hace sentir todo el poder de su mente, de la misma forma que Balzac transmite a sus lectores la universalidad de la suya y su capacidad de asombro.

Así pues, las palabras usadas por el cuentista son como los colores del pintor. La forma es otra cosa. Surge de la materia del cuento y de las reacciones del narrador hacia ella. El cuento que busca su forma es lo que patalea dentro del cuentista mientras trata de dormir.

Pero las palabras son algo más. Son la superficie, el disfraz del cuento. Por fin empezaba a ver claro. Sonreí un poco al comprender qué pocas palabras nativas habían sido usadas hasta entonces por nuestros cuentistas. Si les interesaba el color local recurrían al *slang*. Sin duda nosotros, meros escribas autóctonos, habíamos pagado cara la sangre inglesa que aún corría por nuestras venas. Los ingleses habían metido sus libros en nuestras escuelas y sus ideas sobre la corrección seguían grabadas en nuestras mentes. Las palabras, tal como normalmente aparecían en nuestros escritos, eran un ejército que marchaba en cierta formación, y los generales que estaban al mando seguían siendo ingleses. Las había visto desfilar, siempre con aire de palabras escritas, y había acabado por pensar en ellas de la misma forma: escritas.

Pero si se trataba de contar un cuento a unos publicistas sentados en un bar de Chicago o a un grupo de obreros junto a la puerta de su fábrica en Indiana, instintivamente licenciaba al ejército. Había lugar para lo que nuestros escritores más correctos han llamado siempre "palabras impublicables". Aquí y allá podía causar sensación con un poco de irreverencia. Sin pensarlo, usa-

ba el vocabulario de quienes me rodeaban, estaba obligado a hacerlo si quería lograr algún efecto. Porque el cuento que estaba contando era solamente la historia de un tipo llamado Smoky Pete y de cómo había metido la pata en su propia trampa. O tal vez era la historia de Mama Geigans. Diablos. ¿Qué tenían que ver las palabras de un cuento así con las de Thackeray o Fielding? Los cuates a quienes se los estaba contando conocían a veinte Smoky Petes y Mama Geigans. Si hubiera incurrido en los clásicos moldes ingleses habría escuchado un rugido: ¡Basta! ¡No nos presumas tus palabras domingueras!

Y claro que no siempre quería hacer refr a mis oyentes. A veces quería conmoverlos o que se identificaran con lo que estaban oyendo. O tal vez quería proyectar una nueva luz sobre alguna historia que ya conocían.

¿Lo lograrían las palabras comunes y corrientes que usamos en las tiendas y en las oficinas? Sin duda los paisanos con quienes conversaba habían sentido todo lo que sintieron los griegos y los ingleses. Les llegaba la muerte, y las jugarretas del destino asaltaban sus vidas. Estaba seguro de que ninguno de ellos vivía, sentía ni hablaba como pretende la mayoría de nuestras novelas. Y era indudable que no había ningún cuento parecido a los que publicaban las revistas (hijos bastardos de Maupassant, Poe y O'Henry) en las vidas que yo conocía.

## EDITH WHARTON

### TODO TEMA CONTIENE SU PROPIA EXTENSIÓN\*

A veces se dice que un "buen tema" para un cuento tendría que ser siempre susceptible de extenderse en una novela. Se puede defender este principio en casos especiales, pero seguramente resultaría equivocado si pretendiéramos hacer una teoría general. Cada "tema" (en el sentido novelístico del término) debe necesariamente contener en sí mismo sus propias dimensiones, y una de las virtudes esenciales del escritor de ficción es la de discernir si el tema que se le presenta, pidiendo ser encarnado, es apropiado para las proporciones de un cuento o de una novela. Si parece que puede adaptarse a cualquiera de los dos, es posible que no sea adecuado para ninguno.

\*Edith Wharton: "Every Subject Must Contain within Itself Its Own Dimensions" (1925), fragmento del capítulo "Telling a Short Story" en su libro *The Writing of Fiction* (1925). Traducción para esta recopilación por Marina Fe.

No obstante, sería un error igualmente grave tratar de basar una teoría rígida tanto en la negación de la regla como en su aseveración. Ejemplos de cuentos contruidos con temas que podrían haberse ampliado a novelas, y que sin embargo son cuentos típicos y no meras novelas poco desarrolladas, se le pueden ocurrir a cualquiera. Las reglas generales en el arte son útiles como una lámpara en una mina, o como el barandal de una escalera oscura; son necesarias debido a la guía que proporcionan, pero es un error, una vez que han sido formuladas, preocuparse demasiado por ellas.

Existen por lo menos dos razones por las que un tema tendría que buscar expresión en la forma novela más que en un cuento, pero ninguna se basa en el número de lo que por conveniencia podríamos llamar incidentes, o acontecimientos externos, contenidos en la narración. Hay novelas de acción que podrían condensarse en cuentos sin perder sus rasgos definitivos.

Los aspectos del tema que requieren un desarrollo más amplio son, en primer lugar, el desarrollo gradual de la vida interna de sus personajes y, en segundo término, la necesidad de producir en la mente del lector la idea del paso del tiempo. Acontecimientos externos de la naturaleza más variada e interesante pueden, sin perder probabilidad, aglutinarse en unas cuantas horas; pero los dramas morales suelen tener sus raíces en lo más profundo del alma, y su origen muy atrás en el tiempo, por lo que el estallido aparentemente repentino en que culminan debería de haberse alcanzado paso a paso si quiere explicarse y justificarse a sí mismo.

Hay casos, sin duda, en que el cuento, en su culminación, puede hacer uso del drama moral. Si el incidente del que se trata puede ser iluminado con un simple flash

retrospectivo, es adecuado para usarse como cuento; pero si el tema es tan complejo y sus fases sucesivas tan interesantes como para justificar su desarrollo, el lapso de tiempo deberá necesariamente ser sugerido, y la forma novela será la más apropiada.

El efecto de densidad y de instantaneidad que se busca en el cuento se logra principalmente mediante la observancia de dos "unidades": la tradicional de tiempo y esa otra, más moderna y compleja, que exige que cualquier episodio rápidamente representado sea observado a través de sólo un par de ojos...

Una cosa más es necesaria para el efecto final de probabilidades y esto es nunca dejar que el personaje que sirve de reflector se dé cuenta de nada que no se encuentre de manera natural dentro de su registro. La principal preocupación de un autor de cuentos tendría que ser la de escoger esta mente reflejante en forma deliberada, como se escogiera un terreno para construir o como se decidiría sobre la orientación de una casa, y una vez decidido, vivir dentro de la mente escogida, tratando de sentir, de ver y reaccionar exactamente como ésta lo haría, ni más ni menos, y sobre todo, no de otra manera. Sólo así puede el escritor evitar atribuir incongruencias de pensamiento y metáfora al intérprete que ha escogido.

H. E. BATES

EL CUENTO MODERNO\*

I

La historia de la novela es corta: si atribuimos su invención a Richardson, cubre sólo un periodo de dos siglos.<sup>1</sup> La historia del cuento no puede fecharse: ha pasado por el mito y la leyenda, la fábula y la parábola, la anécdota y la semblanza, el esbozo, y está emparentado incluso con lo que un cronista provinciano llamaría "buen chisme". El relato bíblico de la discordia entre Caín y Abel es un cuento, igual que la parábola del Hijo Pródigo, que es una obra maestra de concisión; las historias de Salomé, Ruth, Judith y Susana son muestras de un arte que ya era viejo y sofisticado unos miles de años antes del éxito

\*H.E. Bates: "Retrospect" (1941), en *the Modern Short Story from 1809 to 1953*, Londres, Evensford Publications, 2a. ed., 1972, pp. 13-25. Traducido para esta recopilación por Adriana Cicero.

<sup>1</sup>N. de la T. Quienes leemos en español sabemos que esta historia se remonta a Cervantes y a la picaresca.

de "Pamela". ¿Dónde iniciar el recuento de su pasado? La paradójica respuesta es que la historia del cuento, tal como lo conocemos hoy, es muy corta. "El verdadero cuento" dice A. J. J. Ratoliff, "es decir, una obra con intenciones literarias, no un simple relato de sucesos, es un fenómeno moderno". "El cuento es un arte joven", apunta Elizabeth Bowen, "tal como lo conocemos es una creación de este siglo". Añadiré solamente un viejo comentario mío: "La historia del cuento en inglés es breve, por la sencilla razón de que antes del siglo XIX no tenía historia". Este volumen está dedicado al desarrollo del cuento en los últimos cien años, y más específicamente, a las últimas cuatro o cinco décadas.

Por ello, es evidente que no tomaremos en cuenta muchas cosas. Sólo examinaremos la veintava parte de una evolución que ha tomado dos mil años, y de esa parte sólo vamos a analizar en profundidad un segmento. Dickens escribió cuentos, pero en lo que respecta a este estudio bien pudo haberse ahorrado la tinta; Defoe, Meredith, Thackeray y muchos otros novelistas ingleses de los siglos dieciocho y diecinueve también escribieron cuentos que con demasiada frecuencia recuerdan un plato lleno de sobras de sus libros mayores; Henry James escribió cuentos, pero examinaremos su influencia en escritores posteriores más que en su propio trabajo; Kipling escribió cuentos, pero su valor es menor que el de escritores relativamente menos conocidos, como A.E. Coppard, Katherine Mansfield, V. S. Pritchett, Dorothy Edwards, Katherine Ann Porter, Malachi Whitaker, H.A. Manhood, Sean O'Faolain y otros: James Joyce escribió *Ulises*, pero aquí tiene mayor importancia *Dublinenses*; Somerset Maugham será reconocido como cuentista de mayor calidad que Kipling, y en cierta forma su más cercano prototipo, pero seguirá siendo un escritor menos notable que Joyce, cuya envidiable

reputación descansa en un libro fino, solitario y poco leído. O'Henry será considerado uno más en la larga lista de cuentistas norteamericanos que en el siglo XIX crearon la tradición local más importante fuera de Rusia. Y así sucesivamente. Al recorrer la historia del cuento moderno es frecuente encontrar que la reputación es menos importante que la obra; el escritor casi desconocido y poco profesional produce un cuento de buena calidad, incluso excelente: la voz se hace oír una sola vez y luego calla; pero gracias a ese logro aislado las fronteras del género se amplían considerablemente y una vez más se demuestra que la flexibilidad de este arte es infinita.

Toda conclusión a la que pueda llegar se basa en el axioma de que el cuento es lo que su autor quiera. Cualquier cosa, desde la muerte de un caballo hasta el primer amor de una joven, desde un esbozo estático y despojado de trama hasta una maquinaria de veloz movimiento, con una acción audaz y un clímax; desde el poema en prosa, más pintado que escrito, hasta un escueto reportaje donde el estilo y la elaboración no tienen cabida; desde la pieza que captura como una telaraña la sutil iridiscencia de emociones que jamás pueden apresarse hasta el cuento donde toda emoción, acción y reacción están medidas, calculadas, vidriadas y barnizadas como en una casa bien construida, con sus tres capas de pintura lustrosa y duradera. Esta infinita flexibilidad es la razón de que el cuento jamás haya sido definido adecuadamente.

Se han intentado y se intentan aún innumerables definiciones. Wells definió al cuento como una pieza de ficción que puede leerse en media hora. Poe, que a veces es considerado su fundador, declaró que "en toda la composición no debe haber una sola palabra que no tienda, directa o indirectamente, a un fin preestablecido". Ché-

jov sostenía que un cuento no debe tener principio ni fin, pero advirtió a los cuentistas que si describían un arma que cuelga de la pared en la página uno, tarde o temprano debe hacer fuego. John Hadfield describe el cuento como "una historia que no es larga". El difunto Sir Hugh Walpole, en un momento de notable penetración, afirmó que "un cuento debe ser un cuento: un relato donde suceden cosas, lleno de incidentes y accidentes, de movimiento veloz, desarrollo impredecible, que a través del suspenso conduce a un clímax y a un desenlace satisfactorio". Jack London declaró que debe ser "concreto, cierto, con vida y movimiento y aguijón, crujiente y quebradizo, interesante". Elizabeth Bowen, legítimamente harta de la definición concreta, dice: "la primera condición del cuento es que sea necesario. La historia, por llamarla de algún modo, debe surgir de una impresión o percepción lo bastante aguda y apremiante para obligar al cuentista a escribir". El difunto E. J. O'Brien, con quien el cuento inglés y norteamericano tienen una gran deuda, sostenía que "la prueba fundamental para un cuento, en cualquier análisis de calidad, es la medida en que el autor logra que sus incidentes lleguen a ser vitales". Ellery Sedgewick, que admiró el genio de "Fifty Grand", de Hemingway, cuando ese cuento fue rechazado por la mitad de los editores de los Estados Unidos, apunta que "un cuento es como un caballo de carreras. Lo que cuenta es la salida y la llegada". Y por último, A. E. Coppard basa toda su teoría y su obra en la diferencia esencial entre un cuento, que está escrito, y un relato, que es narrado en voz alta.

Todas estas definiciones tienen algo en común. Ninguna es completamente satisfactoria, ninguna logra definir el cuento con exactitud epigramática e indisputable,

capaz de abarcar todos los cuentos. Para Chéjov, el artesano, el principio y el final no tienen importancia; para Mr. Sedgewick, el editor, el principio y el final lo son todo. Y sin embargo ambos tienen razón. La definición de Hadfield es adecuada para miles de cuentos, pero no abarca "Muerte en Venecia", "Una familia feliz" ni "El caballero de San Francisco". La de Walpole explica las obras de O'Henry pero falla miserablemente con "Querida" de Chéjov, "Escarcha de abril" de Malachi Whitaker o con los impredecibles bosquejos de Saroyan. Es imposible medir la belleza de un paisaje con una cinta métrica. Al pedir un preparado "con vida y movimiento y piquete", Jack London satisface a quienes prefieren whisky, pero no a los gustos educados en el bouquet de Turguéniev o "Los muertos" de James Joyce. Sólo cuando Ellery Sedgewick afirma, en su fino ensayo escrito para estudiantes, que "así es como el cuento ha llegado a ser toda clase de cosas: situación, episodios, caracterización o narrativa; de hecho, el vehículo para todos los talentos", volvemos a la sensata conclusión de que el cuento, ya sea largo o corto, poético o periodístico, con trama o desdibujado, concreto o difuso, tiene una insistente y eterna fluidez que se escapa entre las manos.

Ésa es mi opinión y lo ha sido siempre. La impresión de que el cuento tiene algo de la naturaleza indefinida e infinitamente variable de una nube se insinúa tarde o temprano en cualquiera que no sólo lee, sino que intenta analizar la obra de escritores tan distintos como Turguéniev y Hemingway, Sherwood Anderson y O'Henry, George Moore y Stephen Crane, Kipling y Katherine Mansfield. ¿Es más hermoso un cúmulo o un cirro? ¿La nube tempestuosa o la flotilla de plumas? ¿El tranquilo azul y blanco del mediodía o un intenso crepúsculo? No hay definición

ni medida que pueda contener la estructura, el efecto y la belleza de todos. Así como el cielo no está hecho de ladrillos, vale la pena recordar que los cuentos no son contruidos con plomada y paleta.

Hay otra cosa que tienen en común estas definiciones tan variadas. Ninguna señala las elásticas ventajas que tiene el cuento frente a la novela, tanto al elegir a los personajes como al manipular el tiempo. La novela es ante todo una exploración de la vida: refleja y describe de algún modo el impacto, la complejidad, la fructificación y la catástrofe de las emociones y los deseos humanos. "Los personajes empiezan jóvenes, envejecen, van de una escena a otra, de un lugar a otro", dijo Virginia Woolf. Este desarrollo de los personajes, su movimiento en el tiempo, ha sido y quizá será siempre el nervio y el pulso de la novela. Pero en el cuento el tiempo no necesita evolucionar más que en fracciones infinitesimales; los personajes no necesitan moverse, ni envejecer, ni siquiera es indispensable que haya personajes. Una novela sin personajes sería tediosa, pero una novela con personajes que no hablaran lo sería más aún. En cambio, hay muchos buenos cuentos cuyos personajes jamás despegan los labios. Una novela cuyos personajes no tuvieran nombres, cuya ubicación en el tiempo y en el espacio no quedaran bien establecidos, impondría a sus lectores una tensión que probablemente se negarían a soportar. Y sin embargo, los personajes de muchos cuentos no tienen más señas de identidad que etiquetas tan universales y anónimas como "el muchacho" o "la joven", "el hombre", "la mujer", "el viajero", "el agente viajero", "la mesera" o "el soldado", ni mayor exactitud topográfica que "la calle", "el campo" o "la habitación", o cualquier playa entre Brighton y Botany Bay.

"La novela", decía Edward Garnett, "puede ser cualquier cosa: depende de las manos que la empleen". Este hecho es aun más verdadero si se aplica al cuento. El cuento es maleable y aumenta su plasticidad en la medida en que la naturaleza humana sigue siendo variable y plástica. En la última década del siglo pasado Kipling escribió sobre la India desde una óptica tan aceptada entonces que los ingleses, embriagados de poderío imperial, creyeron la única legítima; en 1940 los jóvenes escritores hindúes describen su país desde perspectivas tan insospechadas, tan novedosas y tan reales que Kipling parece culpable nada menos que de falsificación. También en la última década del siglo XIX, O'Henry tramaba elaboradas intrigas llenas de trucos donde empleaba un asombroso y cómico repertorio humano; el resultado era acogido con el mismo aplauso universal disfrutado por Kipling. ¿Quién hubiera adivinado que cincuenta años después un joven armenio-americano llamado Saroyan demostraría que las intrigas y los trucos podían ser ejecutados sin ningún repertorio humano, sin nada más que un par de ojos, una máquina de escribir y un pañuelo para secar las lágrimas?

A lo largo de sus varias etapas de desarrollo el cuento ha sido comparado con otros géneros literarios, y también con formas artísticas ajenas a la literatura. Se dice que tiene afinidades con el drama, con la balada narrativa, con la lírica y el soneto. En los últimos treinta años ha demostrado ser, igual que otras formas literarias, más pictórico que dramático, estar más cerca de la pintura y del cine que del teatro. A. E. Coppard ha acariciado largamente la teoría de que el cuento y el cine son expresiones del mismo arte, el arte de narrar una historia a través de gestos sugeridos sutilmente, rápidos cambios de punto de vista y momentos de sugestión, un arte

en el cual la elaboración y sobre todo la explicación son superfluos y tediosos. Elizabeth Bowen sostiene la misma idea:

El cuento... utiliza la acción de modo más cercano al drama que a la novela. El cine, ocupado con la técnica, pertenece a la misma generación: en los últimos treinta años ambas artes han sufrido un desarrollo acelerado y paralelo. Tienen afinidades: ninguna de las dos está amparada por una tradición y por lo tanto, ambas son libres y autorreflexivas, muestran una disciplina impuesta por ellas mismas y se preocupan por la forma. Y ambas tienen a su disposición un material inmenso: el desorientado romanticismo de la época.

Esto es estrictamente cierto. No sólo han evolucionado, juntas, sino que, en forma consciente o inconsciente, se han influido mutuamente. El trozo de papel arrastrado por el viento a lo largo de una calle vacía, en las primeras horas de la mañana; una joven que cose la chaqueta de su enamorado en una estación de tren, mientras él disimula la escena con una maleta; una madre que contempla atónita a un gángster recién llegado, su hijo: todos esos momentos, vistos como a través de un telescopio, enfocados intensamente, sin explicaciones, imprimen en la mente una poderosa impresión de desolación, tímido amor o desilusión maternal. Cada momento sugiere algo que no dice; envía una onda emotiva en cierta amplitud, cargada de señales breves y veloces, y para ser captada depende de la sintonía mental del auditorio.

Me parece que este auditorio tiene cada día mayor importancia, pero más crucial aún me parece la actitud del escritor o director hacia él. ¿Subestimaré sistemáticamente su capacidad de percepción? ¿Qué sucede durante este proceso de menosprecio? En uno de sus

extremos, el escritor toma un personaje y no sólo describe su aspecto, su peso, su bigote, sus preferencias culinarias y sus bebidas favoritas, todo con extrema minuciosidad, como para eliminar cualquier posibilidad de que lo confundan con un percherero.

Ésa era la convención aceptada hace cien años, y aún se encuentra en algunos escritores más recientes. Aunque Dickens era un artista, jugó con gusto y brillantez a menospreciar al lector, novela tras novela. No sólo describía a cada personaje con el método de catálogo, sino que en muchos casos enviaba ediciones actualizadas, ya que escribía folletines que serían leídos en partes y temía que los lectores hubieran olvidado los artículos en venta.

Esto estaba muy bien y hasta podía ser muy divertido cuando se trataba de novelas de 200,000 palabras, pero aplicar el mismo método a un cuento sería como vestir a un bebé de seis meses con sombrero de copa y abrigo de pieles, con el resultado inevitable: ahogarlo. Eso explica, según creo, la decadencia del cuento en Inglaterra durante los primeros tres cuartos del siglo XIX, cuando los escritores se limitaban a usar las técnicas novelescas. Y explica su gradual ascenso, acelerado en los últimos treinta años, como un género distinto dirigido a un lector capaz de prescindir de muchos recursos elaborados previamente, como las descripciones físicas.

Me parece, pues, que la evolución del cuento debe estar relacionada con la del lector. Quizá deberíamos dejar de apostrofar a Dickens; sería justo criticar una era más dominada por los prejuicios de clase social y ubicación geográfica que la nuestra. Ya que publicaba sus novelas en entregas mensuales, a Dickens le parecía necesario dedicar algunos cientos de palabras a un solo personaje,



y quizá repetirlas al mes siguiente. En 1920 Sherwood Anderson señalaba simplemente que "era una mujer alta y silenciosa, de larga nariz e inquietos ojos grises"; en 1930, en un momento de rara expansión, Hemingway dijo: "Usaba un sombrero hongo y un saco negro abotonado en el pecho. Su cara era pequeña y blanca y tenía los labios apretados. Usaba una bufanda de seda y guantes". En 1940 Pritchett escribe: "Traía puesta una capa empapada por la lluvia, y había gotas en su cabello. Era rubio. Estaba despeinado".

Anderson usó catorce palabras, Hemingway treinta y una, Pritchett treinta y seis. Entre Dickens y Pritchett ha sucedido algo. ¿Es sólo que el cuento ha evolucionado? ¿No habrá, tal vez, una evolución paralela en el lector? La educación, los viajes, contactos sociales más amplios, la creciente uniformidad de la vida, la ropa y las costumbres nos han acercado a cosas que alguna vez fueron tan remotas que necesitaban descripción. Todos hemos visto a la mujer que menciona Sherwood Anderson, la representante trágica y anónima de una clase silenciada; al hombre rudo de saco negro y sombrero hongo bosquejado por Hemingway; conocemos al tipo de Pritchett, con su alborotado pelo rubio. Al ampliarse el contacto social, estos tres escritores y toda su generación se han librado de una obligación opresiva, además de librarse de otras cosas. Ya no es necesario describir, basta sugerir. El retrato de cuerpo entero, con todos los detalles del traje y paisaje al fondo, se ha vuelto superfluo. Es bastante que conozcamos a una mujer por la forma de sus manos.

Así pues, la historia del cuento no puede ser considerada obra de una generación de escritores unidos por el propósito revolucionario de escribir cuentos más simples, más económicos y más verdaderos; sino como algo logrado

también por los lectores, por el cambio social y por lo que Bowen llama "hitos en la experiencia colectiva". No ha existido ninguna revolución de escritores unidos. Los escritores trabajan, mueren y dejan su herencia. Otros la aprovechan, como hizo Katherine Mansfield con Chéjov, y luego la legan a otros. A su vez, los lectores viven y quizá logran elevar mínimamente el nivel de experiencia colectiva y sensibilidad al arte. El cuento tiene que adaptarse a ese nivel.

Los siguientes capítulos mostrarán cómo ha ocurrido este gradual ajuste, que al mismo tiempo ha ampliado su alcance y lo ha hecho más sofisticado, de Poe a Pritchett, de Kipling a Coppard.

## II

La forma y el estilo son temas que tarde o temprano perturban cualquier discusión sobre la ficción, larga o corta. Pero, como señaló Chéjov, cada quien escribe como puede y como debe, y ahí debería terminar toda discusión. A los ojos de su creador, el estilo más revolucionario es sin duda el más natural. Ése es el origen de la dolorosa sorpresa que aguarda a legiones de escritores que consiguen las cosas del modo en que las ven y las sienten, descubren que han escandalizado al público y atraen sobre sus cabezas ásperas acusaciones de inmoralidad y herejía. En último análisis, el estilo de un escritor es él mismo. Pero si escribe poemas o cuentos debe aceptar las limitaciones de la forma. Es libre de elegir cualquier tema, igual que el novelista, pero mientras éste puede expresarse libremente en cualquier extensión, desde las ciento cincuenta páginas hasta mil quinientas, o incluso

en varios volúmenes (como Dorothy Richardson en *Miriam*, que abarca nueve volúmenes, o Proust en *En busca del tiempo perdido*), el cuentista y el poeta deben acatar ciertas restricciones. Durante siglos, los poetas tenían que aceptar incluso el conteo de sílabas; el soneto en especial los mantenía encadenados; las copias heroicas amenazaban convertir su arte en una parodia. El cuento no es tan reglamentado como el soneto pero parece más restringido que la novela; está más cerca del drama que ninguno de los otros dos. Es a la vez rígido y libre; su alcance en el tiempo, el espacio y el movimiento es necesariamente limitado y, como el drama, está obligado a usar la sugestión, la acción elíptica, la narración indirecta y el simbolismo para expresar lo que podría enumerarse en un simple catálogo de burdas palabras. Los dramaturgos más espectaculares, al no tener nada que decir, suplen este defecto ampliando la escena hasta que puede contener todo el mundo, incluso un ferrocarril o un barco de vapor en el Mississippi. Siempre son derrotados por el cine. Pero el cuento no necesita esas manipulaciones de cartón, es libre de sugerir el ferrocarril o describirlo; es libre en un sentido en que el drama no puede serlo: puede describir con todo detalle cosas que nunca estarán en escena: una mujer desvestida, un choque en la carretera, una batalla aérea y tantas otras. O puede prescindir de la descripción y confiar casi exclusivamente, como "Colinas como blancos elefantes", de Hemingway, en el diálogo y en la capacidad del lector para deducir las conclusiones descriptivas y emotivas necesarias. Es posible que no haya diálogo, sólo descripción, e incluso que ésta sea indirecta. O puede haber descripciones y diálogos, ambos directos y sugestivos, con una acción coherente y un apego a las unidades que podría satisfacer

al dramaturgo más estricto. En una palabra, una vez que el cuento se ha sometido a ciertas restricciones de longitud (digamos entre ciento cincuenta palabras, que es más o menos la longitud de "El hijo pródigo", y cinco mil, que es la duración de "Una familia feliz", de Tolstoi) el cuentista es el más libre de los escritores: mucho más libre que el dramaturgo y el poeta, y también más que el novelista, pues tiene a su alcance temas que a éste le resultarían poco importantes o demasiado limitados.

Durante los últimos cien años, la comprensión de esta libertad ha alterado el carácter del cuento escrito. En tiempos de Poe, el cuento era considerado un género entretenido, pero muy limitado; tenía poco que ver con los innumerables asuntos del mundo, más allá de las fronteras de la fantasía patológica. En 1820, un cuento sobre un albañil o la parodia de un fanático religioso hubieran sido meras sátiras o provocaciones, igualmente imposibles. Aunque el siglo avanzó, la pobreza de temas siguió siendo una característica inherente al cuento en Inglaterra, aunque no en Rusia, en Francia ni en los Estados Unidos. Cuando se publicaban cuentos, parecían resúmenes de novelas. En Inglaterra no existía ningún Maupassant, ningún Chéjov, para quienes no había personajes o temas prohibidos, y hasta que su influencia penetró el tupido velo parroquial con que la opinión pública cubría la ficción y el teatro, no existieron en Inglaterra cuentos importantes. Gracias a este provincianismo, que se estremeció de horror ante *Tess*, quemó *Jude el obscuro*, destruyó *El arcoiris*, y aún hoy envía horrorizadas protestas a los editores de revistas y a los escritores, el cuento inglés sufrió cincuenta años de retraso en el aprendizaje de una elemental lección: para el cuentista todos los temas son legítimos, aún más que para el novelista o para el dramaturgo. Esa lección

es parte del bagaje de cualquier cuentista serio en la actualidad, con el resultado de que el cuento inglés contemporáneo tiene una amplitud y una importancia mayores que nunca.

La ruptura con los prejuicios más irracionales (por alguna razón, el asesinato fue siempre un tema espléndido y legítimo, pero el amor físico estaba proscrito como un crimen) es tan importante como los desarrollos formales. Gracias a ella, la expresión se ha hecho más libre y más directa; esta flexibilidad ha ido aumentando en forma sostenida durante los últimos cien años. Se han eliminado los accesorios innecesarios, el comentarista sentado en un sillón del club, ansioso de explicar ("Los cuatro pasábamos juntos la velada cuando Carruthers, sin causa aparente, señaló", etc.), el principio moralista y la pomposa frase filosófica ("Somos juguetes de perversas circunstancias, zarandeados por el destino, siempre cruel, pero si alguna vez hubo alguien que no mereciera las flechas de la fatalidad era Edith Carstairs") y con ellos el sermón final ("No nos toca juzgar. Pero creo que si alguna vez hubo un buen hombre fue Roger Carmichael", etc.). Estos son ejemplos exagerados y simples, que pueden parecer algo tontos en nuestros días, pero por años fueron parte de la estólida mediocridad empleada en cierto tipo de cuentos ingleses. Por fortuna, tal estilo ha dado a un pequeño grupo de narradores la deliciosa oportunidad de crear cuentos que, tanto como "Los asesinos", "El Santo" y "El audaz joven del trapecio", hubieran iniciado una revolución hace cien años. La parodia ha sido hermosamente manejada por Wodehouse en Inglaterra y por Thurber, Damos Runyon y Stephen Leacock en los Estados Unidos. Es interesante, y creo que significativo, que por lo menos dos de estos escritores sean, como Lewis

Carroll, circunspectos caballeros de corte académico, y sería un error suponer que no deben ser tomados en serio porque abordan con humor los temas y las formas de sus relatos. Con el de los otros, el arte satírico de Leacock es delicioso para el estudio:

Era una noche desapacible y tormentosa en la costa oeste de Escocia. Sin embargo, eso no tiene la menor importancia en este cuento, pues la acción no tiene lugar en el oeste de Escocia. Además, el tiempo era igual de desagradable en la costa este de Irlanda.

Párrafos como el anterior son parte esencial y saludable de la historia del cuento. Evitan que se vuelva obeso, que se dé aires, que se envanezca. Aplican la misma medicina que usó Hemingway en su cuento autoparódico "Tormentas de primavera". Se burlan más de la literatura que de la vida, lo cual es excelente, pues siempre existe el peligro de que un estilo muy personal, como los de Lawrence, Chéjov, Hemingway o Caldwell, se convierta en blanco de parodias inconscientes o autoparodias que pueden eliminar su influencia vivificante. Las innumerables imitaciones del estilo directo de Hemingway no sólo le han quitado gran parte de su utilidad, sino que obligaron a Hemingway a volver a un estilo más conservador, sólo para librarse de la acusación de estar autoparodiándose. En algunos de sus últimos cuentos, Hemingway es casi tradicional.

Si hasta ahora he hablado poco de la forma en un capítulo planeado para recapitular ese tema, se debe a varias razones. Primero, cualquier verdadero examen del desarrollo formal del cuento requeriría el análisis de casi todos los cuentos que existen. No hay dos cuentos ni dos estilos iguales. Muchos de los rasgos más significativos

han sido discutidos ya en este libro. Y no tengo prejuicios; el cuento es lo que importa, y puede estar escrito de modos infinitamente distintos. Hay cuentos cuyo contenido se resume claramente en forma de anécdota; hay cuentos que no son nada más que anécdota; cuentos cuyo desarrollo está formado por abruptas secuencias de acciones que llegan a un clímax; cuentos que miran la vida oblicua y tangencialmente; cuentos que parecen recién sacados de la vida y conservan aún las huellas del corte; cuentos que son simples episodios cuyo significado se reserva; cuentos alegóricos, especulativos, reflexivos, pictóricos, ingeniosos, psicológicos; cuentos que parecen trozos de reportaje; cuentos que dicen todo mientras aparentan no decir nada. Todos son aceptables, todos son parte del desarrollo del cuento moderno. Los críticos hablarán de ellos y les darán vueltas, pero no pueden definir esa cualidad que podría llamarse equilibrio, expresión de algo instintivo en el escritor. Un cuento debe sopesarse en las manos, debe pasar una prueba fina e intuitiva. Su equilibrio puede ser destruido por una sola frase superflua, por una palabra. Observar a un escritor que trama su cuento pieza por pieza, como alguien que construye una torre de cerillos, y sentir que sabe instintiva y conscientemente cuál será el último; en qué momento la torre no aguantará uno más, es una experiencia que puede convertirse en prueba crítica de la forma. El cuento que pasa ese sencillo examen, ya sea un cuento de trama ingeniosa, de inflexiones sutiles, de acción o de símbolos, de hechos o de fantasías, ha superado prácticamente todas las pruebas. Como ejemplos supremos de esa perfección, que da al lector la incomparable sensación de estar levantándose suavemente de la tierra, citaré ciertas historias bíblicas, en especial Ruth, El hijo pródigo, Susana

y Jonás; ciertos cuentos de Hans Andersen como "La princesa y el guisante", y unos pocos cuentos modernos como "Bola de sebo"; un pequeño esbozo de Chéjov titulado "Las bellezas"; "Veintiséis hombres y una muchacha", de Gorki; "Un jinete en el cielo", de Bierce, y "Los muertos", de Joyce.

Mientras haya escritores que puedan pasar la prueba del equilibrio, el cuento sobrevivirá, no importa en qué forma. Pero ¿qué más contribuye a su supervivencia, en especial en Inglaterra? Temo que muy poca cosa, más allá del escritor mismo. Esperar que el público revele signos de audacia artística es morir de parálisis. El lector que, en una biblioteca pública, recibe un libro de cuentos cuando ha pedido una novela, aún siente el derecho de reclamar al bibliotecario por haberlo estafado. El cuentista más popular en Inglaterra nunca vende más de cinco mil ejemplares de un libro; el menos exitoso no más de cien. Hay pocas revistas dedicadas exclusivamente al cuento, aunque *New Writing* ha dado un buen ejemplo. Existe media docena de periódicos que luchan noblemente por publicar un cuento en cada número; el resto son esclavos de las formas más efímeras de la prosa, después de las noticias, como el comentario editorial. Tampoco los árbitros de la actividad cultural ayudan mucho. En Inglaterra hay tres premios literarios importantes, ninguno de los cuales, hasta donde pude averiguar, ha sido concedido jamás a un libro de cuentos, aunque uno fue otorgado a un cuento llamado "Lady into Fox", gracias a la astucia de su creador, que lo llamó novela. Los millonarios y mecenas no consideran que un modesto legado de diez mil libras bastaría para crear dos excelentes premios anuales y serían una contribución al ligero avance de la cultura; en Inglaterra no hay

premio Pulitzer ni O'Henry Memorial Award. El resultado es que los cuentistas se ven obligados a trabajar en la televisión o a emplearse en las editoriales, a ser agentes o escribir para las compañías cinematográficas, a ganar unas cuantas guineas como reseñistas, escribir historias policiacas, publicidad y, de hecho, cualquier cosa excepto las que desean. Como señaló Somerset Maugham con su característico sentido común, la pobreza puede ser una influencia poderosamente destructiva para el escritor; la buhardilla es un cliché romántico y cínico.

"El futuro no depende sólo del artista", apunta Elizabeth Bowen, "el crítico y el lector tienen sus propias responsabilidades. Si el cuento ha de conservar su dignidad y no naufragar en el preciosismo, la impaciencia popular y el fervor de las minorías deben ser controlados. El estado actual del cuento es saludable; sus perspectivas son buenas."

Este libro ha estado dedicado a la mejor comprensión de ese último punto. Hay más cuentistas en Inglaterra y en los Estados Unidos que nunca antes, y están escribiendo mejores cuentos. Ese hecho no es un accidente. Una forma artística no florece en cierta época por un feliz accidente, sino gracias a ciertas fuerzas culturales, creadoras y revolucionarias que se combinan para estimular su crecimiento, de modo que llega a ser, tal vez, la expresión más inevitable y natural de esa época. Eso era cierto respecto al drama isabelino, el poema épico en el siglo dieciocho, la novela en el diecinueve, y en forma menor pero creciente, es cierto del cuento en nuestros días. La guerra de 1914-18 preparó el terreno para el nuevo cuento; el período de desconfianza y fragmentación lo alimentó, y no me sorprendería mucho si la literatura de la segunda guerra, y su inevitable secuela de

desconfianza y fragmentación hallara en el cuento el medio ideal para lo que tenga que decir. Pues como probó Hemingway en España, si ningún bien puede resultar de las guerras, al menos producen cuentos.

## WILLIAM CARLOS WILLIAMS

### NOTAS SOBRE EL CUENTO\*

El cuento no es un recorte de periódico. No es realismo. Es, como todas las formas de arte, tomar los materiales cotidianos (o no) y usarlos para elevar la conciencia de nuestras vidas a niveles más altos por medio del arte: es lograr decir algo.

Como en el poema, debe hacerse hincapié en que el cuento siempre parte de otros materiales ya usados, de los mismos desperdicios, los mismos, de hecho, que usó Shakespeare y que se usaron en la tragedia griega: la elevación del espíritu que ocurre cuando una conciencia de la forma, es decir, el arte, se sobreimpone en materiales degradados por un manejo inerte y crudamente cínico. Lo que el periódico utiliza al nivel sentimental más

\*William Carlos Williams: Fragmento de sus notas para *A Beginning in the Short Story*, escritas en 1949; reproducido en *The Story and Its Writer*, ed. Ann Charters, Nueva York, St. Martin's Press, 2a. ed., 1987. Traducción para esta recopilación por Eva Cruz Yáñez.

bajo, el cuento debería elevarlo al nivel de otros intereses.

Lo anterior debe dejar claro que un recuento meramente "emocionante" de un acontecimiento de la vida diaria, la transcripción de un hecho, no es en sí mismo ni por esa razón un cuento. Uno se entera de un hecho, le interesa por alguna razón; del hecho uno *hace*, con palabras, un cuento. Una cosa. Un trozo de escritura, como en el caso de Maup't, *Un trozo de cuerda*<sup>1</sup>...

En otras palabras, cuando uno empieza a escribir un cuento, debería saber realmente sobre qué está escribiendo, porque si uno escribe con suficiente destreza, alguien, tarde o temprano, lo va a descubrir y lo juzgará a uno como hombre por eso.

Ah, pero ¿acaso estoy cometiendo un error? Tal vez todo lo que ustedes quieren es escribir un cuento y no ser considerados mentirosos porque mienten. Temo en verdad estar en el compartimiento equivocado. Yo estoy tomando el arte del cuento en serio.

¿Qué es lo que puede lograr?

Por ejemplo, ¿qué problemas, necesidad u oportunidad tenía yo para realizar mis ideas en 1932?

¿Qué sucedía? Una depresión. Puros fraudes.

¿Cómo lo resolví? ¿Por qué escogí el cuento y cuánto tuve que modificar el estereotipo para que me fuera útil?

No quiero decir que la decisión fuera completamente consciente. A lo que me refiero, mirando retrospectivamente, es: ¿qué elementos entraron en juego para que yo eligiera el cuento como medio, esto es, durante la Depresión?

Respuesta: el carácter de la evidencia: acomodarse al carácter heterogéneo de las personas, los elementos en

cuestión, la situación a mi alcance. En otras palabras, los materiales y la situación concreta dictaron los términos.

Yo vivía entre esas personas. Las conocía y podía ver sus cualidades esenciales (no el estereotipo): el valor, el humor (un accidente), la deformidad, la tragedia básica de sus vidas y la *importancia* de todo ello. No se puede escribir sobre algo que no es importante para uno. En mi caso, yo estaba metido en todo eso.

Y eso no era todo. Yo veía cuánto los habían perjudicado sus instituciones de iglesia y estado, y otras "mejores". Me daba cuenta de cómo todo lo que era aceptable al oído respecto a ellos los perjudicaba. Veía cómo el estereotipo los falseaba...

Nadie escribía sobre ellos, en ningún lado, como debía hacerse. No había posibilidad de escribir nada aceptable, menos aún vendible, sobre ellos.

Era mi deber elevar el nivel de la conciencia, para no hablar de la discusión, acerca de ellos a un nivel, a un plano más alto. Contar de verdad.

¿Por qué el cuento? No para venderlo como un artículo, sino como yo lo había concebido. La brevedad de sus crónicas, su falta de continuidad y su heterogeneidad: el aislamiento, el color. Una novela era impensable.

Y ahora al estilo de los cuentos mismos.

Esto no era material "aceptable", inocuo, resbaladizo, en el sentido de que se podía deslizar dentro de ellos cuando estuvieran semiconscientes algún sábado por la noche. No era aceptable para las revistas literarias y no entró en ellas. Era algo que fue hecho para ellos por un tipo que estaba quebrado...

Se habla del temple de un hombre, pero sería mejor hablar de metal. Sucede con éste lo que con otros metales, al calentarse se funde. Se puede decir que cuando el

<sup>1</sup>Alusión al cuento "La cuerda" de Maupassant.

metal está en estado líquido, la imaginación se activa; es el flujo de la imaginación en el acto de fundirse, de derretirse, lo que describe la mente al momento de iniciar el acto creativo.

Debe fundirse para recrearse a sí misma, fluida, sin trabas de ninguna especie. Tal vez el tratamiento de choques sea algún día parte del currículum.

Lo que caracteriza a un objeto que ha sido fundido es que pierde la forma que tenía. Se le puede manipular y darle una forma nueva según se desee.

Lo que trato de decir es que, en el caso del cuento como en el de cualquier otro tipo de creación, a la imaginación (es decir, a la mente en estado fluido, derretido) se le debe dar juego.

Ahora bien, es sabido por lo que se conoce de la fisiología del cerebro, que éste actúa sólo cuando recibe oxígeno en abundancia. Así entra en calor y suda cuando está activo, como sucede con cualquier otra cosa.

¿Cuál es el origen de ese calor? Algo nos ha conmovido, alguna percepción relacionada con la emoción. Nos enojamos, nos comprometemos con algo en nuestras vidas, como con un poema. No importa lo que haya sido, cualquier cosa. Entramos en calor, nos volvemos incandescentes. Este incentivo es, por lo general, secreto, y está guiado quizá por nuestros temores. Pero nos calentamos y (si podemos quedarnos lo bastante quietos, como en una cárcel, o cuando huimos finalmente) nos fundimos y la imaginación empieza a fluir hacia su nuevo molde.

El cuento corto, dado que los vuelos de la imaginación, como los cohetes, son cortos aunque puedan llegar muy lejos ¡si los dejamos elevarse!, yo diría que el cuento consiste en un solo vuelo de la imaginación, completo: hacia arriba y hacia abajo.

*Sobre qué se debe escribir un cuento.* Ése es el paso final. Es obvio que, si es serio, no será sólo sobre los personajes sentimentales...

¿Sobre qué entonces? Sobre algo que interese seriamente al escritor como escritor (no necesariamente como hombre, pues en tal caso el interés sería moral y tal vez sería mejor que NO se representara como un cuento). Uno escribe sobre el modo como sus intereses, como escritor, se topan con la materia prima, de algún acontecimiento, presentado gráficamente.

El resultado es la vida, no moralejas. Es LA VIDA que cobra vida al contarla. Es la vida bajo condiciones específicas —de tal manera que es revivida al contarla— en el momento en que extrae chispas de los materiales. La materia prima es el metal contra el que choca el pederual de la acción, haciendo saltar chispas.

De este modo se puede usar cualquier cosa sin temor de caer en lo sentimental. *Aquello* que escribimos, a lo que dirigimos todo nuestro ingenio, nuestra inteligencia para descubrirlo y ponerlo por escrito, se revela en el momento de chocar con lo que se le atraviese en el camino. Ésa es la manera moderna de entenderlo, y me imagino que es bastante difícil de comprender, sin importar lo que signifique para cada escritor... ¿Para qué sirves? Pruébalo. ¿O qué es lo que ves, siendo tan joven? ¿Crees que una prostituta es "mala" porque es prostituta? Y sin embargo, ¿cómo podrás mostrar lo "bueno" si no es hablando de ella dentro de las condiciones de su prostitución? Al usar todo ese material, gráfica, específicamente, uno debe aprender a contar todo lo que quiera contar; cualquier cosa que UNO quiera decir. En eso consiste el arte.



## EUDORA WELTY

### LA LECTURA Y LA ESCRITURA DE CUENTOS\*

#### I

La experiencia nos enseña que en el proceso de escribir estamos totalmente solos, en una especie de "No molestar" absoluto. Y más aún, la experiencia dice que cada cuento es una creación específica, jamás general, jamás. Es como si las palabras del cuento que estamos escribiendo en este momento nunca se hubieran utilizado antes. Todas brillan, nunca se manchan. Los cuentos son algo nuevo, los cuentos hacen que las palabras parezcan nuevas; eso es parte de su ilusión y de su belleza. Y, desde luego, los grandes cuentos del mundo parecen nuevos a sus lectores una y otra vez, siempre nuevos porque tienen el poder de revelar algo.

\*Eudora Welty: "The Reading and Writing of Short Stories" (1949) en *The Atlantic Monthly*. Traducción para esta recopilación por Luz Ma. Vargas Escobedo y Maribeth Kausa.

Pero aun cuando todos los cuentos parezcan nuevos durante el angustioso proceso de su escritura, y aunque los buenos cuentos son nuevos y perdurables, siempre tendrán algunas características y algunas funciones tan antiguas como el tiempo, como la misma naturaleza humana, que los conservan más o menos semejantes, o por lo menos les dan un aire de familia. Y es posible que existan otros elementos todavía sin descubrir, en el lenguaje, en la técnica, en el cúmulo del conocimiento humano, que los hagan diferentes de los que ahora reconocemos. Los críticos, los historiadores, los eruditos se interesan en estos asuntos —y los siguen de cerca—, mientras que para quienes lo llevamos a cabo, el proceso de escribir cuentos parece limitarnos, entre la escritura de un cuento y otro, a ver algunas generalidades que vale la pena comentar.

Sí, es entre un cuento y el siguiente cuando podemos hacer comentarios sobre su lectura y escritura.

Pienso que escribimos cuentos con la esperanza de establecer una forma de comunicación, pero por la misma razón hacemos jalea. La comunicación y la esperanza de lograrla son condiciones de la vida misma. Démoslo por hecho y no nos dejemos llevar por la emoción. Esperamos que alguien pruebe nuestra jalea y la coma con un placer aún mayor del que merece y nos pida otro pedazo. No esperamos menos al escribir un cuento. En lo profundo de la mente y del corazón siempre albergamos tales esperanzas junto con el temor al fracaso; todas nuestras acciones surgen de la energía de alguna forma de amor o algún deseo de agradar. Desde luego, al escribir un cuento usamos el *poder* de este amor o de esa esperanza y no sólo ese aspecto sencillo y

superficial que inspira —de manera agradable— el hacer jalea.

Al escribir un cuento se ejerce presión sobre toda la energía que tenemos, la cual llega a un estado de exaltación, de manera que actúa con el propósito único y concentrado de lograr un trabajo excelente y que responda a ese modelo de belleza del cual tenemos una idea preconcebida. Si esta energía se dispersa, a la larga impedirá que nuestro cuento logre la comunicación, ya que en la misma medida impide que sea reflejo de nuestro propio ser.

Pero a pesar de que los problemas prácticos que enfrentamos en el cuento que estamos escribiendo sean minucias, estos pequeños detalles que nos atormentan y nos absorben nunca disminuyen. Sin embargo, la ayuda es posible. Y es posible también que su propia pequeñez explique que podamos olvidarnos de estos problemas por completo una vez terminado el cuento. ¿Quién recuerda después la molestia de contar el número de niños o de preparar al lector para el asesinato o de colocar la luna en el lado correcto del cielo? No son problemas realmente importantes, y la solución está en la paciencia. Tiempo y paciencia.

Para llegar a los problemas generales del asunto debemos profundizar más —de hecho, hasta lo más profundo que podamos— en la acción misma de escribir. Todo el asunto es subjetivo. Todo lo que cualquiera de nosotros puede *saber* sobre la escritura es su concepción personal de ella. No es un proceso de imitación.

Nuestra relación con los cuentos es siempre el resultado de un contacto directo: leerlos y escribirlos. No es nuestro papel notar influencias, rastrear historias o considerar tendencias. Estamos metidos de lleno en los

cuentos al estar personal y directamente involucrados en ellos. Los escritores observamos el arte del cuento desde este punto de vista cercano, poco romántico y tal vez mucho menos seguro y menos apasionado.

Si en general aprendemos cosas pequeñas de las correcciones de los críticos, ¿aprenderemos las cosas importantes en el acto mismo de escribir? Creo que sería la única manera posible, pero no es infalible. Eso quiere decir que nada puede garantizar que la siguiente vez escribiremos un cuento mejor que el que acabamos de terminar. Algunos primeros cuentos siempre se considerarán la mejor obra de un autor. Trabajamos por cuento, es decir, por obra realizada. El siguiente cuento siempre será algo diferente. No existen dos días iguales, el tiempo cambia. No existen dos cuentos iguales, *nuestro* tiempo cambia. Estábamos involucrados en un cuento y ahora estamos en otro: son dos mundos distintos, y existen muchos más, aunque ese pensamiento no represente beneficio ni obstáculo para aquel en el que ahora luchamos.

## II

¿Cómo se escribe un cuento? De manera muy personal. Más allá de eso, es difícil asignarle algún proceso.

La mente, al escribir un cuento, se encuentra ante la agonía de la imaginación y no ante el proceso de un análisis. Existe una Divisoria Continental.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>N. del T. Línea imaginaria que divide a un continente en el punto en que sus ríos empiezan a correr en direcciones opuestas y descargan en océanos diferentes. En América del Norte se aplica a las Montañas Rocosas y en América del Sur, a los Andes.

Para empezar, no neguemos las posibilidades y los logros de una buena crítica. Eso sería jactancioso, ignorante y ciego. La crítica a un cuento puede parecer ciega en sí misma cuando es introspectiva y tediosa; pero, por otra parte, puede ver el cuento como un todo y sus relaciones sutiles. Seríamos tontos si no investigáramos estos puntos. Nos pueden dar mucha luz; sin embargo, a pesar de todos sus logros, su objetivo no es decirnos cómo. Ésa es la Divisoria Continental.

Como amiga, me gustaría decir a los escritores neófitos que no se preocupen demasiado por los análisis de cuentos que puedan encontrar en libros de texto o artículos críticos. Son brillantes, sin duda útiles para sus propios fines, pero no deben alarmarlos ya que, en un sentido práctico, simplemente no tienen mayor ascendencia sobre la forma de escribir. Para mencionar mi propio caso, ya que es el único del que puedo hablar con autoridad, el análisis y la crítica de algunos de mis cuentos me han intrigado. Cuando los veo analizados —casi siempre reducidos a sus partes mínimas—, pienso: “Esto no dice nada de mí”. No es que sea demasiado orgullosa para aceptar que me reduzcan, sino que sencillamente no puedo recordar haber participado de tales elementos, ni de algo que pudiera siquiera compararse. El hecho de que un cuento pueda reducirse a elementos, que pueda ser analizado, no necesariamente quiere decir que se haya partido de ellos; por lo menos, no de manera consciente. Un cuento puede surgir del canto de un pájaro.

No es posible aprender cómo se escribió un cuento a través de la crítica o, para ser más concisos, a través del análisis. El análisis es un proceso en un solo sentido, y sólo tiene validez después del suceso. En los noticieros, cuando un clavado se presenta en reversa, el nadador

puede salir del agua; el agua salpicada se reabsorbe, él se levanta en el aire y vuelve a estar a salvo y seco sobre el trampolín. Pero en la realidad no se puede volver, por medio del análisis, al punto de partida de la inspiración; se podría decir que eso va en contra de alguna ley del universo. Yo no tengo formación científica: he oído que existe la flecha del tiempo y, por instinto, estoy segura de que existe también la flecha de la creación.

Los lectores de Sir Arthur Eddington —cuyos escritos se pueden gozar aun si el lector no tiene formación científica pero ama la buena literatura— recordarán que él define el término “entropía” como *llegar a ser*. Nuestro mundo físico siempre está en proceso de llegar a ser y no al contrario. No se puede regresar un clavado, no se puede volver a colocar a Humpty Dumpty en su lugar o regresar la flecha al arco sin haberla tirado. Eddington no se ocupa de la escritura de cuentos y no lo dice así exactamente, pero no se puede analizar un cuento desde sus inicios y encontrar lo que el cuento pretendía desde el principio, aquello que lo determinó o lo modificó, y cuál de sus detalles fue el que lo convirtió en un cuento excelente y no sólo en un buen cuento. El cuento no es el mismo cuando termina que cuando comienza. Algo sucede: el hecho de escribirlo. *Llega a ser*. Creo que, a medida que el cuento llega a ser, nosotros los lectores lo entendemos al llegar a ser también: al gozarlo.

Veamos algunos cuentos desde nuestro punto de vista de autores de cuentos o de personas a las que les gustan los cuentos; veamos un poco cómo están organizados, observemos sus movimientos y gocémoslos.

Por suerte, no nos enfrentaremos a ninguno de los problemas de *no gozarlos*. Al ubicar un cuento en su lugar real evitaremos lo anterior. Ubicar un cuento en su

lugar real cuando ese lugar se ha convertido en el punto importante no significa en absoluto abandonarse ante el cuento. Porque también significa tomarnos en serio, mantenernos alerta para no hacernos tontos y tener cuidado de no meter la mano en el fuego; no sea que nos quememos. Al gozarlo, podemos meter la mano al fuego. Sin embargo, existe un requisito más exigente para lograr el goce: flexibilidad y apertura de la mente, tal vez hasta de los poros. Y Dios nos guarde de sentir la desgracia de buscar la comprensión por la vía del placer.

Creo que confirmaríamos este punto de vista si nos preguntáramos: ¿cómo nos gustaría que se comprendiera uno de nuestros propios cuentos? Con el afán de deleitar, a través de una lectura pura, buscando el primer impacto fresco y la sorpresa que ese impacto conlleva, ¿no es ésa la respuesta honesta? También me parece que la principal esperanza que albergamos al darle a alguien nuestro cuento todo nuevo y fresco fue que el cuento *resultara nuevo* al leerlo. Por lo tanto, ésa es la manera en que debemos leer.

¡Qué dicha! Pensemos con cuánta frecuencia se nos niega esa posibilidad. Es por ello que recordamos con tanto cariño nuestros libros de la infancia. Pero ¿no tiene todo autor el deseo válido de que su cuento se lea de esa manera? Y ¿no se encuentra ese deseo implícito en el propio cuento? Al leer de segunda mano o al obedecer todo lo que se nos ha enseñado, o al acercarnos a un cuento sin la apertura mental, dañamos su principal atributo, su unicidad, junto con ese atributo afín, la frescura. Nos estamos convirtiendo en lectores viejos, hartos: lectores instruidos, aleccionados, víctimas de resúmenes y libros de texto; y si nosotros escribimos cuentos como víctimas de esas mismas actitudes ¿qué nos espera? Al leer y al es-

cribir, olvidémonos de lo que nos han dicho siempre y busquemos otra vez el mundo nuevo, el gozo y el placer y el cuento virgen, odiado o disfrutado por sí mismo.

Al decir gozar, no me refiero a ser *fáciles* ante el cuento. No se trata de derretirnos como William Saroyan pide a los lectores en algunas ocasiones. A lo único que me refiero es a no molestar al cuento, no interrumpirlo o interpretarlo de manera tangencial como si la conciencia estuviera en juego. Para verlo claro en sí mismo, debemos verlo de manera objetiva.

Después de todo, las constelaciones, las estrellas que estamos acostumbrados a ver en el cielo son totalmente subjetivas; esto se debe a que tanto nuestra manera de combinar las cosas como nuestros héroes llegaron al mundo casi junto con nosotros, y por lo tanto desde entonces podemos ver a Perseo allá en el cielo y no sólo a un grupo de lucecitas esparcidas. Tomemos un cuento y veámoslo aislado en el espacio, no como parte de alguna tendencia. Por un momento, importa muy poco quién lo escribió o cuándo, o qué revista o libro lo publicó o lo rechazó, o el mucho o poco dinero que el autor ganó con él, o si tenía un agente, o si después de publicado el cuento recibió cartas que decían: "Resulta que su cuento no se puede reducir a los elementos de cualquier otro cuento". Consideremos este cuento como un pequeño universo en el espacio, del mismo modo que podemos aislar una estrella en el cielo si nos concentramos en ella.

### III

Lo primero que salta a la vista en el cuento que vamos a examinar es que en realidad no podemos ver su esquema

de manera efectiva; parece revestido de algo muy propio. Se encuentra envuelto en una atmósfera propia. Tal vez es ella la que lo hace brillar, pero al mismo tiempo, inicialmente, opaca su verdadera forma.

Nos aproximamos a este cuento teniendo en mente que la atmósfera de un cuento puede ser su principal logro y, por otra parte, que también puede darnos una impresión totalmente contraria a lo que subyace en él. Su brillantez puede ser el resultado de un movimiento piro-técnico.

Algunos cuentos de acción desprenden nubes brillantes de luz a la vez oscurecedora y resplandeciente, como en este caso. Nuestra mirada penetrante nos hace sospechar que ese complejo objeto es bastante oscuro por dentro, a pesar de todas sus nubes de velocidad y la presencia de los colores primarios rojo, amarillo y azul. Se parece a uno de los cuentos de Hemingway, y eso es precisamente.

Ahora bien, un cuento tiene una conducta, pasa por diferentes etapas. Algunos cuentos dejan un halo de luz tras ellos, como meteoros, de manera que mucho tiempo después de haber impactado nuestros ojos, podemos descubrir su significado, como un efecto retardado. Estos cuentos que van y vienen fuera de control se cuentan, por muchos motivos, entre los más interesantes de todos, y en ocasiones son llamados apocalípticos. Creo que los cuentos de Faulkner no eran meteoros sino cometas. De un modo que sobrepasa su extravagancia y sorpresividad y su desprecio por las leyes más estables de tiempo y espacio, los cuentos de Faulkner son como los cometas que tienen una maravillosa ruta propia. Reaparecen, en su momento reiteran su significado y, al reiterarlo, ofrecen toda una historia posterior, más allá de una significación única.

Si hemos pensado en los cuentos de Hemingway como tan llanos y sólidos como una bola de billar, tan escrupulosamente limpios de adjetivos y de cualquier palabra innecesaria, y tan sencillos en toda su extensión como es sencillo un verbo, es posible que lleguemos a reconsiderar estas ideas. La atmósfera que envuelve a los cuentos de D.H. Lawrence es de sensaciones, que es una cubierta pura pero gruesa, una capa de aire luminoso de por sí. Pero la atmósfera que rodea a los cuentos de Hemingway es del mismo grueso y, para muchos lectores, menos iluminadora. La acción puede ser mucho más inescrutable de lo que puede ser la sensación. Además, puede ser igual de voluptuosa, igual de vaporosa y desesperadamente encubridora.

Así que lo primero que vemos en un cuento es su misterio. Y en los mejores cuentos, regresamos al final para retomar ese misterio. Todo buen cuento tiene un misterio, no del tipo del enigma, sino el misterio de la seducción. A medida que entendemos mejor el cuento es probable que el misterio no disminuya, sino que se torne más bello.

Ahora bien, ¿de qué se compone este cuento, el que vemos en este momento? En otras palabras, ¿cuál es la trama?

En su libro sobre la novela, E.M. Forster hace una aguda distinción entre la trama y el hilo narrativo. Un cuento es una "narración de eventos organizados en su secuencia cronológica. La trama también es una narración de eventos en la que se enfatiza la causalidad". Ante una trama, en lugar de preguntarnos ¿qué vendrá después?, preguntamos ¿por qué?

En el cuento de Hemingway llamado "Campamento indio", uno de los primeros que escribié, Nick va con su padre, un médico, a visitar a una mujer india que está

enferma. Tiene dolores de parto y el médico la opera sin anestesia. En la litera superior el marido está acostado con un pie adolorido. Al terminar la operación, cuando el niño ya ha nacido, se descubre que el marido se cortó el cuello por no poder soportar el sufrimiento de parto de su esposa. Nick pregunta: "¿Es difícil morir, papá?" El padre responde: "No, yo creo que es bastante fácil".

El principal ingrediente del cuento es éste, la incapacidad de soportar el sufrimiento. El deseo de morir antes que enfrentarse al dolor. ¿Es éste un mundo rojo y azul? Yo lo veo tan negro como la noche. El mundo de Hemingway es, una y otra vez, un mundo de miedo, de crueldad física, de dolor, de infligir dolor y, como contraparte, de la incapacidad de recibirlo excepto con decencia, de alguna manera. Ya se sabe que en Hemingway sólo hay una única manera. Es un mundo lleno de dolor, en el cual el único exorcismo posible es el ritual: el código del torero, las reglas del juego o de la guerra. Este cuento se repite una y otra vez con un cierto apetito, un cierto gusto; y esta paradoja entre la esencia y los efectos es una de las características hipnóticas e incomparables de Hemingway: su valor y su misterio. Sus imitadores carecen tanto de valor como de misterio. La violencia por sí misma no es un cuento; existe la violencia y existe el cuento, o mejor dicho, la trama de la violencia.

¿Cómo es que en Hemingway se produce esa sensación de opacidad? No es porque los cuentos sean historias de acción —ya sabemos que la acción puede ser radiante—; no se debe a que estén despojados y limpios de adjetivos y de alboroto. (¿Por qué los sentimientos y los adjetivos deben ser, de por sí, más o menos iluminadores que la acción y los verbos?) Para esta lectora, los cuentos de Hemingway son opacos porque son moralizantes. Y

ser moralizante significa ser plano, tomar partido detrás de un escudo. En realidad los cuentos no son reveladores aunque se lleven a cabo en lugares abiertos; la arena funciona como una emboscada y el autor se halla detrás, disparando alrededor del lector.

Seamos estoicos. Hemingway, cuyo método es *instructivo*, nos enseña que es mejor ser así. Nos dice que el mundo está lleno de miedo y de peligro. "Ah, bueno, decimos nosotros, es eso." Él nos dice: "Yo les doy la ceremonia. Mejor no indaguen más, manténganse en sus lugares". De modo que el valor y el miedo, las instrucciones y el bullicio ceremonial se ponen frente a la realidad con la misma certeza que el sentimentalismo. Nuestro belicoso planeta Marte tiene un corazón desconocido e insospechado.

Pero tenemos que partir desde allí. Porque ¿qué puede surgir? Parte del poder de Hemingway emana directamente de este condicionamiento que impone en sus cuentos. En San Francisco hay un cuadro de Goya, quien desde luego usaba mucho la luz, la acción y la moral en forma dramática. El ruedo y el gran muro vibrante de espectadores están cortados en diagonal por la enorme sombra de la tarde. Es ahí donde reside lo maravilloso del cuadro: lo opaco superpuesto al sol claro y dorado; la mitad de la acción entre sombras densas y espesas. Así sucede con las tramas de Hemingway.

De igual manera, uno de los poderes del uso tan famoso que hace Hemingway de la conversación se deriva del hecho de que con frecuencia ésta se da en oraciones traducidas o cortadas, como una sombra que se inserta entre los conversadores mismos. Es un toque lóbrego pero a la vez mágico; ilumina al sesgo. Nos hace conscientes de que se está dando la comunicación.

Ahora, si imaginamos el cuento de Hemingway, ¿no es algo parecido? No transparente, no radiante desde el frente; pero de lado, desde fuera del cuento, desde un enfoque moral, surge su rayo de luz; y su cuento no es radiante, sino iluminado por reflectores. Al leer sus cuentos ¿no sentimos el mismo tipo de emoción que con frecuencia experimentamos en una obra de teatro?

#### IV

Como todos hemos observado, la trama puede dar más peso a diferentes puntos que varían en su complejidad, flexibilidad e interés: a la narrativa o a la situación, al personaje, a la interrelación de personajes o a algunos aspectos más profundos de los personajes, sus estados emocionales y demás, que es donde las reglas se separan, si es que han llegado con nosotros hasta aquí y empieza el terreno desconocido. Veamos algunos cuentos más, todavía sin pretender evaluar a sus autores o los diferentes cuentos de un mismo autor, sino tomándolos donde los encontramos, ya sea que resalten algún aspecto u otro de la trama.

En "La novia viene a Yellow Sky", Stephen Crane narra un cuento de situación; es un cuento juguetón, que contrapone dos situaciones.

Jack Potter, el alguacil del pueblo de Yellow Sky, fue a San Anton' y se casó, y ahora trae a la novia a su casa en tren. Todo el asunto será una gran sorpresa para el pueblo de Yellow Sky. "Sabía muy bien que su matrimonio era importante para su pueblo, al que sólo podría superar el incendio del nuevo hotel."

Y, al mismo tiempo que las ruedas giran, en Yellow Sky se está fraguando otra situación. A la puerta del bar

The Weary Gentleman aparece un mensajero que grita: "Scratchy Wilson está ebrio y se ha vuelto loco." De inmediato, una melancolía solemne, como la de una capilla, invadió el lugar... 'Scratchy Wilson es un portento con la pistola, un auténtico portento, y cuando se pone belicoso, buscamos nuestros agujeros, naturalmente'." Scratchy entra al pueblo con pistolas en ambas manos. Sus "gritos de feroces retos resonaban contra muros de silencio. Y sus botas tenían la parte superior de color rojo con estampados dorados, de esas que les encantan a los niños pequeños que se deslizan en invierno en las laderas que hay en Nueva Inglaterra... Caminaba con el movimiento sigiloso de un gato nocturno. Conforme se le ocurrían, rugía palabras amenazadoras... Los dedos meñiques de cada mano se movían como los de un músico... Lo único que se oía eran sus terribles provocaciones".

Todo esto nos resulta grato no sólo en sí mismo sino por su función de juego que responde a nuestras predicciones. Cuanto más feroz se vuelve Scratchy, más nos encanta. Nuestro sentido de la justicia, de la proporción de las cosas, queda satisfecho cuando él "tranquilamente balanceó las ventanas de su amigo más íntimo. El hombre estaba jugando con este pueblo, era un juguete para él". Esta trama de situación nos proporciona un cierto placer dinámico, del mismo modo que estar en un sube y baja es agradable, no sólo por el lugar que ocupamos nosotros sino por el que ocupa la otra persona.

El tren llega. Jack Potter y su esposa se bajan y se espera el encuentro cargado de emoción de Jack con Yellow Sky, pero Scratchy Wilson resulta ser el protagonista. Ambos se encuentran cara a cara, y Potter, que dice "No traigo pistola, Scratchy", sólo tarda un minuto en resignarse a recibir un tiro el día de su boda.

"—Si no traes pistola, ¿por qué no traes pistola? —Scratchy se burla del alguacil.

Y Potter responde:

—No traigo pistola porque acabo de llegar de San Anton' con mi esposa. Me casé.

—¿Te casaste? —pregunta Scratchy. Tiene que preguntarle varias veces para comprenderlo—. ¿Te casaste?

Al parecer por primera vez vio a la desesperada y desvaneciente mujer al lado del otro hombre.

—¡No! —dijo.

Era como una criatura a la que se le permite atisbar a otro mundo.

—¿Es ésta la dama?

—Sí, ésta es la dama —respondió Potter.

—Bueno —dijo Wilson por fin, con lentitud— supongo que to' se acabó.

...No es que se preocupara por ser caballeroso; simplemente fue que ante esta condición extraña, él era un niño sencillo de las antiguas planicies. Recogió su revólver diestro y, colocando ambas armas en sus fundas, se fue. Sus pies dejaron huellas como túneles en la pesada arena".

De esta manera, en el cuento de Crane, dos situaciones, dos fuerzas se reúnen, se encuentran —o, mejor dicho, casi se magnetizan la una hacia la otra— y chocan. A una —la más inesperada— la derrotan lo nítido y lo absurdo, y la derrota sigue existiendo. Todo esto equivale a la comedia.

## V

En "Miss Brill", de Katherine Mansfield, sólo hay un personaje y una situación. La narrativa es sencilla, la



acción de Miss Brill consiste casi siempre en estar sentada; no hace más que ir a sentarse al parque, regresar a casa y volver a sentarse sobre la cama de su pequeña alcoba. Sin embargo, se pretende mucho más en este cuento con la falta de acción que lo que intentó Crane en "Yellow Sky"; su trama está llena de implicaciones.

"Miss Brill" se ubica en un escenario de placer. "Aunque el día estaba tan brillante y agradable —el cielo azul con polvo de oro y grandes manchas de luz como vino blanco salpicado sobre los Jardins Publiques—, Miss Brill se alegró de haber traído sus pieles... (Ella) alzó la mano y acarició sus pieles. ¡Qué adorables!" Desde luego nos damos cuenta de que para Miss Brill el placer es una especie de calidez. Se sienta a escuchar a la banda, su hábito dominguero, y "Entonces tocaron una pieza para flauta —¡muy bonita!—, una cadenita de gotas brillantes. Estaba segura de que la repetirían. Así fue; levantó la cabeza y sonrió".

Miss Brill tiene confianza en su mundo; es predecible. ¿Qué pasará después? Ah, pero ella ya lo sabe. Está contenta pero segura. Ve a los demás desde su pequeña percha, desde la distancia; a los que están alegres y luego a los que se sientan en las bancas: "Con frecuencia Miss Brill ha notado que hay algo chistoso en casi todos ellos. Eran extraños, silenciosos, casi todos viejos y por la forma en que se quedaban mirando parecía que acababan de salir de pequeños cuartos oscuros, o hasta... ¡hasta alacenas!" Ella no se ha identificado a sí misma en lo absoluto.

Casi no hay dramatismo en este cuento. No hay ningún choque. Más bien, al final del cuento las fuerzas que se reúnen en los Jardins Publiques se han traspasado y han salido del otro lado; no ha habido choque alguno, pe-

ro sí un cambio, algo mucho más significativo. Esto se debe a que, aun cuando sólo tiene lugar una situación insignificante, se implica una mucho más grande y compleja. De hecho, el mundo exterior.

Una de las fuerzas en el cuento es la vida misma, por poner un ejemplo, la que corresponde a la parte de Scratchy Wilson. No una vida violenta, sino la vida en un parque una tarde de domingo en París. Todo lo que ocurre a Miss Brill es pasearse de manera elegante mientras toca la banda, formar parte de pequeñas escenas, diluirse momentáneamente en encuentros menores, más bien oscuros, y observar un movimiento general de colores vivos y toques claros. No hay pistolas que se agiten, que bramen y amenacen.

Sin embargo, por tratarse de la vida, sí que hay amenaza. Por fin, ¿de qué manera? Bueno, un comentario oído al azar acerca de ella es mucho más nefasto para Miss Brill que cualquier pistola amenazante. La visión de Miss Brill —una visión del amor— se enfrenta bruscamente a otra, mucho más cruda, visión del amor. Los jóvenes enamorados se sientan en su banca, pero no pueden continuar su charla debido a ella, aunque "todavía cantando sin emitir sonido, aún con esa sonrisa temblorosa, Miss Brill se dispuso a escuchar.

—No, ahora no —dijo la muchacha. —Aquí no, no puedo.

—Pero, ¿por qué? ¿Por esa vieja estúpida que está allá? ¿Para qué viene aquí, quién la necesita? ¿Por qué no deja esa cara de vieja tonta en su casa?

—Lo chistoso son sus pieles —dijo ella con una risita—. Parece merluza frita.

—Ay, ¡ya cállate! —dijo el muchacho con un susurro de enojo."

De esta manera Miss Brill, aquella que hasta podía apiadarse de este mundo —la piedad es la emoción del espectador—, se ve derrotada en su inocencia. Se había permitido de vez en cuando observar vidas no muy felices, aquí en el parque, que le habían provocado ligeros sentimientos de tristeza. Pero también éstos habían sido un cálido refugio. Calidez, el remedio que buscan los visitantes para quitarle lo frío a un lugar desconocido. Ella no sabía que no era lo bastante bueno. A lo largo de todo el cuento, ella ha estado sentada en su "lugar especial" —otro pequeño apoyo para soportar la vida—, y sin saberlo corría un peligro mortal. Éste es el cuento. El peligro se acerca, se pronuncia una palabra, se da el golpe y Miss Brill se retira. La facilidad para aniquilarla había sido ridícula, igual de fácil había sido sobajar al hombre de las pistolas en "Yellow Sky" con objeto de lograr la comedia. Pero Miss Brill desde el principio se hallaba indefensa y del lado de los perdedores, y por ello su derrota es aún más profunda. Uno siente la seguridad de que durará para siempre.

## VI

En muchos casos la trama de un cuento es una clara proyección del personaje. En un buen ejemplo, aun cuando se trata de un caso muy especializado, toda la serie de sucesos fantasmagóricos en *Otra vuelta de tuerca* puede considerarse de manera obvia como una visión: un conjunto de alucinaciones de la institutriz que nos narra la historia. En efecto, el cuento es un testimonio elaborado en contra del personaje principal.

La trama no siempre proyecta al personaje, ni siquiera de manera esencial. Se puede mencionar a William Sansom, joven escritor inglés, como un autor contemporáneo que profesa gran respeto por la idea pura. También Virginia Woolf manifestaba por lo menos igual interés en un rayo de luz que en un berrinche.

En su apariencia exterior, muchos cuentos comparten una misma trama, lo que no tiene mayor trascendencia que el hecho de que muchas personas tengan los ojos azules. De hecho, la trama es con lo que vemos. Lo que vemos es lo que nos interesa.

En cierto nivel todos los cuentos son cuentos de búsqueda, lo cual no tiene nada de sorprendente. Desde la intensa y salvaje penetración del cazador en "El oso" de William Faulkner hasta la apacible excursión dominical de la "Miss Brill" de Katherine Mansfield; desde la cruel diligencia del padre de Nick en el campamento indio en el cuento de Ernest Hemingway hasta la fantasía de remontarse al reino de la imaginación poética en el "Autobús celestial" de E. M. Forster; desde el bombero que busca el origen del incendio en "La flor del bombero" de William Sansom hasta el hombre de Henry James en "La esquina alegre", quien busca, entre grandes angustias y extravíos, su propia imagen y lo que podría haber sido, a lo largo de los pasillos de una casa embrujada. En cualquier grupo de cuentos que podamos mencionar según se nos ocurra, la trama es una búsqueda. Es la antigua *Odisea* y aquello que ya resultaba antiguo cuando se declamó la *Odisea* por vez primera. El *Ulises* de Joyce representa un titánico trabajo moderno sobre el mismo tema, pero cuando Miss Brill se sienta en el parque, sentimos que una vieja llave trata de abrir otra vez un viejo cerrojo, pues ella también está a la búsqueda. Nuestros

sueños más antiguos ayudan a convencernos de que su tímida tarde de domingo es la aventura de su vida, y nos dan la medida de su derrota.

El otro lado de la moneda siempre corresponde a la búsqueda implícita. En un lado de la moneda de James se encuentra la búsqueda; en el otro, la ruina. Faulkner se interesa en la desolación y la historia. Hemingway, en la profesión, el ritual y el destino. Y así sucesivamente. Junto con la búsqueda se encuentran las altas y las bajas de la vida, el orgullo y el polvo. Y Virginia Woolf muestra cómo esa búsqueda y todo lo relacionado con ella se disuelve en un extraordinario misterio.

Cuando la trama, independientemente de lo que cuente o de cómo evolucione, se convierte en la manifestación externa del germen mismo del cuento, entonces alcanza el mayor grado de pureza; entonces el hilo narrativo es menos objetable que nunca; es entonces cuando no obstruye. Su uso llega a la máxima expresión cuando cada uno de sus movimientos y su progreso se pueden identificar por sí mismos con el movimiento y el progreso de la revelación franca. Es posible lograr, de manera tan bella, que la trama revele al personaje y su ambiente; que revele los secretos escondidos, íntimos, o sea, "reales" de la vida, y que su simple desarrollo sea ya un deleite. Es una satisfacción sutil, pero ¿de dónde viene? Es probable que surja de una percepción profunda, que todos llevamos dentro, de la belleza de la organización, es decir, de ese punto que se puede llamar, con menos exactitud, la forma.

¿De dónde viene la forma? ¿Cómo la "logramos"? Mi suposición es que la forma evoluciona. Como yo la veo, es el residuo —aquello que emerge— del acto mismo de escribir. Es la obra, su manifestación. Además de los personajes, la trama y las impresiones sensoriales, el resultado de

todo esto arroja algo más que su total matemático. Se trata de esto y de algo más. Este algo más surge del todo. Pertenece a la esencia del cuento. Desde el punto de vista del autor podríamos decir que la forma está relacionada de alguna manera con el proceso del trabajo del cuento; la forma es el trabajo. Desde el punto de vista del lector podríamos decir que la forma está relacionada con el reconocimiento. Es lo que nos hace conocer, en el cuento, a lo que nos referimos; a eso, único, que por un momento contemplamos con intensidad. Parece que la parte de la mente a la que se dirige y llega la forma es la memoria.

## VII

En los cuentos de hoy, la forma, no importa qué tan aguda y definida nos parezca, no implica necesariamente una estructura. Un cuento con un "patrón", un diseño exacto, puede carecer de esa cualidad general más precisa que llamamos forma. Edgar Allan Poe y otros autores cuyo objetivo final dependía del patrón, de una estructura perfecta y bien acoplada (nótese aquí la relación que esta forma tiene con los acertijos, la detección y el misterio) podrían haber sentido verdadero horror ante un cuento de D. H. Lawrence, en primer lugar debido a la implacable falta de forma de su narrativa. El mundo de la acción y la conversación creado por Lawrence está tan alejado de la perfección helada, de las situaciones mármoreas de Poe como podamos imaginar; el mundo en el cuento de Lawrence es un desorden, un mundo desatendido como el cuarto desarreglado de un ama de llaves descuidada. ¡Hay cosas más importantes que este polvo!

diría Lawrence, y tendría tanta razón como siempre tiene quien emite ese clamor.

Y ¿qué decir de sus personajes? ¿Son hombres y mujeres reales, reconocibles, naturales? ¿Los reconoceríamos si los viéramos? Pienso que no lo haríamos ni siquiera si empezaran a hablar en la calle como hablan en los cuentos; nos parecerían personas enajenadas, ya que los personajes de Lawrence no hablan en realidad con sus palabras, ni en conversaciones ni para sí; no están hablando en la calle sino que están jugando como fuentes o irradiando como la luna o bramando como el mar, o su silencio es el silencio de las rocas inicuas. Nos conmueve que Lawrence esté escribiendo sobre nuestras relaciones humanas terrenas en términos de eternidad, y estos términos definen la forma en Lawrence.

Cuando escribe, el autor mismo aparece en fases como las de la luna, y algunas veces nos bendice y en ocasiones nos castiga mientras nos encontramos debajo de él. Pero nos damos cuenta de que sus tramas y sus personajes son sacrificados de igual manera ante algo. Hay algo que Lawrence considera que los trasciende a ambos. Aparte de él, otros han creído lo mismo. Pero, que yo sepa, sólo Lawrence piensa que lo trascendental se encuentra directamente a través de los sentidos. Lawrence escribe, trabaja, piensa y considera como su medio natural al mundo de los sentidos, y si eso nos parece extraño ¿no somos nosotros los que perdemos? Él enviará su cuento a través de este mundo. Además, este mundo es la trama; es la razón de existir del cuento, con el sexo como canal donde los sentidos corren más profundamente de manera misteriosa, atravesando velos y siglos y un país tras otro de hipocresía.

Virginia Woolf presenta una interesante variación de este concepto. Ella era una intelectual; muy consciente del sexo, estaba interesada en él intelectual o filosóficamente. Podía hacer de su mundo una fantasía, y sus personajes podían reír. Pero me parece que la extrema belleza de su escritura se debe en gran parte a un detalle: que para ella el aprisionar la vida en la palabra era asunto de los sentidos en la misma medida que del intelecto. El olor, el gesto, el aliento que sale de los labios, el sonido del reloj al dar la hora, la textura del oleaje en la superficie del agua que corre y del aire que sopla; ella buscaba con todo su ser aprehender todas estas cosas, ya que representaban las sombras palpables y las reverberaciones coloridas del mundo abstracto del espíritu, la materia que reflejaba la realidad.

La afirmación impresionista de que la luz es el actor principal en un cuadro se puede aplicar a la obra de Virginia Woolf. En ella, la luz se mueve con frecuencia como un personaje y con interés propio, de escena en escena, y sólo ella permanece sin verse afectada por la visión humana, más cruda y frágil. En un cuento, "El reflector", la luz es literalmente el personaje principal.

Pero debe observarse que en los cuentos de Mrs. Woolf el rayo de luz no surge del ser inconsciente sino del consciente. Se le manipula como a una varita mágica; toca y discrimina, de aquí para allá, con el propósito preciso, más bien altanero y casi elegante de iluminar con bastante claridad lo particular en el mundo abstracto. Lo sensorial puede acercarse tanto a lo filosófico en sus cuentos que las palabras "respiración", "aliento" y otras con el mismo significado, nos hacen sentir a un creador siempre consciente de darle su soplo de vida a su creación.

Mientras que Virginia Woolf usa sus sentidos de manera intelectual, Lawrence usa su intelecto de forma

sensual. Y mientras Chéjov construye la personalidad, Lawrence destruye la personalidad. Estas antítesis se perpetran con un solo interés: llegar a la verdad.

D. H. Lawrence se parece a la Verdadera Princesa, que bajo cuarenta colchones pudo sentir que había un chicharo. Lawrence es tan sensible a la falsedad como la Verdadera Princesa al chicharo. Y con la misma seguridad proclamará la injuria.

¿Cómo puede ser tan belicoso con nosotros cuando al mismo tiempo nos embelesa con sus extraordinarios poderes para hacernos ver y sentir la belleza? Sin embargo, mi respuesta hacia sus escritos es mi respuesta hacia la grandeza en cualquier sitio. Tomarla, tomarla toda. No es cosa de risa. Resulta más pertinente rendirnos ante esa belleza suya y rechinar los dientes ante su crueldad —ya que es cruel— que reírnos o sentirnos molestos por el desorden en que convierte al mundo cotidiano.

Todos usamos al mundo cotidiano en nuestros cuentos, y algunos nos sentimos inclinados o hasta obligados a echarle un vistazo y tratarlo aunque sea por encima, pero a Lawrence no le importa. No siente ninguna responsabilidad al respecto. No le interesa si la mecánica y los apoyos de la vida diaria en sus cuentos sufren una distorsión que raya en el absurdo, o si su narrativa se adelgaza y se desgasta hasta la simpleza. Eso no es lo que le interesa. Sus tramas podrían recordarnos algún tipo de aves tropicales: su estructura resulta torpe y hasta se ven imprácticas cuando están en tierra, y luego, cuando emprenden el vuelo, sucede el milagro. Toda esa torpeza y esa atrocidad se desvanecen; el cuerpo del ave se vuelve sorprendentemente funcional e iridiscente en el vuelo.

William Faulkner utiliza un tipo de trama de desarrollo a la cual aún no me he referido. Entre más leemos

y escribimos, vemos con más claridad cuántas formas existen para *usar el material*. Algunos compilan datos de manera meticulosa, suman y restan y obtienen un total que es un cuento y que se podría vertir en una gráfica si fuera necesario; algunas veces Henry James, quien usa este método, parece estar tramando, de manera exquisita, una gráfica tras otra de diferentes clases de problemas. Otros escritores destilan el material y obtienen esencias más claras y puras, como en un proceso de condensación, Lawrence, por ejemplo. Parece que Faulkner define su material, y a partir de él descubre su cuento.

La furiosa velocidad de los cuentos de Faulkner es una de las características de un escritor que hace descubrimientos. Parece que sus cuentos corren con el tiempo, corren con el mundo. Ustedes recuerdan —¿cómo olvidarla?— una oración de 1600 palabras en "El oso". El hecho de que este rascacielos haya podido correr como un dinosaurio a través de los antiguos campos del tiempo tiene como fin principal enseñarnos que en el mundo de nuestra creación de cuentos las maravillas nunca terminan. Pero esa oración corre con una cualidad extraña que acompasa el tiempo y da la impresión de que todo sucede en el mismo momento; a medida que leemos seguimos escuchando la parte anterior, y la parte posterior se ve anticipada por medio de su parte actual. Nos hace tomar conciencia de lo cierto que resulta decir que la prosa es una estructura, en cada una de sus partes. Por instinto o por algún otro proceso, la imaginación se pone en marcha cuando escribimos. Una oración se puede controlar de manera tan perfecta como un puente o un templo. Tal vez no de forma muy obvia o muy exquisita, ya que sería fatal para el cuento que el lector comenzara a hacer comprobaciones a medida que avanza.

Pero la razón por la cual en Faulkner las oraciones que se ven difíciles de manejar pueden correr es, por supuesto, su gran organización: una organización musical. Faulkner es muy organizado, y su evocación parece surgir del lugar de donde proviene la música. Nunca permitamos que su turbulencia nos ciegue; su estructura está allí, una estructura desafiante. Para mí, él, más que ninguno de los otros escritores de cuentos modernos, se ha adelantado a su tiempo. De los que tenemos, es el autor cuyo poder y pasión son más sorprendentes. "El oso" es un cuento apocalíptico sobre el final de la vida salvaje. Termina con el *clac clac* sin sentido de un hombre que, de manera idiota, golpea las piezas de su rifle destrozado mientras que, en el solitario gomeró que lo cubre, cuarenta o cincuenta ardillas corren frenéticas. Por una parte se refiere a la llegada de la era de la máquina, y por otra al chirriante molino de rueda. El cuento entrelaza el pasado y el futuro, todo el pasado de esta tierra desde los tiempos de los indios hasta la época actual. Tiene enormes figuras heroicas, figuras de la tierra salvaje, figuras simbólicas; y en cada suceso tenemos la certeza de que todo está sucediendo otra vez, una y otra vez: todo el maravilloso mundo de lo salvaje, toda la historia del Mississippi.

En "El oso", la estructura temporal está en constante peligro de verse rasgada, destrozada por el autor; *todo* el tiempo ejerce presión para meterse por las hendiduras en el tiempo presente del cuento. Esta dilatación en el sentido del tiempo y la indocilidad en el sentido del espacio, toda la superficie hinchada del cuento tiene, de por sí, una especie de cualidad de ilusión óptica, de prodigio. Como un globo, el tiempo y el espacio se estiran

para que les quepa más, mientras el cuento permanece igual en lo tocante a forma y función.

Sobre todo, esto hace de "El oso" mucho más que un cuento de cazadores. Es un cuento muy largo, en cinco partes, y en la Parte IV la endeble separación que existe entre el tiempo del cuento y el tiempo en general desaparece por completo. Toda la historia de la tierra y de la gente se agolpa dentro de un capítulo cuya expansión, en oraciones y párrafos, es casi ultrajante al ojo mismo. La duración del tiempo y la extensión del espacio, que siempre se presentaron en caso acusativo y así se despacharon, ahora se dejan libres, se les evoca e irrumpen en el cuento corriendo hacia adelante, hacia atrás, de arriba abajo, a los tiempos de los indios y hasta el propio futuro, como un grupo de bestias provenientes de la desolación del mundo mismo. Y he ahí la belleza del cuento. Su autodestrucción, su autoinmolación es la manera en que trasciende todo lo que podría haber sido si hubiera permanecido estático y bien clavado. He ahí su prodigio.

Se podría decir que Sherwood Anderson utilizó este poder de expansión en un sentido totalmente distinto en los cuentos de Winesburg. En ellos la vida intrascendente y aprisionada que veía a su alrededor se volvía conmovedora y trágica, como si se le hubiese añadido una nueva dimensión al pasar a través de su apasionada perspectiva, como un mismo río que corriese entre muros más elevados. En el caso de "El oso", siento que para Faulkner escaparse del tiempo y del espacio salvajes debe haber parecido un atributo de aquello que estaba describiendo, el atributo perdido, del mismo modo que para Anderson la pasión era el atributo perdido de Winesburg, implícito y ahora provisto en sus cuentos.

Faulkner, al dejar salir de su caja al tiempo y al espacio, no estaba siendo temerario ni trataba de exhibir su talento —aun cuando brinde todo un espectáculo—, sino que estaba siendo veraz, fiel a su concepto del cuento en cuestión. Si esto provoca alarma a muchos lectores, hasta los más alarmados tendrán que ser los primeros en admitir el estricto decoro del recurso.

## VIII

Es posible que el énfasis principal de un cuento recaiga en las partes que lo conforman; en el personaje, la trama, el mundo físico o moral, la forma sensorial o simbólica. Y quizá la manera en que se establece este énfasis puede determinar el valor del cuento; puede determinar no qué tan bien está escrito sino la validez de haberlo escrito.

Desde luego, la moda y los hábitos para comprender los cuentos en determinados periodos de la historia pueden desempeñar su papel en forma inconsciente o deliberada. Pero yo me atrevo a pensar, después de todo lo expuesto, que el valor de un cuento depende principalmente del factor individual y personal del escritor que está detrás de lo escrito.

Los buenos autores de cuentos dan la impresión de ser, de algún modo, obstaculizadores. Como si escondieran sus intereses principales. Es una ilusión extraña. Ya que si buscamos el origen del placer más profundo que recibimos de un escritor, resulta muy sorprendente que el origen mismo sea el viejo obstáculo. El hecho es que al buscar nuestra fuente de placer hemos vuelto a entrar a otro mundo. Estamos hablando de la belleza.

Y la belleza no es una cualidad vociferante o promiscua u obvia; de hecho, en su mejor momento, se le relaciona con el obstáculo, con la reticencia de varias clases. La belleza en "El oso" parece estar íntimamente ligada a la renuencia a confinar el cuento a su debida secuencia de tiempo y a sus adecuados límites de espacio; Faulkner pone una fantástica dificultad tanto en el tiempo como en el espacio, y el resultado es la belleza. Una y otra vez, Lawrence se niega a contar su historia, a dejar que sus personajes hablen de manera natural; la historia se detiene por siempre, y a través de ese retraso y ese rechazo por parte del autor entramos al mundo mágico de los sentidos puros, de la evocación, el atajo más corto para atravesar los bosques.

¿Podría ser que quien censura las dificultades en un escritor (¿por qué no lo escribió de esta forma? ¿por qué no escribió otro cuento?) por infringir las reglas y no cumplir con su deber, deja de ser consciente de la belleza? ¿Y deja de ver directamente que esa belleza brota de la desviación, del deseo no de cumplir sino de actuar de manera inevitable, siempre y cuando la verdad esté a la vista, signifique lo que signifique esa inevitabilidad?

¿De dónde surge la belleza en el cuento? La belleza brota de la forma, del desarrollo de la idea, de los efectos posteriores. Con frecuencia surge del cuidado, de la supresión de lo confuso, de la eliminación de lo innecesario. Y sí, esas son las reglas. Pero en ocasiones, esa clase de belleza puede ser fría, cuando existen otras cálidas. Y cuidado con el orden. Algunas veces la espontaneidad es la clase de belleza más brillante. Katherine Mansfield la tenía. Es una circunstancia fortuita que se presenta en el nacimiento de algunos cuentos, como un hada madri-

na que, por esta vez, ha aceptado la invitación, siempre vigente, y llega con una sonrisa.

Algunas veces los analistas pueden perderse u olvidarse de la belleza porque no es un medio, ni una manera de hacer progresar el cuento o de prolongar algo en el mundo. Porque la belleza es un resultado, como la forma es un resultado. *Surge*. Tenemos suerte cuando la belleza surge, porque la buscamos con frecuencia, pero cuando las virtudes de nuestro cuento son contadas, la belleza se queda tras de la puerta. Creo que puede ser un error buscar la belleza; deberíamos buscar otras cosas, y luego tener esperanzas.

La intensidad y la belleza son cualidades que provienen de la imaginación y la pasión del hombre, y que utilizan la sensibilidad como su poder para encontrar y enfocar. (Lo anterior no puede dar por supuesto, sin esperanza alguna, el asignarle los mejores cuentos al genio.) Parece ser cierto que para propósitos prácticos, al escribir un cuento la belleza está totalmente en concordancia con la sensibilidad.

Las dos cosas que no pueden imitarse, la belleza y la sensibilidad, pueden o no estar relacionadas. Pero sólo podemos luchar por una de ellas: la sensibilidad dentro de nosotros mismos. Es nuestra técnica. A fin de cuentas, nuestra técnica es la sensibilidad, y la belleza puede ser nuestra recompensa.

Un autor de cuentos puede intentar cualquier cosa. Si ha intentado cualquier cosa, puede pensarse que no lo ha intentado todo. Las posibilidades de variedad son, han sido y sin duda seguirán siendo ilimitadas, ya que el poder y el movimiento de la mente nunca descansan. Lo que define al cuento de forma más pertinente es lo que este poder es capaz de intentar. Ni reglas, ni estética, ni problemas y su

solución. No son reglas mientras haya imaginación, no es estética mientras haya pasión; no es el éxito mientras exista la intensidad tras el esfuerzo que atrae y comunica, que lo intenta y lo vuelve a intentar.

Y al otro lado de los cuentos se encuentra el lector. En realidad, no hay razón para temer al "lector". El ancestral e impertinente fantasma que quiere compensar el precio que pagó por su revista. Sí, ahí está él (o sospecho que es ella), todavía en espera de compensar lo que pagó, y al que aún hay que convencer de que ya lo compensó. Pero existe también otro tipo de lector, y quizá implique más riesgo.

Este lector existe —sin escapatoria—, igual que existimos nosotros. Es el lector que también hace uso de la imaginación y del pensamiento. Este lector toma un cuento, tal vez nuestro nuevo cuento y, obsérvenlo, lo ve fresco y lo enfrenta con una gran carga de esperanza e interés.

Y entonces lector y escritor podemos desearnos buena suerte. Después de todo ¿no queremos lo mismo? ¿Un cuento de belleza y pasión y verdad?



## SEAN O'FAOLAIN

### SOBRE EL TEMA\*

¿Cuáles temas son adecuados para un cuento? Para empezar, creo que si examinamos algunos de los mejores cuentos de la época moderna, a fin de distinguir, de los elementos esenciales y más valiosos, los accidentales y menos importantes, encontraremos que el menos esencial de todos es la historia o anécdota de la que pende el relato. Por ahora, y para mayor claridad, nos referiremos a ello como "anécdota".

La anécdota es, de hecho, la tentación más grande para el cuentista. Tomemos, por ejemplo, ese gran cuento anecdótico de O'Henry acerca de la pareja pobre de Nueva York: ella tenía un hermoso pelo dorado; él, un reloj de oro. Ella era demasiado pobre para comprar la fina peineta española que anhelaba; él era demasiado

\*Sean O'Faolain: "On Subject" (1951) en *The Short Story*. Connecticut, The Devin-Adair Company, pp. 171-192. Traducido para esta recopilación por Agustín Cadena.

pobre para comprar la cadenita que deseaba. De modo que tanto él como ella, sin decirse nada uno al otro, decidieron hacer un sacrificio: él vendió su reloj y compró una linda peineta española. Mientras tanto, ella fue con el peluquero, se hizo cortar sus hermosas trenzas, las vendió y le compró a su amado una cadenita. Bien puede uno imaginarse cómo se divirtió O'Henry con la anécdota la primera vez que la escuchó o la inventó. Merecidamente es un relato hermoso. Sin embargo, sometido a las pruebas más duras, resulta inferior (hubiera querido yo escribirlo) porque la primera vez que a uno se lo cuentan, le agrada; la segunda vez, ya es menos el gusto (no hay en él nada más que la anécdota); y la tercera, aburre mortalmente. Mientras que uno puede leer y releer cualquier relato de un maestro como Chéjov o Henry James, donde cada giro toca ese gran instrumento que todo cuento digno del nombre, sea largo o corto, debe tocar: el instrumento de la naturaleza humana, tan variado, tan complejo, tan contradictorio, tan sutil, tan entretenido e inesperado.

Es natural, si uno lo considera. Existe un gusto primitivo por la narración o anécdota: las primeras sagas contenían poco más que eso. Pero a medida que nos desarrollamos queremos ir más a fondo. Un registro simple y llano de incidentes, no importa cuán heroico y entretenido sea, no podría satisfacer jamás el temperamento de nuestra época. Hemos llegado a esperar del relato mucho más que incidentes, por muy interesantes que éstos sean en sí mismos. Y probablemente siempre haya sido así entre lectores sofisticados. Si, por ejemplo, vamos a los relatos de Boccaccio, puede parecer que un buen número de ellos consiste completamente en un más o menos —más menos que más— sorprendente suceso. Pero,

si sopesamos a Boccaccio, veremos que no se ganó tan fácilmente su reputación; su interés más perdurable no radica en la anécdota sino en el comentario irónico, presente en el *Decamerón* como colección completa, que hace en torno a las insensateces de la naturaleza humana.

Creo poder decir que, a menos que una historia contenga este tipo de comentario sutil sobre la naturaleza humana —sobre las relaciones permanentes entre las personas, sobre su variedad y aquello que tienen de predecible y de impredecible—, no será un cuento en ningún sentido moderno. No han podido impresionarme nunca quienes dicen que la historia de Jonás es un gran cuento; si bien, por su comentario sobre la naturaleza humana, creo que la historia de Sansón y Dalila sí lo es.

Para exponer el problema con toda sencillez, no hay razón en el mundo para que un cuento no deba tener anécdota, y algunos de los más grandes la tienen, pero la anécdota no es el cuento si es todo lo que éste contiene. De hecho, resulta interesante considerar cuánto de anécdota puede soportar incluso un buen cuento sin parecer artificial.

No es sino hasta que ha pasado largo tiempo en su oficio, cuando realmente un escritor endurece su corazón a las anécdotas. Y sospecho que es por una sabia razón que el escritor experimentado las evita: la anécdota es una cosa terminada en sí misma, y lo único necesario parece ser ponerla ya en el papel. En la práctica esto es lo malo. La mente del escritor es como un suelo de labranza, y la idea es la semilla: crece en su mente, se hincha y echa brote en su imaginación, lo excita mientras está ahí, inquieta; despierta otras células que se agitan y bailan y forman figuras y combinaciones extrañas; toca las células de la memoria, las células del deseo, provo-

ca —en la geografía no cartografiada del cerebro— una fermentación burbujeante que finalmente, como el licor del arte, se desborda. Ha de ser purificado y madurar y pasar después por todo un cuidadoso proceso. Pero ahí está en su forma prístina. La anécdota, en cambio, está ya terminada y completa; por lo que respecta a sus efectos sobre el suelo de la mente, en general, es una semilla vana.

Una y otra vez pasa uno por esta experiencia: alguien llega que hasta la cara le brilla con una "buena historia". Al principio uno se emociona, y si el generoso donador le parara ahí, todavía se podría hacer algo con la idea. Pero sigue y sigue; desarrolla, añade y complementa, y la emoción se evapora poco a poco. Lo que ha ocurrido es, sencillamente, que esa persona no le está dando a uno ninguna idea para un cuento; le está dando una cosa terminada que le llevó meses escribir mentalmente. Tal vez sea por esto que los buenos conversadores, los buenos narradores orales, rara vez son buenos escritores. La literatura se hace a golpe de pluma, en privado; es un asunto secreto, una comunión privada con nuestros demonios. Todo escritor, mientras escribe, es un cavernícola, un shamán, un yerbero.

Veamos la anécdota de O'Henry en contraste con el bello relato de Chéjov titulado "Los groselleros". Aquí, un funcionario público sueña, como muchos funcionarios públicos, con el día en que habrá de retirarse. Tendrá una granja, una granja muy pequeña, tres o cuatro acres y ya, y una cabañita y un huerto de grosellas. Las grosellas se han convertido para él en símbolo de la Vida Sencilla. El tiempo pasa, como es su costumbre, y como es costumbre en los hombres, el funcionario empieza a amasar rublo tras rublo. Pero luego —y éste es uno de

los toques inesperados con que la naturaleza humana siempre nos sorprende—, a medida que los rublos se acumulan, el idealista funcionario comienza a volverse avaro y ambicioso. Aquí está el primer comentario sutil: los sueños de la juventud, ¿no se endurecen siempre un poco conforme envejecemos? ¿No pierden su urgencia, no se convierten ahora sí en simples sueños, en ensoñaciones, y nos engañan con un constante aplazamiento? Cuando pensamos en ello, ¿no nos viene a la memoria una docena de nuestros propios sueños, descartados en silencio, y tantas pequeñas derrotas del espíritu de las que no dejamos constancia?

Así que nuestro funcionario envejece y envejece; vemos que se casa, no tanto por amor como por dinero. ¿Y no hay en esto otro comentario sobre la humanidad, que se engaña a sí misma creyendo que el fin justifica los medios? ¡Qué diferente de aquella noble ética de los grandes epicúreos, quienes sostenían que los medios justifican el fin! La esposa muere, y el funcionario quien tiene ahora mucho dinero, se retira y se compra una granja. ¿Pero a dónde se ha ido la Vida Sencilla? Porque se compra una granja enorme: cientos y cientos de acres. Y no hay ningún grosellero. ¡Cómo nos engañan los sueños o, mejor, cómo engañamos nosotros a los sueños! Sin embargo, el funcionario se compra una veintena de groselleros y los planta, y un día su hermano, que es quien cuenta la historia, va a visitarlo y lo encuentra viviendo en el desorden más incómodo: la finca entera está en malas condiciones, descuidada. ¡Ah, cuán lejos se halla de aquel sueño de sencillez en su pureza prístina! Se sientan a la mesa y, después de la comida, se sirve un plato de simbólicas grosellas. Son las grosellas más agrias, fibrosas, duras y correosas que la naturaleza ha-

bría podido producir del injerto de un cacto con una cauchera. Pero el funcionario se ve radiante: brilla. Coge la agria fruta y, en el momento de saborearla es, evidentemente, el hombre más feliz de la tierra.

Éste es uno de los relatos más bellos que existen: tanta ironía, tanto sentido del humor, tanta agudeza y sabiduría... y todo envuelto en el tono poético más delicado. Probablemente sea uno de los relatos más perfectos en toda la literatura mundial. Al final viene la moraleja del hermano, quien se pregunta cómo puede la gente *engañarse* así, creyendo que es feliz. Esto le da al relato un doble filo, ya que el hermano no es feliz: algo lo ha hundido en la melancolía más profunda. ¿Qué? La dicha del hombre de los groselleros. ¿Qué es la felicidad? pregunta Chéjov con una sonrisa amablemente irónica, invitándonos a responder como queramos, pero a no olvidar nunca que la naturaleza humana es así: un instrumento que se pone trucos a sí mismo.

Tenemos entonces dos relatos famosos. Uno de ellos es una anécdota, una historia ingeniosa, y el otro no tiene ninguna anécdota que merezca tal título. O'Henry ha escrito una trama, una "buena trama", podríamos decir: tal vez una historia "sofisticada", tal vez una buena "historia" de sobremesa; pero no, en ningún sentido confiable, lo que entendemos por un cuento. En la práctica, hemos llegado a hacer esta fácil distinción: llamamos historias comerciales a las que son como la de O'Henry, y creo que todos entendemos el significado de esta definición. En una historia así, o no hay una observación fundamental, o ésta es obvia como una patada de mula.

Sin embargo, y hay que insistir en ello, sería absurdo ir demasiado lejos en este aspecto y decir que en un cuento no hay lugar para la anécdota. Lejos de eso: en lo único en que uno puede insistir es en que la anécdota,

sola, no hace el cuento y en que debe mantenerse firmemente en su lugar. Ni siquiera pienso que el cuento haya alcanzado la perfección absoluta en manos de Chéjov. Tampoco estaría de acuerdo en que la perfección lograda por él sea la única clase de perfección, ni niego que otros, de otra manera, hayan escrito tan bien como él lo hizo. Por ejemplo, su compatriota Gógol, o Maupassant o Robert Louis Stevenson. Pero creo que ningún cuentista contradice el principio fundamental acerca de la importancia inferior de la anécdota. Para probarlo, consideremos uno de los cuentos más famosos de Maupassant, el cual contiene una anécdota bien resuelta: "La Parure".

También aquí tenemos un funcionario público, con una bella esposa. Son pobres, como ocasionalmente lo son los funcionarios públicos, no cabe duda. Siendo joven y linda, ella desea ir a bailes y recepciones y codearse con gente del Servicio Diplomático y todo eso, como hasta los pobres lo hacen. Un día consiguen que los inviten a una reunión importante, un baile, y naturalmente ella quiere lucir lo mejor posible. Puede lograr algo con su mejor vestido, pero no tiene joyas, y siente que sin ellas no va a parecer menos pobre de lo que es. Así que le pide prestado un collar de diamantes a una rica amiga suya de sus años de escuela y, complacida, se va al baile y se pasa un rato completamente feliz. Al terminar todo, tiene que despertar a su esposo, quien se ha quedado dormido en un vestíbulo, como muchos esposos. Salen, toman un carruaje y ahí van, de regreso a casa.

Pero cuando ella se lleva la mano a la garganta para quitarse el collar, ¡ya no lo encuentra! Ha perdido los valiosos diamantes. Regresan, buscan, ponen anuncios en el periódico... todo es en vano. Sin los diamantes, no tiene cara para ver a su amiga. ¿Así que qué hace? Va con

el mejor joyero de la ciudad y compra en abonos un collar idéntico. La única noche verdaderamente feliz de su vida se convierte, así, en su última noche feliz. Porque ahora su pobreza es diez veces mayor que antes: la carga de la deuda los hunde y, durante años y años, las dos pobres criaturas se esclavizan para pagar esos diamantes. La belleza de la mujer desaparece, empieza a arrugarse, se opaca... y un día, después de más o menos diez años de semejante penuria, se encuentra otra vez a su vieja amiga de escuela, quien se compadece de cuánto ha cambiado. La mujercilla, alguna vez guapa, todavía valiente, le contesta llena de orgullo: "Todo fue por ti". Y le cuenta su triste historia. "¡Mi querida niña!", exclama su amiga, desconsolada. "¡Qué innecesario! Esos diamantes eran de pasta, los compré en unos cuantos francos".

Probablemente éste sea el ejemplo más famoso en la literatura de lo que conocemos como un final de "latigazo". A los admiradores de Chéjov no les gusta: es tan duro y tan cruel... En lo personal no me entusiasma particularmente, pero me doy cuenta de que eso es una cuestión de gusto y no de juicio. Lo esencial es que este cuento puede seguir siendo excelente, y algunos hasta sostienen que mejoraría, si terminara con la esclavización de la mujercilla y no hubiera ninguna revelación sobre los diamantes, ningún final de latigazo. Tales críticos sostienen que el final de latigazo es demasiado artificial, demasiado improbable, demasiado ingenuo. En todo caso, los méritos reales del cuento, desde el punto de vista de su lectura, no radican en lo ingenioso del final. El texto se lleva las orejas y el rabo desde mucho antes del desenlace: revela un segmento de la sociedad donde la vida se comprime y se hiere cruelmente. Estas dos personas, marido y mujer, son reales; su entorno es real, aunque tal vez, más que a la manera

individualizada de Chéjov, lo sea en un sentido típico, extenso. Despiertan nuestra piedad. En pocas palabras, el cuento hace un comentario sobre las relaciones humanas; no importa que, en su caso, éstas sean más sociales que personales. Y, como dije al principio, todo cuento que sea un cuento hará eso inconscientemente<sup>1</sup>. Se trata de la vieja prueba: ¿Podemos releer "La Parure"? Así lo creo; tal vez no con tanta frecuencia como releeríamos un relato de mayores matices y sutilezas, pero sí tan a menudo como, olvidando la anécdota, queramos conocer a la linda mujercilla y a su paciente esposo, y recordar todo lo que representan. Pero no volvemos al texto por el final de latigazo, ya que su efecto terminó la primera vez que lo leímos. Volvemos a él por la emoción que el germen de la idea creó en la mente de Maupassant mucho antes que él pensara en el final. De hecho, es evidente que para él la anécdota fue una cosa secundaria, si no una idea posterior, como al parecer debe serlo la parte anecdótica de todo cuento.

Hay una forma muy simple de demostrar lo inferior que es el interés de la anécdota: pongámosla en una sola oración y cuán banal resulta. Así, si resumiéramos "Tamango", de Prosper Mérimée, parecería que simplemente relata cómo los esclavos que transportaba un barco asesinan a sus amos, y cómo luego el hambre y la enfermedad no dejan de ellos más que uno solo: el traidor negro que primero los vendió y luego lo embarcaron como esclavo a él también. O supongamos que alguien dijera: "Una vez leí una historia acerca de un francés perdido

<sup>1</sup>Desde luego, es excelente el que los diamantes de pasta la hicieran feliz, pero dudo que fuera intencional este comentario irónico de Maupassant sobre la naturaleza de la felicidad.

en el desierto, que se enamora de una pantera". ¿Sugeriría esto todo el misterio de la fuerza de "Una pasión en el desierto", de Balzac? ¿O podría cualquier resumen sugerir siquiera (a quien no lo haya leído) que "La misa del ateo", de Balzac, es uno de sus cuentos más impresionantes? Algo así como "Se trata de un ateo que iba a misa cuatro veces al año, a pedir reposo para el alma de un hombre pobre que lo había ayudado en su juventud".

O bien, veamos el fragmento siguiente:

Un día los monjes de un monasterio donde se destilaba un licor famoso, descubrieron que el padre destilador estaba borracho, y, verdaderamente por amor suyo, perdía su alma en la bebida. Sin embargo, lograron recuperarse de esto repitiendo todas las noches, para bien del padre, la oración de San Agustín, por medio de la cual se alcanza indulgencia plena ("El elixir de Père Gaucher", de Daudet).

Obviamente, antes de que cualquiera de estas semillas se convierta en árbol, deben darse dos cosas: el verbo se hará carne, y la carne se parecerá al padre. En otras palabras, las personalidades creadas darán vida a la fábula y parecerán proyecciones de la personalidad del creador. La verdad es que el escritor imagina su tema a su imagen y semejanza. Por ello, el tema de toda historia es eternamente virginal: nada vivo se ha escrito nunca antes. También es cierto que el escritor elige (o imagina) temas semejantes durante toda su vida. Los escritores tienen cien esposas y todas siguen un patrón. No es un tema lo que el hombre escribe: se escribe a sí mismo. Y no lo puedo decir con demasiada frecuencia.

Existe otra prueba para el valor de una anécdota ingeniosa: si intentamos llevarla un poco más allá del punto donde el escritor tiende, tan convenientemente, a

interrumpirla, con frecuencia descubrimos que el artificio se revela solo. La historia de una mujercita en "La Parure", por ejemplo, no es completamente trágica. No nos recuerda Maupassant que, como ella devolvió el collar de diamantes a cambio de uno de pasta, ahora tiene derecho a los diamantes y por lo tanto es, comparativamente, rica. Se podría decir que se trata de una pequeña recompensa. Sin embargo, el dinero es un elemento tan importante en muchos otros cuentos de Maupassant, que uno se pregunta por qué aquí lo pasa por alto. De manera similar, la historia de O'Henry que ya resumí, no tenía por qué terminar donde termina. En cierta medida es una estafa, porque el pelo de la chica volverá a crecerle en un año, y entonces podrá usar su peine orgulloso y felizmente. O puede devolver la peineta, y él la cadennilla y comprar otra vez su reloj, y así por lo menos estarán igual que al principio. Los realistas rara vez son tan realistas como imaginan.

Finalmente, todo esto nos lleva a observar que algunas anécdotas demuestran ser más sólidas que otras como base para un cuento; son anécdotas sin esos baches que siempre es probable encontrar dondequiera que hay demasiada ingenuidad. La fuerza de temas tan sencillos radica en que la sorpresa que nos dan (generalmente modesta) no procede de un complicado artificio, sino del complicado artificio de la naturaleza humana que inocentemente revelan. Para citar un ejemplo moderno, recuerdo, con un deleite duradero, un cuento sencillo de Ernest Ahlgren intitulado "La gallina de mamá Malena".

Se trata de una gallina que la vieja mamá Malena tenía en el asilo y que era una fuente continua de discordia para los internos. Mamá Malena tiene una enemiga, Pernilla, cuyo hijo, Nils, molesta a la gallina en una for-

ma horrible e irritante. Hay que aceptar que todo está construido de una manera vívida y entretenida, y que uno siente, huele y ve el asilo, con las dos viejas, la gallina, el horrible muchacho, el *round* que se echan todos los días, la disensión cómicamente vasta que surge de una causa tan pequeña. Un día, Nils le da una pedrada a la gallina, la cual vuela a la pila de la leña y se queda ahí para recuperarse. Así que la gallina "se pierde". Y hasta que se pierde, las viejas se dan cuenta de que disfrutaban peleándose por ella; de que Pernilla no ha hecho más que atacar cruelmente a la vieja Malena; y de que, de hecho, las dos se encuentran desamparadas y solas sin la gallina. Luego de unos días, la gallina sale cojeando de la pila de la leña. La alegría de las viejas no tiene límites; le hacen a la gallina una fiesta de bienvenida y todos se reconcilian.

Aquí, la anécdota es tan inocente que, cuando le aplicamos nuestra sencilla prueba de reducirla a una oración, descubrimos que desaparece completamente. Podríamos decir: "Las viejas de nuestro asilo estaban peleándose siempre por una gallina que pertenecía a una de ellas, hasta que ésta se perdió, y entonces descubrieron cuánto habían disfrutado tenerla". Sin embargo, observamos, aun cuando la anécdota desaparece tal cual, el asunto no nos deja indiferentes. O si al lector le parece que sí, puedo asegurarle que ésta es la clase de cuento que, apareciendo por casualidad en la conversación, pone a trabajar la imaginación de un cuentista. Él verá las mujeres, comenzará a construir la atmósfera, intuirá el tipo de humor posible en la caracterización, se sentirá ávido de recrearlo todo en sus propios términos. Lo que le habrá interesado no es el incidente, que ni siquiera se había mencionado, sino el juego de las personalidades y la concordancia entre este ballet

humano y cierta melodía en su mente que, por así decirlo, es su tema musical. Se lo imagina uno diciendo: "Sí, sí, éstas son las cosas que me gustan". En pocas palabras, está eligiendo un tema (para citar otra vez a Maupassant) "en completa concordancia con todas las tendencias de su pensamiento". O, como yo lo he dicho, se está escribiendo a sí mismo.

Los cuentos de Henry James son buenos como posibles ilustraciones de esto. En realidad no son, hablando con propiedad, cuentos cortos. También es cierto que no son cuentos ligeros, con lo cual quiero decir que el manejo es en cierta forma, recargado: nos da la impresión de que un caballero de mucho rango, vestido con un abrigo muy ornamentado, dorado, festoneado, con puños de seda blanca, se nos acercara con una elegante taza de porcelana con aromático té, en una gran charola de plata. Y es cierto también que hay pocos de sus cuentos que un escritor moderno no pudiera reducir, para ventaja de los mismos, a por lo menos la mitad, principalmente porque James cuenta *demasiado*; casi no tiene capacidad para sugerir indirectamente.<sup>2</sup> Pero ilustra con belleza en qué medida el personaje es menos importante que el incidente; y nos hace las dos distinciones que tarde o temprano tenemos que hacer: que la situación es mucho más fructífera que la anécdota, y que construcción más situación proporcionan todo el argumento que necesitamos.

Ahora pensemos en ese entretenido relato de Henry James, "La cosa real". Dos personas elegantes, marido y mujer, abordan a un artista explicándole que desean ser pintados. Evidentemente, pertenecen a un tipo que a Ja-

<sup>2</sup>Esto va a pasmar y a enfurecer a sus admiradores. Lo único que puedo decir es "Vayan a los cuentos y vean".

mes le gusta en particular: personas con una fachada espléndida de elegancia y experiencia mundana, la cual oculta su pobreza y su vacuidad. A pesar de ello, son simpáticos, y su ingenuidad y sencilla decencia llegan a gustarnos. Esta pareja quiere que la pinten por dinero, como modelos. Para no hacer algo largo el cuento, el pintor, cuyo negocio es ilustrar novelas y revistas, descubre que "la cosa real", *v.gr.* un caballero y una dama reales, son lo que son demasiado rígidamente como para ser un buen modelo de lo que son. El modelo perfecto del caballero vendría a ser un vendedor de helados italiano, y el de la dama, una arrabalerita lista del oriente de Londres: ambos pueden sugerir gracia y elegancia sin el hielito de la convención. El asunto es sutil; su dilucidación gradual nos mantiene en entredicho suspenso. Cuando Major Mornach y su esposa se enfrentan con Miss Churm y Oronte, la situación se vuelve de delirio. Pero el alquimista de relatos dirá: "¿Qué pasa? ¿Dónde está el argumento?" No hay ninguno, en el sentido que busca. Sin embargo, la historia contiene, como sus lectores lo recordarán vívidamente, todos aquellos elementos que sugiere la palabra argumento: artificio, situación, suspenso, inventiva, acción... todos, excepto, tal vez (y aquí es donde más insisten público y editores), clímax. En todo caso, el clímax, en el sentido convencional, ha de sacrificarse a esa verosimilitud más profunda que es la conciencia del escritor moderno. En "La cosa real", el clímax alcanzado basta; en verdad es contundente ver a Miss Churm y a Oronte posando con éxito como dama y caballero, mientras Major Mornach y su esposa lavan loza para el té.

En contraste, resulta casi doloroso ver a Henry James cuando se deja tentar por la anécdota en el sentido

tradicional, como en "Pasta". Aquí, la viuda de un sacerdote, quien alguna vez había sido actriz, deja al morir varias alhajas de vestuario teatral, entre las cuales hay un costoso collar de perlas. Su entenado, comprensiblemente, prefiere suponer que el collar es de pasta, al igual que el resto de las baratijas. De otro modo, las implicaciones serían desagradables. Le da los trebejos a su prima, quien descubre que las perlas son reales y se las devuelve, esperando que él, lealmente, continúe negando su autenticidad. Así lo hace él. Luego ella descubre que ha vendido secretamente las perlas. Uno siente que el comentario sobre la naturaleza demasiado humana del entenado es genuino, pero que se logró al precio de una estructura excesivamente elaborada.

"El alumno" es más agradable, más característico de la mente y la técnica de Henry James. Aquí, una familia norteamericana, aparentemente acaudalada, contrata a un inspector para su precoz pero amable hijo, Morgan. Cuando la fachada comienza a descascararse, resulta que el instructor ha caído en las manos de un puñado de aventureros, quienes confían en que él sufrirá penurias y humillaciones por amor a su afectuoso y sensible alumno. Se sabe que éste no ignora la oscura técnica de vida de sus padres, y que la odia y se avergüenza de ella. Es una situación maravillosamente prometedora, aunque más para una novela que para un cuento. Termina con el colapso de la frágil fortuna de la familia y la muerte del niño: un clímax, seguramente, pero más el clímax de una novela que el de un cuento. Podemos estar agradecidos de que no haya esfuerzos por desarrollar un argumento; en lugar de ello, pasamos a gusto de un incidente a otro, hasta que resulta evidente que alguna catástrofe echará abajo la casa de naipes, lo cual sucede satisfactoriamente.



El cuentista moderno, entonces, no prescinde ni del incidente ni de la anécdota ni del argumento con todos sus accesorios, sino que ha cambiado su naturaleza. Todavía hay aventura, pero ahora es una aventura de la mente; hay suspenso, pero es menos nervioso que emocional o intelectual; hay sorpresa, y mucha, pero ya no es la sorpresa de quien abre la puerta y se le viene encima un cadáver, sino la de quien abre un armario y se le viene encima un esqueleto; hay clímax, pero no es el de una mujer que descubre en una caja de sombreros sus joyas perdidas, sino el de la que descubre en un recuerdo su felicidad perdida; hay artificio, pero no es el del gángster que engaña a su enemigo, sino el del ciudadano que engaña a su amigo. Una escena de cajón en los viejos cuentos de aventuras es cuando el héroe desenmascara al villano; en los cuentos modernos, la escena de cajón es cuando el autor desenmascara a su héroe; o bien, como en el caso de Chéjov, cuando el héroe se desenmascara a sí mismo.

Desde luego, algún incidente es necesario para todas estas cosas. En una de las mejores definiciones que se hayan dado de la técnica de ficción, se dice que la acción revela el carácter, y que el carácter se demuestra en la acción ("acción" es sólo una palabra distinta para referirse al incidente). Pero aquí el incidente no es más que el gatillo: una piecicilla mecánica que dispara un proyectil, el cual estrella una fachada o hace estallar alguna concentración de risa, fantasía, tragedia o deleite. Y cuando disfrutamos las escenas externas de la acción como si estuviéramos en el teatro, y descubrimos en ellas todo el placer natural de su vívida y redonda realidad, seguro que lo que disfrutamos no es el mecanismo sino el efecto.

Tomemos otro ejemplo. Hay un cuento de Chéjov intitulado "Una corista". Contiene todos los elementos de

una historia con anécdota; sin embargo, en el sentido viejo y aceptado de la palabra, no se puede decir con seguridad que tenga argumento y, ciertamente, no tiene anécdota.

En este relato hallamos a Nikolai Kolpakov y su amante, la corista Pasha, a quienes de repente sobresalta un toquido en la puerta de la cabaña veraniega donde se encuentran. Él se oculta en la recámara mientras Pasha abre la puerta. Se trata de la esposa de Kolpakov, quien viene a decirle a Pasha que él ha cometido un fraude por nueve mil rublos, y que el dinero tiene que devolverse para evitar una demanda. Por ello, y en un tono a la vez emocionado y ofensivo, la señora Kolpakov le implora a Pasha le entregue los regalos que su marido, presumiblemente, compró con ese dinero, a fin de que ella pueda restituirlo de inmediato. La pobre de Pasha niega, y con toda veracidad, que alguna vez haya recibido del hombre más que algunas baratijas, pero la han impresionado la historia y las lágrimas de la mujer, quien de hecho le ofrece hincársele. Conmovida por la imagen que esta madre le transmite, de sus hijos muriéndose de hambre, la corista le da finalmente, en un impulso, hasta la última joya que posee. Una vez que la señora se ha ido, Kolpakov sale de su escondite, llorando estremecido por haber visto a su esposa humillarse ante su amante:

"¡Ella! ¡Una dama! ¡Tan pura, tan orgullosa! ¡Dispuesta a arrodillársele a una cosa como tú! Y que yo la haya traído a esto... Nunca me lo perdonaré. ¡Nunca! ¡Largo de aquí, puerca! ¡Que ella se te haya arrodillado a ti! ¡Ah, Dios me perdone!"

Y haciendo a un lado a Pasha despectivamente, se va atrás de su esposa. Pasha ya echa de menos sus baratijas; se tumba en el sofá y empieza a llorar. Así termina el cuento.

¿Podríamos decir, por mucho que estiráramos el significado usual de la palabra, que se trata de un cuento con argumento? No obstante, tiene suspenso, artificio, clímax, sorpresa, acción, narración. Llamémoslo argumento en un sentido más puro y completamente nuevo. Este refinamiento es uno de los logros más grandes del cuento moderno.

Incidentalmente, el tema de "Una corista" es típico de Chéjov: es el tema del desenmascaramiento. Y no es una exposición de vileza. Al contrario, nos quedamos preguntándonos cuál personaje es en el fondo el más decente. Porque los tres han revelado, en este incidente disparador que es el fraude del esposo, el lado admirable de su naturaleza: la lealtad de la esposa, la impulsiva generosidad de la corista, y hasta la honestidad del marido para reconocer de alguna manera su propia debilidad, aunque él, evidentemente, sólo sirve como punto de contraste con las dos mujeres; pertenece a un tipo comúnmente desenmascarado y ridiculizado por Chéjov.

La aventura moderna es, entonces, una aventura en la jungla de la naturaleza humana. Ocultas en las profundidades del corazón, se encuentran relaciones permanentes que la naturaleza humana no puede ni negar ni disimular. El autor toma algún incidente, como el acto final de una obra de teatro, y con él dispara al aire su cohete; la siseante luz revela, por un momento, cosas que de otro modo habrían permanecido en la oscuridad. Si se trata de un pesimista, con una visión triste de la naturaleza humana, revelará los aspectos desagradables: es necesario recordarlos. Si es un optimista innato, como Chéjov, su lucecita estelar nos mostrará, crepitando sobre nuestras cabezas, el mejor lado de la humanidad: es necesario que no lo olvidemos. No hace ninguna observa-

ción moral; nos la deja a nosotros. Si su incidente no hubiera revelado ninguno de estos aspectos, habría sido como un niño que hiciera sonar la alarma cuando no hay fuego.

Ante estos ejemplos, ya podemos, convenientemente, desechar la palabra "anécdota", sustituirla por "incidente", y aplicarle un adjetivo que antes no nos habría dicho nada. Podemos hablar de "incidente significativo"; es decir, significativo de algún aspecto de las relaciones humanas, o bien de la manera como una personalidad revela, cómica o trágicamente, algún aspecto de la vida que le interese al escritor. El cuentista aprovecha con gusto tales incidentes. Se ha formado una imagen de la vida, deseable o indeseable; y una noción de la "realidad", agradable o desagradable. Y gracias a sus incidentes corrobora ambas. Puede tratarse —y ahora estamos en libertad de usar las palabras con menos pedantería— de una forma muy romántica de realidad; o su imagen de la vida puede parecer una fantasía elevada. Por ejemplo, es posible que le guste observar las personalidades y no tanto revelarlas en términos psicológicos o transfigurarlas en términos de poesía. Puede tratarse de un escritor cómico o satírico, a quien complace retratar el lado grotesco de la naturaleza humana; o de un lírico puro; o hasta puede tener menos interés en la personalidad individual que en la colectiva. Pienso en Ronald Firbank, y el lector seguramente pensará en escritores que ilustren los otros tipos. En todo caso, el incidente elegido significa algo para el escritor por su noción de la manera como son las cosas; así como la luz que baña un paisaje puede volver un momento y un sitio tan significativos para el pintor, que éste querrá pintarlos de inmediato; o así como alguna cualidad puede hacer a una mujer tan deseable que un hombre sienta que tiene que poseerla, mientras a otro lo deja indiferente o

hasta le desagrada. Estos escritores van a refirir un poco entre sí, y puede que cada uno prefiera quedarse con su noción de cómo son las cosas. Pero ninguno va a negar la verdad de su amigo; sólo declarará que la suya es más importante, a menos que sea supremamente arrogante, como Maupassant; o un doctrinario estrecho como Zolá.

Entonces, y después de todo, el incidente es muy importante, pero no para el cuento sino para el cuentista. En teoría, cualquier incidente sirve para un cuento; pero sólo ciertos incidentes le sirven al escritor. Sólo tenemos una esperanza de ver por qué es así cuando leemos en conjunto la obra de un cuentista, cuando empezamos a percibir que lo han atraído incidentes similares. En este punto su personalidad literaria comienza a surgir coherentemente, en términos de sus situaciones y tipos favoritos. Podemos ver también que, una vez engastado el incidente en el cuento, cesa su importancia, y que ésta era y sigue siendo puramente subjetiva. Además, en esto la variedad es infinita y los matices incontables. Justamente he dicho que sólo *podemos* ver el esquema, porque aquí radica una gran esperanza, y los escritores mismos, si se les preguntara por qué eligen ciertos incidentes, se sentirían perdidos, ya que, por regla general y por naturaleza, son inconscientes de sus obsesiones. Stevenson, por ejemplo, tenía una obsesión interesante por las puertas cerradas. Sin embargo no lo menciona cuando habla de ciertos lugares y acontecimientos:

Hay una adecuación en ellos... Sentimos que algo tiene que pasar. Sabemos qué y sin embargo seguimos buscándolo. Algunos sitios hablan con claridad: ciertos jardines malsanos exigen un crimen; ciertas casas antiguas reclaman apariciones; ciertas costas parecen elegidas para un naufragio...

Podemos agregar, en su nombre, que ciertas puertas están destinadas a abrirse a la aventura. Porque más de una vez, y con gran efecto, Stevenson utilizó esta imagen o símbolo o incidente de La Puerta Cerrada. Lo utilizó en esa pieza soberbia de un romanticismo impactante, "El señor de la puerta de Malétroit", donde, al huir de sus perseguidores, un soldado se oculta contra una gran puerta de roble, en un callejón oscuro y, gracias a que tiene las bisagras aceitadas, la puerta se abre en silencio y se cierra automáticamente envolviendo al fugitivo en una oscuridad desconocida. Stevenson utiliza La Puerta Cerrada en *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*: es esa puerta de calle, común y corriente, que se abre al Terror. Y también la encontramos en un relato de François Villon, "Posada por una noche".

Una vez, Chéjov tomó un cenicero y dijo que podía escribir un cuento sobre cualquier cosa, hasta sobre un cenicero. Pero no era cierto: nunca escribió un cuento sobre un cenicero. A lo mejor quería decir otra cosa. Los animados consejos de los escritores rara vez son inteligibles; como cuando dijo, también él, tratando de ayudar: "Nada más tiene uno que escribir cómo se casó Pedro con María". Entendemos lo que está tratando de decirnos: que hay que elegir asuntos sencillos y no dejar que nos impresionen. Igual podría decirle uno a un joven en busca de esposa: "Elija a una muchacha sencilla y no se deje impresionar por ella". ¡Valiente ayuda sería ésa!

Cuando hago un recuento de todo lo que hasta aquí he dicho acerca del tema en un relato, descubro que yo tampoco (por lo menos en esto me parezco a Chéjov) he dicho casi nada que no sea demasiado general: que un escritor joven sólo estará perdiendo su tiempo, buscándose desilusiones y coqueteando con tentaciones viles, si

se pone a hurgar por ahí en busca de situaciones ingeniosas o a componer argumentos inteligentes. Un día descubrirá que, en la inocencia de su corazón —amenazada al prostituirse con el Ingenio—, ha recordado algo que lo conmovió, ha escrito sobre ello sin estar impresionado, y le ha parecido bueno.

¿No hay ningún consejo, más particular y positivo, que pueda uno darle a un escritor joven respecto a esto del tema adecuado? Muy pocos y, en todo caso, un escritor experimentado siempre podrá rebatirlos. Los cuentos de Henry James, por ejemplo, sugieren insistentemente un punto en particular: que ciertos temas, por su naturaleza, no son adecuados para el cuento. Pero desde que James, con una arrogancia constante, eligió estos temas y los abordó exitosamente, todo lo que uno puede decir de ellos es que son más adecuados para un escritor del calibre de Henry James. Esto no le quita que fracase de vez en cuando ni que sus éxitos sean de mérito disparado. Consideremos dos de sus mejores relatos —ya he mencionado “La cosa real” y “El alumno”—. En mi opinión, el primero está mejor logrado y, al mismo tiempo, resulta más propio para el cuento, ya que se presta a la compresión dramática. Esto parecerá más claro cuando veamos la Construcción; por ahora, es suficiente señalar un elemento del relato con el cual se logra automáticamente la compresión dramática: todo se localiza en un sitio, el estudio del artista. Por razones que me parecen obvias, esta unidad de lugar atraerá siempre al cuentista. Por el contrario, “El alumno” tiene que fracturarse, ya que tanto el instructor como la familia del chico andan errantes de capital en capital. Y así como se divide en el espacio, tiene que dividirse en el tiempo. Evidentemente un tema que obliga a la división es más adecuado

para la novela, aunque el cuento da en ocasiones grandes saltos en el tiempo y en el espacio. No nos sorprende descubrir que “El alumno”, inevitablemente, contiene alrededor de veinte mil palabras. “La cosa real” tiene como doce mil y un podador cuidadoso podría reducirlo a diez mil, sin pérdida y sin ninguna dificultad. Como más adelante trataré de demostrarlo, este cuento podría vaciarse incluso en un molde de aproximadamente cinco mil palabras.

Lo mismo podría decirse, y con mayor veracidad, de otro relato de James: “Brooksmith”. Aquí solamente hay un personaje, el Admirable Crichton, quien, sin saberlo, desempeñó un papel esencial para que la tertulia de Oliver Offord tuviera éxito. Sin embargo, él mismo disfrutaba tanto de aquella compañía que, a la muerte de Offord, se siente incapaz de encajar en un círculo menos distinguido. Como en “La cosa real”, hay aquí una unidad natural de lugar: la chimenea de Offord. Y si James se hubiera visto obligado a publicar “Brooksmith” en una revista moderna, no veo razón para que no descubriera también una unidad de tiempo, a fin de mantener la historia dentro de ciertos límites. Quiero decir que tanto “La cosa real” como “Brooksmith” son temas naturales adecuados al cuento; pero “Brooksmith” lo es más que “La cosa real”, y cualquiera de los dos lo es más que “El alumno”. Resulta por ello que “Brooksmith” no tiene más que ocho mil palabras o algo así, y un escritor menos dado a complicarse en una locuacidad constitucional, cuando no profesoral, lo habría escrito en muchas menos.

Queda abierto a los devotos de Henry James declarar que no sacrificarían ni una palabra de los encantadores rodeos jamesianos. Yo tampoco lo haría. Pero esto no tiene nada que ver con la crítica. Es como cuando la gente declara que “Shagpat se rasura” es mejor que “El egoís-

ta", o que Peacock es el novelista más agradable de la lengua inglesa, o que Corvo es mejor guía de Venecia que Ruskin, o que la iglesia de San Estéfano Rotondo es más maravillosa que la de San Pedro... ésta es la clase de perversa devoción que acompaña al aburrimiento de toda crítica, y es la escena donde uno prefiere la personalidad a la perfección. El hecho es que los cuentos de Henry James no son cuentos cortos, y que algunos están tan monstruosamente mal contruidos que si fueran edificios se habrían derrumbado desde hace mucho. "Los matrimonios" es un ejemplo de ello, y lo que más disfruta uno en estos textos discursivos es su discursividad, algo difícil de recomendar a nadie excepto, si acaso, a Henry James, y que en general no puede recomendarse en un libro de crítica. La notoria debilidad de los cuentos jamesianos podría ilustrar una buena parte de este capítulo sobre el tema: él no reconocía que en un relato no puede haber evolución de los personajes. Lo más que se puede hacer es desenmascararlos o quitarles alguna envoltura exterior, por medio de uno o dos incidentes, a fin de revelar lo que son, según cada escritor vea este "son". El personaje no puede cambiar; no hay tiempo. Si parece probable que lo haga en el futuro, el cuento no puede más que vislumbrar ese futuro. Si parece probable que cambie súbitamente, como Kolpakov en "Una corista", no podemos pensar que el cambio sea permanente. Naturalmente, un escritor se sentirá atraído por temas que se circunscriban dentro de estos términos, y evitará aquellos que requieran series de incidentes, o bien una experiencia prolongada, como es el caso del desarrollo de personajes. Si no puede evitar un tema que implique el transcurso del tiempo, se esforzará por circunscribirlo a algún otro tipo de unidad, de espacio, por ejemplo. Veamos uno de los mejores relatos de James, "Un

hombre de cincuenta años", donde la acción se mantiene en los límites de Florencia, a fin de compensar la fractura temporal, y este elemento —el tiempo— se encierra engañosamente en las páginas de un diario. Una vez que el desarrollo aparece, la tarea del escritor aumenta enormemente, y muy pocos pueden superar las dificultades. Este relato de James es una excepción magnífica.

Para terminar, debemos ser cautos cuando nos sentemos a los pies de los grandes. Hay relatos encantadores que lo extasían a uno: "La estepa", de Chéjov. Un escritor joven puede enamorarse de él en tal forma que se descubra escribiendo estepas durante años. Es bueno saber que Chéjov no veía "La estepa" como cuento, ni siquiera como un cuento largo, sino como "una serie de cuentos breves distribuidos en una estructura general".<sup>3</sup> Tampoco tomaría uno "Los groselleros" como modelo para un capítulo de novela sólo porque Chéjov quería que eso fuera; ni vería como cuentos modelo esos segmentos de novelas que Henry James nos ha presentado a guisa de cuentos. Pero parecería, que, imperceptiblemente, hemos ido cambiando de rumbo en nuestra exploración del cuento y del tema. Esto es, comenzamos a pensar en cómo se puede manejar el tema a fin de hacerlo "adecuado", y bien podemos admitir el hecho empezando un nuevo capítulo.

<sup>3</sup>Anton Chéjov. Traducido al inglés y editado por S.S. Kotliansky, p. 20, (Routledge, 1927).

## MARIO BENEDETTI

### CUENTO, *NOUVELLE* Y NOVELA: TRES GÉNEROS NARRATIVOS\*

La mayor parte de los editores, que no tienen por qué ser demasiado escrupulosos en cuanto a distinciones genéricas, han ido estableciendo entre lectores y críticos la costumbre de ordenar las obras narrativas de un modo casi mecánico, teniendo en cuenta para ello sólo la extensión, el número de páginas. Si una revista literaria publica un relato no mayor de veinte páginas de formato común (unas 6 000 palabras), se trata —claro— de un cuento. Para designar una obra narrativa de 50 a 120 páginas, no tenemos en español una denominación propia (como no sea la inexacta *novela breve* o la errónea y desagradable *novelita*) pero en la jerga literaria la voz francesa *nouvelle* o la inglesa *short-story*, cumplen generalmente ese cometido. Por otra parte, toda ficción en

\*Mario Benedetti: "Tres géneros narrativos" (1953), en *Sobre artes y oficios: ensayo*, Montevideo, Editorial Alfa, 1968, 14 ss.

prosa que sobrepase las 150 páginas (unas 45 000 palabras) pertenece de hecho al territorio de la novela.<sup>1</sup>

En esta nota no se intenta negar tales distinciones. Es evidente que una novela no cabe normalmente en diez páginas, que un cuento no puede ni debe extenderse —salvo alguna monstruosa excepción— a las quinientas. Sólo se pretende sugerir que pueden existir otros caracteres, que, independientemente del número de palabras, permitan individualizar cada género, reconocerlo como tal.

Un cuento no debe ser una novela corta (ni siquiera una novela depurada de ripios, como quería Quiroga), ni una novela, un cuento estirado. Hace más de medio siglo escribía Unamuno en un periódico montevidiano:

Son pues, no pocos cuentos, novelas abortadas, con lo que a menudo ganan. Pero otras veces pierden. Y así un cuento que no sea más que un núcleo de novela, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento. No es cuestión de cantidad y extensión tan sólo su diferencia: son dos géneros distintos.<sup>2</sup>

Bien, ¿pero en qué consiste esa distinción? Quiroga, que, como Maupassant, hizo malas novelas y cuentos notables, anotaba:

El cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice. El novelista, para un efecto igual, requiere mucho más

espacio. Si no es del todo exacta la definición de síntesis para la obra del cuentista, y de análisis para el del novelista, nada mejor puede hallarse.<sup>3</sup>

E. M. Forster, autor eficaz de cuentos, novelas y *short-stories*, cita con entusiasmo<sup>4</sup> la exacta y perogrullesca definición de Abel Chevalley<sup>5</sup> acerca de la novela: *une fiction en prose d'une certaine étendue*, pero agrega que esa extensión no debe ser menor de 50 000 palabras.

En el estado actual de los géneros narrativos, cualquier definición de tipo retórico se halla destinada al fracaso. Un relato como *Le sagouin*, de François Mauriac, cuyas dimensiones no alcanzan la mitad de la longitud base reclamada por Forster, es sin embargo una novela. Las ochocientas páginas de *Ulysses* corresponden en cambio, antes que a una novela, a un cuento de monstruosas proporciones. Drieu, por su parte, ha sostenido que: *l'étendue de la nouvelle coïncide avec la durée normale d'une Confession*.<sup>6</sup> Al margen de otras objeciones (y sin recurrir a la confesión en quince volúmenes de Marcel Proust), es evidente que *Voyage au bout de la nuit*, de Céline o, *The End of the Affair*, de Greene, son confesiones, pero de ningún modo *nouvelles* sino novelas.

En el presente, los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras; por otra parte, el desarrollo actual de la *nouvelle* ha servido para confundir aún más los rasgos diferenciales. Verdaderamente, si queremos sacar algo en limpio de esta maraña, no podremos ocuparnos de casos fronterizos sino de aquellos poco menos que incon-

<sup>1</sup>Existen, además, zonas intermedias. Los relatos de 20 a 50 páginas son a veces cuentos y a veces *nouvelles*; los de 120 a 150 pueden ser *nouvelles* o novelas, según el gusto o la comodidad de editores, autores y críticos.

<sup>2</sup>"Cuentos y novelas" (El Siglo, Montevideo, 9 de febrero de 1900), incluido en *De esto y aquello*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951, tomo II, pp. 107-109.

<sup>3</sup>"La crisis del cuento nacional", incluido en *Cuentos*, tomo XIII, p. 37.

<sup>4</sup>En *Aspects of the Novel*, Londres, 1927, F. Arnold & Co.

<sup>5</sup>Abel Chevalley, *Le roman anglais de notre temps*, Londres, Milford, 1921.

<sup>6</sup>Cit. por René Lalou, *Le roman français depuis 1900*, Presses Universitaires, París, 1947, p. 112.

fundibles y que, al destacar las diferencias, resultan por eso mismo ejemplares. De todos modos, y cualesquiera sean las distinciones a que arribemos, estamos seguros de que todo lector regularmente enterado y memorioso podrá fácilmente trastornarlas con el más peregrino, con el más inesperado de los ejemplos.

## I. EL CUENTO

Recurramos, pues, a tres modelos: "Idilio", de Maupassant; "La tristeza", de Chéjov; "Antonia", el más breve de los *contes cruels* de Villiers de l'Isle Adam.

El primero es una *anécdota*: un joven y una campesina viajan frente a frente en un tren que va de Ginebra a Marsella. Él va en busca de trabajo; ella, que es casada y tiene tres hijos, va a colocarse de nodriza. El calor es terrible y la mujer experimenta una creciente opresión. Al fin se desabrocha el corpiño y confiesa al muchacho que no ha dado de mamar desde la víspera y está aturdida como si fuera a desmayarse. "Es una desgracia tener tanta leche", dice. El joven, un poco turbado, se ofrece a aliviarla, y ella, con toda naturalidad, le ofrece la punta oscura de un seno, luego la del otro. Después le dice: "Me ha hecho un enorme servicio. Le agradezco mucho, señor". Y él responde: "Yo le agradezco a usted, señora. ¡Hacía dos días que no comía nada!"

Este diálogo final establece claramente cuáles son los límites del cuento. El tiempo de la *anécdota* es el presente. No hay raíces en el pasado ni habrá consecuencia para lo futuro. Maupassant ha elegido un tema de aparentes sobreentendidos y, además, un título ambiguo, casi falso. El lector, que no puede creer en la inocencia

de la pareja, se halla hasta el final a la espera de que el desenlace justifique la tácita sensualidad del tema. Pero no pasa nada. Es decir, pasa sólo eso: que él alivia los senos de la campesina. El ansia con que el muchacho rodeaba la cintura de la mujer y la apretaba para acercarla a él, se debía simplemente al hambre atrasada.

En "La tristeza", uno de los más eficaces cuentos de Chéjov, el cochero Yona, que ha perdido a su hijo, intenta desahogarse con sus clientes, pero nadie lo atiende. Entonces resuelve relatar su pena a su caballo: "Yona, escuchado al fin por un ser viviente, desahoga su corazón contándoselo todo".

Ya no se trata de una *anécdota*, sino de un *estado de ánimo*. Los diversos encuentros están destinados a acentuar la impresión de tristeza. Los seres humanos no escuchan a Yona, lo dejan solo. Lo escucha, en cambio, su caballo (que "sigue comiendo heno" y "exhala un aliento húmedo y cálido"). Pero es todavía más triste que sea ésta la única salida.

En el cuento increíblemente corto de Villiers (ocupa menos de dos páginas) nos enteramos de que Antonia lleva un medallón. Ella abre el cierre de la alhaja. "Una sombría flor de amor, un pensamiento", dice Villiers en su pomposo estilo finisecular, "dormía allí artísticamente trenzado con cabellos negros". Los amigos conjeturan acerca del posible amante, del dueño de esos cabellos, pero Antonia revela: "Después de haber consultado mis recuerdos, he escogido uno de mis bucles, y lo llevo... por fidelidad".

No es, pues, ni una *anécdota* ni un *estado de ánimo*. Es, claramente, un *retrato*. En la confesión de Antonia, Villiers transmite simultáneamente la ironía, el egoísmo y la firmeza de su personaje. Prácticamente lo sabemos todo.



En cualquiera de los tres ejemplos, el cuento es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje. Pese a la relativa vigencia de este último aspecto, la palabra clave para identificar el género, parecería ser la *peripecia*. El cuento no se limita a la descripción estática de un personaje; por el contrario, es siempre un retrato activo, o, cuando menos, potencial. La anécdota es el resorte imprescindible del cuento.<sup>7</sup> Aun en el caso del retrato a lo Villiers, la serie de aventuras que el lector desconoce pero que los interlocutores de Antonia no tienen por qué generar, esa peripecia o serie de peripecias es la que valida el episodio del medallón y la respuesta de su dueña. Sin el pasado que ellos saben, la respuesta no sería nada.

El escritor puede referirse a un individuo, sentado en una mesa de café, que mira silenciosamente la calle. Puede describirlo en el más adecuado de los estilos, pero eso solo no constituye un cuento. Es un retrato estático. Bastará sin embargo con que el narrador agregue un pequeño toque, por ejemplo: *el hombre está a la espera*, para que la descripción se cargue de posibilidades, de anuncios, de futuro. Desde el punto de vista de la técnica del cuento, de su justificativo como tal, no importa demasiado que esté a la espera de una mujer o de su asesino, de un ami-

<sup>7</sup>Para Quiroga, el cuento literario "consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. Pero no es indispensable (...) que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento". (*Cuentos*, tomo XIII, p. 111.)

go de la infancia o de algún acreedor. Importa sobre todo su actitud, porque en ella hay, para el lector, una peripecia elíptica, una garantía de que, aunque en el relato no pase nada, *algo irá a ocurrir* cuando esa espera, culmine, más allá del propio final del cuento.

## II. LA NOUVELLE

También la *nouvelle* es una *tranche de vie*, pero rodeada convenientemente de pormenores, de antecedentes, de consecuencias. Así como la palabra que define el cuento es la *peripecia*, la que parecería definir la *nouvelle* es el *proceso*. Al hecho, al estado de ánimo, al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela). Es decir, que cuando la ficción corta efectivamente la realidad, ya estamos enterados (o nos vamos a enterar a renglón seguido) del ambiente, del carácter, de las condiciones especiales en que ese corte se produce. El cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa; la *nouvelle* recurre a la explicación. Naturalmente, la perspectiva es otra.

Pero elijamos aquí también tres casos ejemplares: *Die Verwandlung*, de Kafka; *La Confession de Minuit*, de Duhamel; *L'enfance d'un chef*, de Sartre. *Die Verwandlung*<sup>8</sup> relata las consecuencias de un hecho tremendo. "Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto." Desde ese momento hasta el de su muerte y aún más allá, se examinan con una minu-

<sup>8</sup>La metamorfosis.

nuciosidad casi naturalista (a menudo el ansioso, casi inevitable atractivo de Kafka, se acentúa poderosamente merced al absurdo lenguaje realista, cotidiano, con que se vierten hechos increíbles, merced a la relativa conformidad con que el mundo y los personajes kafkianos aceptan lo descomunal) sus condiciones de suerte y de trabajo, su vida doméstica y de funcionario, pero también, y principalmente, el proceso que un hecho inesperado y absurdo provoca en los alrededores del protagonista (incluida la pubertad de la hermana de Gregorio). Ese proceso, y los símbolos que resume, convierten a este relato burgués, casi balzaciano, en un agobiante testimonio de la absurdidad universal.

*La Confession de Minuit* es el proceso de un estado de ánimo. En la última página, dice Salavin: "Desde hace tres días ando errante por París, sin objeto, sin refugio. Estoy tranquilo, pero soy muy desgraciado. No busco la muerte. Todavía no me he decidido a morir." Todo el relato es un intento de explicar cómo puede llegarse, cómo se llega, a esa conmovedora inercia, a ese punto muerto que —aunque de ambas participe— no es la indiferencia, ni siquiera la angustia.

*L'enfance d'un chef* es algo más que un promedio, que una perfecta equidistancia entre existencialismo y psicoanálisis. Es, antes que nada, la formación, el proceso de un retrato. Desde la autoimpresión de Luciano Fleurier con que comienza el relato: "Estoy adorable con mi vestidito de ángel" hasta la decisión con que termina: "Me dejaré crecer el bigote", cada etapa va completando un rasgo que será esencial. Al término del relato, Luciano es un jefe, por lo menos ya está disponible como tal, y en esa disponibilidad van a tener su parte inevitable, el vestidito de ángel, Caperucita Roja, la madre sentada en

el *bidet*, el *hashish*, las caricias de Bergère, el tímido amor de Berta, la valentía patotera de los *camelots*, el odio a los judíos, la posesión de Maud. La *nouvelle* de Sartre es la gestación de un rostro, de una actitud. Sólo en la última línea el retrato estará completo, Luciano Fleurier será un jefe, podrá en adelante moverse por su cuenta.

La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial). En *Die Verwandlung*, el hecho, o sea el resorte, se halla al comienzo. En *Marjorie Daw*, una notable *short-story* de Thomas Bailey Aldrich, el resorte, que es allí la mentira, se halla recién al final. En *Bartleby*, de Melville, no existe resorte ni peripecia fundamental; el extraño copista ni siquiera se transforma a lo largo del relato. Pero la transformación (de la sorpresa a la rebeldía, de la rebeldía a la resignación) tiene lugar en el ánimo de quien narra la historia en primera persona; éste es quien se transforma, en tanto que *Bartleby* permanece incambiado, firme en su absurdidad.

De todos modos, y pese a sus claras diferencias, el cuento y la *nouvelle* tienen en común su empleo del efecto. La novela también usa y abusa de los efectos, pero tanto la *nouvelle* como el cuento son efectos en sí mismos. El cuento actúa sobre sus lectores por *estupor*; la *nouvelle*, mediante una conveniente *preparación*. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitio de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado.

### III. LA NOVELA

Por lo demás, tanto el cuento como la *nouvelle* no pasan de ser versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano. Para obtener el todo, la historia completa, debemos recurrir a la novela. En este género (el más representativo, no sólo de la literatura moderna, sino también de la época que la nutre) cada hecho, cada transformación, no aparece aislada del resto, como un solista a quien destacan los reflectores. En la novela la versión es total, se discriminan los hechos, se les ubica inescrupulosamente en la historia y escrupulosamente en la fantasía, se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyecciones en lo venidero, es un mero resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias. Desde sus orígenes hasta el presente, la novela quiere parecerse a la vida, quiere ser vida por sus cuatro costados.<sup>9</sup> De ahí las exageraciones que desembocan en *Orlando*, en *Ulysses*, en *À la recherche du temps perdu*. La posibilidad de una juventud perenne para Virginia Woolf, el caos mental para Joyce, la memoria voluntaria para Proust, representaban en cada uno de ellos el modo de extender su orbe, la clave para intentar la versión exhaustiva de este mundo del hombre,

<sup>9</sup>Anota Mariano Baquero Goyanes: "La novela parece, pues, el género literario más ligado a la vida, por cuanto trata de reflejarla con mayor exactitud que los restantes, y por cuanto aspira a influir sobre ella con suficiente intensidad". (*Problemas de la novela contemporánea*, Madrid, 1951.) François Mauriac, por su parte, opina aproximadamente lo contrario: "La lógica humana que rige el destino de los héroes de novela apenas tiene nada que ver con las leyes oscuras de la vida verdadera". (*Le romancier et ses personnages*.)

caótico y sin razón. Orlando, sumergido en el tiempo; Bloom, acosado de pensamientos; Marcelo, circundado de recuerdos, tienden a demostrar que el protagonista de la novela siempre se halla rodeado (aunque sólo sea de su propia soledad), siempre *existe en un mundo* (aunque ese mundo menosprecie su existencia).

A medida que la vida se vuelve mecánica, apretada, veloz, la novela incorpora procedimientos (del periodismo, del teatro, del cine, del psicoanálisis) que le permiten sostener su impresión de artificio, de simultaneidad, de nervioso vaivén.

Las líneas que hemos trazado a través del cuento y la *nouvelle* pueden ser prolongadas hasta tres novelas verdaderamente ejemplares: *Absalom, Absalom!*, de Faulkner; *The Heart of the Matter*, de Green; *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

En *Absalom, Absalom!*, Faulkner perfora el tiempo a partir de una peripecia que se nos da desde el comienzo. Como ya he señalado con anterioridad,<sup>10</sup> toda la novela consiste en una inmersión en el pasado —en los distintos pasados de cada personaje— gracias a la cual la anécdota se ilumina, adquiere sentido, recorre su propia fatalidad. Al promediar la narración, al lector le parece increíble que el novelista pueda extraer doscientas páginas más del mismo acontecimiento crucial, pero Faulkner lo sigue recorriendo incansablemente, observándolo y haciéndolo observar desde imprevistos ángulos, repitiéndolo una y otra vez con otros agregados, con nuevos antecedentes aclaratorios. Esta búsqueda agotadora del verdadero nudo de la acción, de las capas psicológicas de un destino, termina por fascinar al lector, por exigirle el má-

<sup>10</sup>En Número 10-11, 1950, p. 564.

ximo esfuerzo a fin de superar la barrera de imposibilidades que estorban aun su conocimiento cabal de la peripecia.

Pero si en la novela de Faulkner, los estados de ánimo de los personajes se hallan rigurosamente subordinados a los hechos, más aún, a una sola peripecia capital, en *The Heart of the Matter*, en cambio, cada peripecia se halla subordinada al estado de ánimo del protagonista. La carta del capitán, la muerte de Alí, el episodio de Helen, el suicidio de Scobie, son tan sólo etapas hacia su estado final de blasfemia, de piedad y de culpa, elementos no demasiado afines que componen su inevitable conciencia de cristiano.

En *Mrs. Dalloway* se cuenta una sola jornada de la protagonista. Verdaderamente, en esa jornada sucede poca cosa. Clarisa Dalloway sólo prepara un baile; pero la autora ha construido magistralmente su narración. Este retrato no requiere un proceso (como en *L'enfance d'un chef*) sino un mundo. Cada pormenor trivial, cada recuerdo, cada nuevo encuentro, brinda ese ámbito que, en definitiva, pertenece el retrato de Clarisa y lo valida literalmente.

No es preciso exhumar ejemplos disparatados para reconocer que la peripecia y sus transformaciones sólo tienen cabida en la novela como integrantes de una historia mayor, como subordinados al mundo que el novelista pretende abarcar y en el que trata de incluir las vidas de sus criaturas. Ya se refiera a la trayectoria de una existencia en particular (*Jean-Christophe*) o de toda la familia (*Buddenbrooks*), de unas pocas horas (*To the Lighthouse*) o de varios siglos (*Tous les hommes sont mortels*), de un solo episodio histórico (*Trafalgar*) o de la aventura del universo todo (*L'Île des Pingouins*) el tema siempre se inscribe en un mundo y es ese contorno el que enriquece la ficción, la convierte en creíble.

#### IV. LA ACTITUD DEL CREADOR

Es interesante examinar el problema también desde el punto de vista del creador. No parece totalmente eficaz definir al cuentista única y exclusivamente como un narrador de poco aliento; ni, por otra parte, al novelista, como uno que escribe largo y tendido. Tal vez sea posible establecer otras distinciones: las que tienen que ver con su *actitud*.

Es indudable que el cuentista maneja un género que se caracteriza por sus elementos estrechos apretados. Cada palabra tiene su color, vale por sí misma, y el lector tiene derecho a someterla a un análisis exigente, microscópico. El cuento se sostiene particularmente en el detalle; de ahí que el narrador lleve al máximo su rigor estilístico y procure mantener de principio a fin una tensión indeclinable. En su traslado a la vida real, el cuento tiene aproximadamente el valor de un instante, y como en éste, cada partícula de espacio y de tiempo asume proporciones monstruosas, desusadas. (Borges sostiene que en el cuento "cada pormenor existe en función del argumento general; esa rigurosa evolución puede ser necesaria y admirable en un texto breve, pero resulta fatigosa en una novela, género que para no parecer demasiado artificial o mecánico requiere una discreta adición de rasgos independientes".)<sup>11</sup>

El autor de *nouvelles* depende aún grandemente de la palabra, del detalle formal, pero la actitud que asume ante su materia narrable es fundamentalmente otra. El

<sup>11</sup>Para apreciar en su justo valor esta observación de Borges, basta con imaginar el sacrificio que representaría la lectura de una novela de quinientas páginas, que mantuviera de principio a fin el rigor verbal, la compleja estructura y los sobrentendidos metafísicos de, pongamos por caso, "Las ruinas circulares" o "El jardín de senderos que se bifurcan".

autor de *nouvelles* narra un proceso, una transformación completa en sí misma, aunque no siempre inserta en su mundo como haría un novelista.

Éste es, entre los narradores, quien dispone de mayor espacio para enfocar su tema. El novelista tiene grandes ambiciones; quiere, por lo común, transmitir su concepto del mundo, su metafísica particular, su esperanza en los hombres, su desconfianza ante Dios; quiere abarcar la realidad y la fantasía, dar una versión integral del problema humano, enfocándolo desde todos los ángulos y sin menospreciar ninguna objeción, ningún argumento.

Para el novelista no pierden importancia ni la palabra (Joyce representa el colmo del vocabulismo) ni el estilo (ya Flaubert había trabajado sus frases hasta grados inverosímiles), pero el máximo rigor debe consagrarlo a la estructura, a la construcción de su relato.<sup>12</sup> Por hábilmente armado que resulte un cuento, siempre debe dar —aunque ello suponga un nuevo artificio— una impresión de espontaneidad. (“Luché porque el cuento —escribe Quiroga— tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo”).<sup>13</sup>

La novela, aunque pueda derivar excepcionalmente de una improvisación, de un chispazo genial, por lo común representa un orden, permite al lector que una última instancia rescate su plan. Aun las novelas aparentemente menos congruentes suelen responder a la estructura más

rigurosa. (Recordemos —además del fatigado *Ulysses*— *Das Schloss*,<sup>14</sup> *U.S.A.*, *Le sursis*.)<sup>15</sup> Desde el momento que el escritor decide novelar el caos, debe incurrir en la paradoja de planificarlo, a fin de saber —aunque sólo sea para sí mismo— cómo emprender su tarea.

La vivacidad, el coraje del cuentista, se relacionan especialmente con su actitud. El cuentista no tiene por qué adherir a una metafísica, ni está forzado a englobar su relato en un ámbito especial. Por el contrario, suele dejar deliberadamente en la sombra aquellos elementos que rodean su tema. Su propósito no va más allá de destacar una situación pero en ese propósito pone toda la eficacia, toda la habilidad de que dispone. El novelista, en cambio, posee amplias libertades, pero asume también la responsabilidad enorme de crear un mundo adecuado a sus criaturas. Necesariamente, no puede detenerse demasiado en el detalle, pero el lector tampoco se detendrá. El poder concentrado de un cuento puede depender de un solo adjetivo, pero en la novela cada palabra es una aguja en un pajar. Aunque el estilo reclama un gran esmero del novelista hay algo más importante y es la gran aventura que se cuenta, la intriga que pretende semejar a la vida.<sup>16</sup>

Es cierto que en la actitud del novelista interviene además la presión que ejerce sobre el lector (o sea lo que Caillois denomina la *voluntad de influir*).<sup>17</sup> El novelista

<sup>14</sup>*El castillo*, de Kafka.

<sup>15</sup>*El aplazamiento*, de Jean Paul Sartre.

<sup>16</sup>Puede resultar útil la confrontación de un mismo tema tratado en los tres géneros. Por ejemplo, el mundo adulto visto por un niño, que sirve de asunto a “Espía”, de Graham Greene, “Sería espléndido”, de Faulkner, y *Huracán en Jamaica*, de Richard Hughes, primera acepción: sería así la descripción de una conciencia que tiene conciencia de sí misma, aunque no la tenga cabalmente de su Marcel Proust, 1903-1922, París, *Amint-Dumont*, 1948, p. 120.

<sup>17</sup>En *Sociología de la novela*, Sur, Buenos Aires, 1942, p. 53.

<sup>12</sup>Pío Baroja, por ejemplo, sostiene que una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición, pero no echa por la borda ninguno de estos tres elementos cuando se trata de sus propias novelas.

<sup>13</sup>*Cuentos*, tomo XIII, p. 55.

siempre arrastra al lector (de no conseguirlo, su indispensable don de contar habrá fracasado) en la dirección que se propone, sea para convencerlo de algo, sea para arrancarle toda convicción. Otros, los que no abandonan jamás el plano estético, también intentan influir, un poco a su pesar, pero en otro sentido menos directo.

Finalmente, habría que examinar el *ritmo* particular que el escritor impone a su creación. Por lo general, el ritmo del cuentista es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de *nouvelles*, en cambio, tiende a lograr una tensión paulatina. El novelista, por último, obedece a un ritmo necesariamente más lento; aquí y allá aparecen temas complementarios, figuras anexas, rellenos descriptivos, sumarios de ideas, pero todo ingresa en el cauce principal, se incorpora a su ritmo.<sup>18</sup> Los mismos personajes suelen evolucionar en rítmica progresión hacia su incómoda conciencia.

De todos modos, conviene recordar que es el escritor quien impone su ritmo al relato, quien fija su propia actitud. Las dimensiones formales de su obra sólo representan un corolario de esa elección, una mera consecuencia de la posición que adopta ante la materia narrable.

<sup>18</sup> Algunos narradores han efectuado relatos en serie (v. gr.: *Los desterrados*, de Quiroga; *Memoirs of my Dead Life*, de Moore; las *Sonatas*, de Valle Inclán) sobre un tema común y encarados con la misma actitud.

## ERNEST HEMINGWAY

### EL ARTE DEL CUENTO \*

*El siguiente texto fue escrito por Hemingway por encargo del editor Charles Scribner Jr. como introducción a una antología de doce cuentos suyos destinados a estudiantes. El autor lo hizo en forma de clase de literatura, pero el editor sugirió la eliminación de varios pasajes que podrían ofender a algunos autores mencionados ahí o de referencias mal intencionadas pero que no quedarían claras para los lectores jóvenes. Hemingway no corrigió nada y, finalmente, el libro nunca se imprimió. El ensayo permaneció inédito hasta que The Paris Review lo rescató en 1981 para su número conmemorativo del 25o. aniversario, de donde ha sido traducido.*

Gertrude Stein, quien a veces era muy sabia, me dijo en uno de sus días sabios: "Recuerda, Hemingway, que los

\* Ernest Hemingway: "El arte del cuento" (1956), en *Territorios*, núm. 11, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, noviembre-diciembre 1981, pp. 3-8. Originalmente escrito en 1956 y publicado por primera vez, en 1981, en *The Paris Review*. Traducción y presentación de Gustavo García.

comentarios no son literatura". Los siguientes comentarios no han sido pensados ni pretenden ser literatura. Se supone que sean instructivos, irritantes e informativos. A ningún escritor se le debería pedir que escribiera solamente sobre lo que ha escrito. Veraz, sí. Solemne, no. ¿Empezamos en la forma de una lección planeada para neutralizar las muchas lecciones que habrán escuchado sobre el arte del cuento o relato corto?

Mucha gente tiene la compulsión de escribir. No hay leyes contra eso y hacerlo les da felicidad mientras se dedican a eso y, presumiblemente, los alivia. Confiados a editores que removerán lo peor de sus emisiones, les proveerán de ritmo y sintaxis y les ayudarán a dar forma a sus pensamientos y creencias, algunos escritores compulsivos lograrán fama temporal. Pero cuando mierda, o *merde* —una palabra que explicará el maestro— se elimina de un libro, su olor siempre queda perceptible para cualquiera con la suficiente sensibilidad olfativa.

Al escritor compulsivo se le debería aconsejar no intentar el relato corto. Si hace el intento, puede sufrir el destino del arquitecto compulsivo, que es tan solitario, al final, como el del tocador compulsivo de fagot. No desperdiciemos nuestro tiempo considerando los finales desoladores y tristes de esas criaturas desdichadas, caballeros, continuemos nuestro ejercicio.

¿Hay alguna pregunta? ¿Ya dominan el arte del cuento? ¿Les he sido útil? ¿O no he sido claro? Eso espero.

Caballeros, seré franco con ustedes. Los maestros del cuento no tienen un buen fin. ¿Me discuten eso? ¿Mencionan a Maugham? La longevidad, caballeros, no es un final. Es una prolongación. No puedo espantarme de eso, si no me he espantado nunca de nada. Al diablo, amigo. No te asustes de eso.

¿Abandonamos la retórica y nos damos cuenta, al mismo tiempo, de que lo que es el lenguaje *hipster* más auténtico de hoy, mañana será el academismo más cuadrado? ¿Lo hacemos? Qué tipos tan inteligentes son y qué privilegio es estar con ustedes. ¿Oigo una solicitud para que les suelte todo el chisme de salón auténtico? ¿Sí? Caballeros, se los voy a dar por montones.

En verdad, como dicen los escritores cuando no saben cómo empezar una frase, hay muy poco qué decir sobre escribir cuentos a menos que seas un explicador profesional. Si puedes escribirlos, no tienes que explicarlos. Si no los puedes hacer, ninguna explicación puede servir.

He hallado unas cuantas cosas que son ciertas. Si dejas fuera cuestiones importantes o situaciones que conoces, la historia se fortalece. Si dejas a un lado o pasas por alto algo porque no lo conoces, la historia no valdrá la pena. La prueba de cualquier historia está en qué tan bueno fue el material que tú, no el editor, quitaste. Un cuento de este libro, titulado "El gran río de dos corazones" es sobre un muchacho volviendo a casa, herido a todo lo ancho, de una guerra. Esa herida general era una forma de daño muy elemental y tal vez más severa, pues quienes la sufrían no podían comentar su condición y no toleraban que se mencionara en su presencia. Por eso la guerra, toda mención de la guerra, cualquier cosa sobre ella, está eliminada. El río era el Fox, por Seney, Michigan, no el Grande Dos Corazones. El cambio de nombre se hizo a propósito, no por ignorancia ni descuido, sino porque Gran Río de Dos Corazones es poesía, y porque hay muchos indios en la historia, así como la guerra estaba en la historia y no aparecían ni ésta ni los indios. Como ven, es muy fácil y simple de explicar.

En un cuento titulado "Un cambio de mar", todo quedó fuera. Había visto a la pareja en el bar Basque de St. Jean-de-Luz y conocía la historia mucho muy bien, que es la raíz cuadrada de bien, y usen cualquier bien que quieran menos el mío. Así que dejé fuera la historia. Pero está todo ahí. No se ve pero está ahí.

Es muy difícil hablar del trabajo propio, porque implica arrogancia u orgullo. He buscado deshacerme de la arrogancia y reemplazarla con humildad y lo hago muy bien a veces, pero sin orgullo no desearía seguir viviendo ni escribiendo y no publico nada de lo que no esté orgulloso. Puedes tomarlo como quieras, amigo. Yo mismo podría no tragármelo. Pero tal vez sólo somos diferentes.

Otro cuento es "Cincuenta grandes". Originalmente, esta historia empezaba, así:

"¿Cómo despachaste tan fácil a Benny, Jack? —le preguntó el soldado. —Benny es un boxeador terriblemente listo —dijo Jack—. Todo el tiempo que está ahí, lo pasa pensando. Todo el tiempo está pensando. Yo lo estaba golpeando".

Le conté la historia a Scott Fitzgerald en París, antes de escribirla, tratando de explicarle cómo funcionaba un boxeador realmente grande como Jack Britton. Escribí el cuento con ese incidente y cuando estuvo terminado yo estaba muy contento y se lo mostré a Scott. Dijo que le gustaba mucho la historia y habló de ella con tanto entusiasmo que me sentí apenado. Entonces dijo: "Sólo tiene una cosa mal, Ernest, y te lo digo como tu amigo. Tienes que quitar esa castaña rancia sobre Britton y Leonard".

En esa época mi humildad estaba en tal auge que pensé que él debía haber oído esa frase antes o que Britton la había dicho a alguien más. No fue sino hasta des-

pués de publicar el cuento, del cual había eliminado esa hermosa revelación de la metafísica del boxeo, que Fitzgerald, por el modo en que su mente funcionaba ese año, llamó "castaña rancia" a una declaración histórica porque la había oído una vez nada más por un amigo, que me di cuenta de lo peligrosa que puede ser esa atractiva virtud, la humildad. Así que no sean humildes, caballeros. Sean humildes después, no durante la acción. Todos los leerán con atención, caballeros. Pero a veces no es intencional. A veces nada más no saben. Ésta es la situación más triste de los escritores y la que enfrentarán con mayor frecuencia. Si no hay más preguntas, sigamos adelante.

Fitzgerald, mi amigo leal y devoto, quien estaba en verdad más interesado entonces en mi carrera que en la suya, me envió con el cuento a Scribner's. Ya había sido rechazado por Ray Long, de *Cosmopolitan Magazine*, por carecer de interés amoroso. Por mi parte estaba bien porque había eliminado todo interés amoroso y, a propósito, no aparecían mujeres, excepto un par de fulanas. Aparecían las dos tipas, como en Shakespeare, y salían de la historia. Es distinto de lo que oyen de sus instructores, que les dicen que si una tipa entra en el primer párrafo, debe reaparecer después para justificar su primera presencia. Esto no es cierto, caballeros. Pueden dispensarla, como en la vida real. También es falso que si hay un rifle colgado en la pared cuando empieza el cuento, debe ser disparado en la página catorce. Las probabilidades son, señores, que si cuelga de la pared, ni siquiera disparará. Si no hay dudas, ¿podemos continuar? Sí, el rifle sin disparar puede ser un símbolo. Es cierto. Pero con un escritor lo bastante bueno, lo más posible es que algún tarado lo colgó ahí para verlo. Caballeros, no pueden estar seguros. Tal



vez está chiflado por los rifles, o a lo mejor lo puso ahí un decorador de interiores. O las dos cosas.

Así que presionado el editor por Max Perkins, *Scribner's Magazine* aceptó publicar el cuento y pagarme doscientos cincuenta dólares, si lo podía acortar a una dimensión en que no tuviera que seguir en las últimas páginas del libro. Lllaman libro a las revistas. Esto tiene un significado, pero no vamos a meternos en eso. No son libros, aunque les pongan cubierta dura. Estén atentos a eso, caballeros. De todos modos, expliqué sin calor ni esperanza, viendo la estupidez maciza del editor de la revista y su intransigencia, que ya había cortado la historia yo mismo y que el único modo de quitarle cinco mil palabras y que tuviera coherencia era amputarle las primeras cinco mil. He hecho eso con frecuencia y los cuentos mejoran. No habría mejorado éste, pero pensé que era el culo de ellos, no el mío. Y lo pondría completo en algún libro. Se ve distinto en un libro. Ya aprenderán eso.

No, señores, no cortarían las primeras cinco mil palabras. En cambio, lo dieron a un ayudante de editor muy joven y muy inteligente que me aseguró que lo cortaría sin dificultad.

Eso fue exactamente lo que hizo en su primera tentativa, y donde quitó palabras, la historia dejó de tener sentido. Ya había sido cortada con cautela cuando la escribí, y después, atendiendo a Scott, eliminé la metafísica que ordinariamente dejo. Así que al final se rindieron y eventualmente, según entiendo, Edward Weeks logró que Ellery Sedgewick lo publicara en *Atlantic Monthly*. Entonces todos quisieron que escribiera cuentos sobre peleas y ya no escribí ninguna historia sobre peleas porque trato de escribir sólo un cuento sobre lo que sea, si

logro lo que buscaba, porque la vida es muy corta si te gusta y eso lo sabía incluso entonces. Hay otras cosas sobre las que se puede escribir y otra gente que escribe muy buenas historias de boxeadores. Les recomiendo "El profesional" de W.C. Heinz.

Sí, el joven editor y confiado cortador se convirtió en uno de los grandes de *Reader's Digest*. ¿O no? Tendré que confirmarlo. Ven, señores, uno nunca sabe y cuando se gana en Boston se pierde en Chicago. Eso es simbolismo, caballeros, y pueden hacer un examen de saliva con eso. Así es como detectamos ahora el simbolismo en nuestro grupo y hasta ahora ha dado resultados bastante satisfactorios. No muy complejos, les diré. Pero estamos buscando el modo de mejorar. Por cierto, hace poco, *Scribner's Magazine* está sosteniendo un concurso para cuentos largos que se enviaban al final del libro, pagando muchas veces doscientos cincuenta dólares a los ganadores.

Ahora, ya que he respondido a sus perspicaces preguntas, tomemos otros cuentos.

Éste se llama "La luz del mundo". Lo pude haber titulado "Estoy parado ante la puerta y toco" o algún otro título de ventana esmerilada, pero no lo pensé y de hecho "La luz del mundo" es mejor. Se trata de muchas cosas y estarían desorientados si pensaran que es un relato simple. En realidad, no importa lo que hayan oído, es una carta de amor a una prostituta llamada Alice, quien en la época del cuento debe haber pesado unas doscientas diez libras. Tal vez más. Y el asunto es que nadie, y eso te incluye a ti, amigo, sabe cómo fuimos entonces y cómo somos ahora. Esto es peor en las mujeres que en nosotros, hasta el día en que te miras en el espejo en vez de mirar a las mujeres todo el tiempo, y al escri-

bir el cuento estaba intentando hacer algo al respecto. Pero hay muy pocas cosas básicas sobre las que se puede hacer algo. De modo que hago lo que los franceses llaman *constater*. Comprobar. Eso es lo que deben aprender a hacer, y deberían aprender francés de todos modos si quieren entender cualquier cuento, y no hay nada tan difícil como aprenderlo por completo.

Es más difícil escribir sobre mujeres y no te debes preocupar cuando dicen que no hay tales mujeres como aquéllas de las que escribiste. Eso sólo significa que tus mujeres no son como las de ellos. ¿Alguna vez has visto a sus mujeres, amigo? Yo sí, dos veces, y te asombrarías, y sé que no eres fácil de asombrar.

Lo constructivo que he aprendido sobre las mujeres, no sólo en lo ético, como el nunca culparlas si te pegan la sífilis porque alguien se la pegó a ellas y muchas veces ni siquiera saben que la tienen —eso está en las primeras lecciones para burócratas—, es que no importa cómo hacen, siempre piensan de sí mismas como en el mejor día que hayan tenido en su vida. Eso es más o menos todo lo que pueden hacer ustedes al respecto y es lo que yo quise meter en mi cuento.

Ahora, hay otro cuento, titulado "La breve vida feliz de Francis Macomber". Hombre, consigo maravillas incluso sólo con escribir los títulos. Para eso escribes, no importa lo que te digan. Me alegra estar con alguien que ya conozco y sin esos pinches estudiantes que ya se fueron. ¿No se han ido? Bueno. Me alegro de que estén con nosotros. En ustedes están nuestras esperanzas. Con esto se alimentaba la tropa. Estudiantes, descanso.

En cierto modo, ésta es una historia sencilla, porque la mujer, a quien conocía muy bien en la vida real, pero luego la inventé para hacer la mujer del cuento, es una

cabrona a todo lo ancho y no cambia. Ustedes acaso nunca conozcan ese tipo porque no tienen el dinero suficiente. Yo tampoco, pero he estado cerca. Bueno, esta mujer no cambia. Ha estado mejor, pero ya no volverá a estarlo. La inventé completa con rasgos de la peor perra que conocía (entonces) y cuando la encontré por primera vez estaba adorable. No mi bocado, ni mi palomita, ni mi taza de té, sino adorable por lo que era y yo fui de ella todo lo de arriba que es cualquier cosa que quieran suponer. Eso es lo más claro que lo puedo poner manteniéndolo limpio. Esta información es lo que llamarían el antecedente del cuento. Dejar todo a un lado e inventar a partir de lo que conocen. Debí haberlo dicho antes. De eso se trata toda la escritura. Eso, un oído perfecto —digamos selectivo— absolutamente lanzado, la devoción para tu trabajo y el mismo respeto que un sacerdote de Dios tiene para el suyo y luego tener las agallas de un ladrón, sin más conciencia que para escribir, y ya están listos, caballeros. Es fácil. Cualquiera puede escribir si fue diseñado para eso y se esfuerza. Nunca lo piensen. Sólo tengan esos cuantos requisitos. Me refiero al modo en que se debe escribir ahora para salir adelante como están las cosas. Hubo una época en que fue más agradable, mucho más agradable, y todo lo bien escrito había sido hecho por gente más agradable. Todos están muertos y también su época, pero lo hicieron muy bien. Esos tiempos ya pasaron y escribir como entonces no les ayudará ahora.

Pero volviendo al cuento. La mujer llamada Margot Macomber no sirve para nada excepto para crear problemas. Le puedes disparar pero eso será todo. El hombre es un buen pendejo. Lo conocí muy bien en la vida real, así que también lo inventé a partir de todo lo que sabía.

Entonces, él es exactamente como en la realidad, sólo que está inventado. "El cazador blanco" es mi mejor amigo y no le importa lo que yo escriba mientras sea legible, así que no lo inventé en lo absoluto. Sólo lo disfracé por motivos familiares y de negocios y para no meterlo en líos con el Departamento de Caza. Es lo más diferente de un tipo cuadrado desde que se inventó el círculo, así que sólo tuve que preocuparme por darle un disfraz adecuado y él está tan orgulloso como si ambos lo hubiéramos escrito, lo que de hecho hace uno en todo si se mira con atención. Desde entonces es un secreto entre los dos. Eso es todo en cuanto a ese relato, excepto tal vez lo del león cuando es herido y estoy pensando como él, dentro de él, sin falsearlo. Puedo pensar dentro de un león, en serio. Cuesta trabajo creerlo y está bien por mí si no me creen. Perfecto. Mucha gente lo ha hecho desde entonces, y un muchacho lo usó muy bien, cometiendo sólo un error. Cometer cualquier error es fatal. Este error lo mató y de inmediato todo lo que escribió fue un fracaso. Debes tener cuidado, amigo, cada minuto, y mientras más talentoso seas, mayor cuidado debes tener de esos errores, porque tendrás una compañía más veloz. Un escritor que no se lance a fondo puede cometer todos los errores que quiera. No le importa a nadie. Él no importa, ni la gente a quien gustá. Pueden morir si quieren. No cambiarían nada. Está muy mal. En cuanto lees una página de cualquiera, puedes decir si importa o no. Es triste y odias hacerlo. No quiero ser quien se lo diga. Así que no cometan errores. ¿Ven qué fácil es? Sólo pónganle ganas y sean escritores.

Eso en cuanto a manejar ese cuento. ¿Alguna pregunta? No, no sé si ella le disparó a propósito. Lo podría averiguar si me preguntara a mí mismo, porque yo lo inventé, y podría inventar eso. Pero debes saber dónde detenerte.

Eso es lo que hace un relato corto. Cuando menos lo deja corto. El único dato que les podría dar es que creo que la incidencia de maridos balaceados accidentalmente por esposas que son unas cabronas y que se esmeran en serlo es muy baja. ¿Continuamos?

Si están interesados en cómo tener la idea para un cuento, esto es lo que pasó con "Las nieves del Kilimanjaro". Te tienen etiquetado y siempre tratan de hacerte sentir que eres alguien que sólo puede escribir sobre sí mismo. En esta lección estoy usando el lenguaje coloquial, que varía. Es una de las formas de escribir que pueden seguir y tal vez lleguen a aprender algo. Quien sabe escribir puede hacerlo coloquialmente, pedante, inexorablemente aburrido o pura prosa inglesa, tal y como las máquinas tragamonedas pueden ser arregladas para que cedan, den un porcentaje o se queden con todo. Nadie que pueda escribir coloquialmente sufre hambres, excepto al principio. Los otros pueden comer con regularidad. Pero cualquier buen escritor puede hacerlo todo. Esto es coloquial, aprobado por más de catorce, según espero. Gracias.

De todos modos, volvimos a casa desde África, que es un lugar donde te quedas hasta que se acaba el dinero o te golpean; un año y en cuarentena, dije a los reporteros del barco cuando alguno me preguntó en qué proyecto iba a trabajar y cuándo tendría más dinero para volver a África. Las diversas guerras desmoronaron ese plan y me tomó diecinueve años regresar. Bueno, así estaba en los periódicos y una mujer de verdad amable y de verdad buena y de verdad rica me invitó a tomar el té y bebimos también algunos tragos y ella había leído en el diario sobre el proyecto y ¿por qué debía esperar para volver a África por la simple falta de dinero? Ella y mi esposa y

yo podríamos ir a África cuando quisiéramos y el dinero era sólo algo que se debía usar inteligentemente para el mayor goce de la gente buena y así. Era una oferta sincera, amable y buena y ella me gustaba mucho y rechacé la invitación.

Entonces me fui a Key West y empecé a pensar qué habría pasado a un personaje como yo, cuyos defectos conozco, si hubiera aceptado la oferta. Así que comencé a inventar y me creé un tipo que pudiera hacer lo que inventé. Sé sobre la agonía porque he pasado por todo eso. No sólo una vez. Me pasó temprano, en medio y más tarde. Así inventé cómo alguien a quien conozco y no me puede demandar —o sea yo— podía resultar y puse en un relato corto cosas que se usarían en, digamos, cuatro novelas si fuera cuidadoso y no un derrochador. Solté todo lo que había estado guardando. Lo solté de veras, si saben a qué me refiero. No estoy especulando con eso. O tal vez sí. ¿Quién sabe? Los verdaderos apostadores no especulan. O al menos uno cree que no especulan. Sí especulan, amigo, no te preocupes. Así que armé al hombre y a la mujer también, como pude y le eché todo el material verdadero y con toda esa carga, la mayor carga que haya aguantado un cuento, pudo elevarse y volar. Eso me puso muy contento. Por eso pensé que éste y el cuento de Macomber son los mejores que podría escribir en un tiempo y perdí interés e intenté otras formas de escritura.

¿Alguna pregunta? ¿El leopardo? Él es parte de la metafísica. No busco la explicación de eso ni de muchas otras cosas. Las conozco, pero no tengo ninguna obligación de decírselas. Déjenlo en *amertá*. Fíjense en esa palabra. No me gustan los explicadores, arrepentidos, humillados ni los alcahuetes. Ningún escritor debe ser

nada de eso con su propio trabajo. Es sólo un pequeño consejo que no nos hará ningún daño. Ven el caso, ¿verdad? Si no, está muy mal.

Esto no quiere decir que no tengan que explicar, justificar o solicitar por otro escritor. Yo lo he hecho y con la mejor suerte estuve haciéndolo para Faulkner. Cuando no lo conocían en Europa dije a todos cómo era el mejor que teníamos a mano y esas cosas y me sobrehumillé a su favor y lo levanté cuanto pude porque hasta entonces nadie lo había ayudado y era entonces. Por eso, ahora, en cuanto tiene un par de cosas dentro, dice a los estudiantes qué está mal en mí o se lo dice a los japoneses o a cualquiera que le manden para promover nuestros talentos locales. Me fastidia esto porque pienso, carajo, tiene unas copas encima y tal vez hasta lo cree de veras. Así que ahora me preguntan qué pienso de él, como siempre, y como siempre yo me atoro y digo, ya saben qué bueno es. Exacto, su problema es que se lee a sí mismo bastante mal. Tal vez sólo sea por sus audacias. Pero desde hace tiempo cuando se pone audaz, hacia el final de un libro, le sale mal. Se cansa y sigue y sigue y ese exceso resulta muy penoso para el lector. Digo, si le interesa lo de la escritura. Pensé que acaso sería útil leerlo usando yo mismo la audacia, pero no sirvió. Tal vez me hubiera servido de haber tenido catorce años. Pero sólo un año tuve catorce y entonces debo haber estado muy ocupado. Así que eso es lo que pienso de Faulkner. Me piden que haga un resumen de la reputación de un profesional. Muy buen escritor. Ahora se estudia a sí mismo. Demasiado experimento. Pero escribió un relato de verdad bueno llamado "El oso" y estaría feliz de incluirlo en este libro para el placer y deleite de ustedes, si yo lo hubiera escrito. Pero no puedo escribirlos todos, amigo.

Sería más simple y divertido hablar de otros escritores y de lo que es bueno y está mal en ellos, como vi cuando me preguntaron sobre Faulkner. Él es fácil de manejar porque habla demasiado para alguien que se supone más bien silencioso. Nunca hables, muchacho, si eres escritor, a menos que tengas al tipo que apuntó lo que dijiste y puedas revisarlo. De otro modo, lo pondrán mal. O eso es lo que piensas hasta que te repiten la grabación de tus palabras. Entonces te das cuenta de lo tonto que sueñas. Eres un escritor, ¿verdad? Bueno, cállate y escribe. ¿Cómo fue esa pregunta?

¿Que si de verdad escribí tres cuentos en un día en Madrid, tal y como dije en esa entrevista de *The Paris Review* y *Horizon*? Sí, señor. Estaba más caliente que un... dejémoslo así, caballeros. Estaba cargado de energía desinhibida. O digamos que esa energía estaba canalizada hacia mi trabajo. Tal estado era el resultado del aire helado del Guadarrama (qué frío, amigo), el bacalao a la vizcaína altamente sazonado (pescado seco, muchacho), una cierta soledad vaga (estaba enamorado, la chica estaba en Bolonia y de todos modos no podía dormir, así que por qué no escribir). Entonces escribí.

Los cuentos que menciono los escribí en un día en Madrid el 16 de mayo, cuando nevó en las corridas de San Isidro. Primero escribí "Los asesinos", que había querido escribir antes, fracasando. Luego, después del desayuno me metí en la cama para calentarme y escribí "Hoy es viernes". Tenía tanto jugo que pensé que acaso me estaba volviendo loco y tenía como seis cuentos más por escribir. Así que me vestí y caminé a Fornos, el café de viejos toreros, y bebí café y regresé y escribí "Diez indios". Eso me puso muy triste y bebí algo de brandy y me fui a dormir. Había olvidado comer y uno de los mo-

zos me subió un poco de bacalao y un filete chico y papas fritas y una botella de Valdepeñas.

La mujer que manejaba la pensión estaba siempre preocupada porque yo no comía lo suficiente y había enviado al mozo. Me recuerdo sentado en la cama comiendo y bebiendo el Valdepeñas. El mozo dijo que subiría otra botella. Dijo que la señora quería saber si iba a escribir toda la noche. Le dije que no, que me acostaría un rato. "¿Por qué no intenta escribir sólo otro más?", preguntó el mozo. "Se supone que sólo escribo uno", le dije. "Tonterías", contestó. "Puede escribir seis." "Lo intentaré mañana", dije. "Trate esta noche", dijo. "¿Por qué cree que la vieja mandó la comida?"

"Estoy cansado", le dije. "Tonterías", contestó (la palabra no fue tonterías). "¿Usted cansado después de tres miserables cuentos?" Tradúzcame uno.

"Déjeme en paz", le dije. "Cómo voy a escribir si no me deja solo. Así que me senté en la cama y pensé qué demonio de escritor era si el primer cuento era tan bueno como esperaba."

He usado las mismas palabras en esta respuesta, que el excelente Plimpton me hizo declarar, para evitar errores o repeticiones. Si no hay más preguntas ¿continuamos?

Es muy malo para los escritores golpearse demasiado en la cabeza. A veces pierdes meses cuando deberías y acaso podrías haber trabajado bien, pero a veces, mucho después, la memoria de los desajustes sensitivos de esa herida produce un cuento que, sin justificar el daño cerebral temporal, lo alivia. "Un modo en que nunca se-

rás" fue escrito en Key West, Florida, unos quince años después de ocurridos los daños que describe en un hombre, un pueblo y una región. ¿No hay preguntas? Entiendo por completo. Pero no se alarmen. No vamos a pedir un minuto de silencio. Ni vamos a llamar al tipo del traje blanco. Ni a la red. Ahora, caballeros, advierto un pequeño grupo de damas que han entrado atraídas espero por el cascabeleo de los aplausos. Gracias. ¿Justo qué cuentos les interesan? No les debo imponer exclusivamente los que encuentran el favor de su autor. ¿Les interesa alguno?

¿Les gusta "Los asesinos"? Qué bueno. ¿Y por qué? ¿Porque salían Burt Lancaster y Ava Gardner? Excelente. Ya vamos llegando a algo. Siempre es un placer recordar a la señora Gardner como era entonces. No, nunca conocí al señor Lancaster. No les puedo decir cómo es en realidad pero todos dicen que es fantástico. El antecedente de esa historia es que yo tenía un abogado con cáncer y que quería efectivo más que cualquier cosa a largo plazo. Supongo que pueden adivinar su interés. Así que cuando le ofrecieron una participación en la película y menos efectivo, optó por más efectivo. Nos salió mal a los dos. Eventualmente murió y sólo conservé un interés académico en la película. Pero la compañía me la exhibe gratis cada vez que quiero ver a la señora Gardner y oír los disparos. Es una buena película, la única buena que se haya hecho de un relato mío. Una de las razones de ello es que John Houston hizo el guión. Sí, lo conozco. ¿Que si es cierto todo lo que dicen de él? No. Sólo las mejores cosas. No es tan interesante.

¿Ustedes querían antecedentes del cuento, no de la película? Eso no es de buenos deportistas, señorita. ¿No ve

que la clase por fin se estaba divirtiendo? Además, el antecedente es sórdido. Dudo encontrarlo, dado que no hay estatutos que limiten aquello de lo que trata. Gene Tunney, que es un hombre de vasta cultura, me preguntó una vez: "Ernest, ¿no era André Anderson el de Los asesinos?" Le dije que lo era y que el pueblo era Summit, Illinois, no Summit, N.J. Lo dejamos ahí. Pensé en ese cuento mucho antes de inventarlo, y tuve que estar tan lejos como en Madrid antes de imaginarlo con propiedad. Ese cuento tiene acaso más cosas dejadas fuera que cualquier otro que haya escrito. Más aún que cuando dejé fuera la guerra de "El gran río de los dos corazones". Dejé fuera todo Chicago, lo cual es muy difícil en 2951 palabras.

Otra ocasión en que lo que dejé fuera era innecesario para el cuento fue en "Un lugar limpio y bien iluminado". Ahí tuve de veras suerte. Dejé fuera todo. Es lo más lejos que puedes llegar, así que me detuve en ése y no me he vuelto a aventurar tanto desde entonces.

Confío en que me estén siguiendo, caballeros. Como dije al principio, no hay nada en escribir cuentos una vez que se ha encontrado el truco.

Un cuento que puedo eliminar y lo haré si quieren, es "El invicto". Pero lo dejo para mostrarles la diferencia entre cuando dejas todo en un cuento y cuando quitas. Los cuentos en que dejas todo no se releen como aquellos donde eliminaste. Se entienden más fácil, pero cuando los has leído una o dos veces, ya no los puedes releer. Podría darles ejemplos en todos los que escriben, pero los escritores tienen ya bastantes enemigos como para estar unos contra otros. Todo escritor realmente bueno sabe

exactamente lo que anda mal en todos los otros escritores buenos. No hay escritores perfectos a menos que escriban sólo un poco y se detengan ahí. Pero los escritores no ganan nada señalando a otro escritor ante los extraños mientras está vivo. Después de muerto el escritor, cuando ya no tiene que trabajar, todo se vale. Un hijo de puta vivo es un hijo de puta muerto. No estoy hablando de pleitos entre escritores. Aunque está bien y pueden ser graciosos. Si alguien te pega en el ojo, no protestas. Devuelves el golpe. Te engaña, lo engañas de vuelta. Eso enseña a la gente a ser limpia. Lo que quiero decir es que nunca debes hacérselo a otro escritor, digo, de veras hacerle algo. Sé que no lo deben hacer porque yo se lo hice una vez a Sherwood Anderson. Lo hice porque me sentía justificado, que es la peor cosa que puedes sentir, y pensé que él iba a mantener su modo de escribir y me podía burlar de eso mostrándole lo malo que era. Así que escribí "Torrentes de primavera". Fue cruel hacerlo, y no produjo ningún bien, y él escribió peor y peor.

¿Qué carajos me importaba si él quería escribir mal? Nada. Pero entonces estaba justificado y más leal a la escritura que a mi amigo. Entonces habría disparado a cualquiera, no matarlo, sólo dispararle, si creyera que eso lo corregiría y le haría escribir bien. Ahora sé que no se puede hacer nada por un escritor. Las semillas de su destrucción están en él desde el principio, y lo que queda por hacer con los escritores es tolerarlos si los ves, y tratar de no verlos. Todos excepto muy pocos, y éstos, excepto dos, están muertos. Como dije, una vez que han muerto, todo se vale mientras sea cierto.

Lamento haber atacado a Anderson. Fue cruel y fui un hijo de puta al hacerlo. Lo único que puedo decir es que era cruel conmigo mismo entonces. Pero eso no es discul-

pa. Era un amigo mío, pero eso no excusaba hacerle eso. ¿Alguna pregunta? Pregúnteme eso en otra ocasión.

Esto nos conduce a otro cuento, "Mi viejo". El antecedente de éste fue todo el tiempo que pasé en las carreras de San Siro cuando estuve en un hospital de Milán en 1918, y el tiempo que perdimos en las pistas de París cuando trabajamos ahí. Heridos, quiero decir. Hay quien dice que este cuento derivó de otro sobre carreras en arneses de Sherwood Anderson llamado "Soy un tonto". No lo creo. Mi teoría es que deriva de un jockey que conocí y varios caballos, de uno de los cuales estaba yo enamorado. Inventé al muchacho del cuento y creo que el del cuento de Sherwood era él mismo. Si leen ambos relatos se podrán formar una opinión propia. Cualquiera que sea, por mí está bien. Las mejores cosas que escribió Sherwood están en dos libros, *Winesburg, Ohio* y *El triunfo del huevo*. Deberían leer ambos. Antes de que sepan mucho, son mejores. Lo mejor de Sherwood era que era el tipo de persona cuyo nombre, al principio, hacía pensar en el bosque de Sherwood, mientras con Bob Sherwood, el nombre sólo hace pensar en un dramaturgo.

Los otros cuentos que encontrarán en este libro se incluyen porque me gustaron. Si les gustan también, estaré contento. Muchas gracias. Ha sido bueno estar con ustedes.

JUAN BOSCH

APUNTES SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR CUENTOS\*

*Introducción explicativa 27 años después*

*Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* es un ensayo hecho en tres partes para complacer una petición de Miguel Otero Silva, que por esos años, y desde hacía muchos, dirigía *El Nacional*, uno de los periódicos más importantes de América Latina. *El Nacional* tenía una sección literaria que salía a fines de cada semana en la cual se habían publicado los cuentos míos que habían sido escritos en Venezuela, y aunque nunca se me había ocurrido la idea de tratar el tema del cuento en un trabajo literario, la verdad era que desde que empecé a escribir cuentos, hacía

\*Juan Bosch: *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. Edición original: Caracas, 1958. Segunda edición: Santo Domingo, 1985. Tercera edición: *Lecturas de "La Talacha"*. Revista de los Talleres Literarios, Dirección de Literatura, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1989.



por lo menos un cuarto de siglo, había pensado mucho en la naturaleza del género que lleva ese nombre, pero además me resultaba desagradable echar en saco roto una petición de Otero Silva, a quien admiraba como escritor, como novelista, como humorista, pero también por la firmeza de sus posiciones políticas y su gentileza personal.

El trabajo no era fácil porque, al menos en lengua española no se había hecho un estudio pormenorizado del cuento en tanto género literario; pero había sucedido que cuando me hice consciente de que mi carrera de escritor correría por el cauce del cuento dediqué mucha atención a la obra de los grandes cuentistas del siglo XIX y principios del XX, lo mismo si eran ingleses como Rudyard Kipling y G. K. Chesterton que franceses como Guy de Maupassant, daneses como Hans Christian Andersen, rusos como Anton Chéjov y Leónidas Andreiev, norteamericanos como Edgar Allan Poe, Sherwood Anderson y Ernest Hemingway o iberoamericanos como el uruguayo Horacio Quiroga.

(Hago un paréntesis para decir que en la época en que me preocupaba por hallarle una definición literaria al cuento no habían llegado a mi país, la República Dominicana, las obras de Alejo Carpentier ni se conocían los nombres de Arturo Uslar Pietri y mucho menos de cuentistas sobresalientes que entonces eran niños o mozalbetes como Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, y agrego que de los escritores españoles no hallé ninguno a quien situar entre los cuentistas.)

Todos los conceptos acerca del cuento que aparecen en *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* fueron formados en los años en que me dediqué a distinguir qué diferencia había entre un cuento, una novela y un rela-

to, pero debo decir que el aprendizaje iba haciéndolo en la práctica, esto es, mientras escribía cuentos, de los cuales no son pocos los que fueron escritos para demostrarme a mí mismo si era o no era válida tal o cual idea acerca del cuento que se me ocurría, a veces a las horas y en los sitios menos apropiados, con lo que quiero dar a entender que esas ideas respondían a criterios que a mi juicio aplicaban los grandes maestros a quienes me he referido.

En esos años pensaba que el cuento era un género tan difícil como la poesía, y la experiencia justificaba esa manera de pensar porque me sucedían hechos muy interesantes; por ejemplo, hay un cuento mío que ha sido estudiado por Seymour Menton y otros críticos literarios, el último de ellos el profesor dominicano Bruno Rosario Candelier, y además ese cuento ha sido antologizado varias veces. Se trata de "La mujer", que según mis recuerdos fue escrito a fines de 1932, lo que equivale a decir cuando empezaba a formarme como cuentista. "La mujer" tiene una historia que se puede contar sin caer en subjetividades, y una causa que no puede explicarse de manera objetiva.

La historia formal es corta: Me había sentado ante la máquina de escribir para hacerle una carta a un amigo muy querido, Mario Sánchez Guzmán, y empecé la carta como si se tratara de una comunicación comercial, esto es, datándola, luego, el nombre del destinatario y su dirección, e inmediatamente después, aunque más abajo, "Mi querido Mario"; pero no pasé de ahí a pesar de que seguí escribiendo, y lo hacía de manera apasionada, como si estuviera disparando palabras que no tenían coherencia entre sí, y lo que brotó del movimiento acelerado de los dedos sobre el teclado de la pequeña máquina fue "La mujer", pero el cuento entero de arriba abajo, tanto

que no tuve que hacerle corrección alguna, ni siquiera en la puntuación.

Tardé años en hallarle explicación a ese episodio de mi vida de cuentista, y como dije hace poco, esa explicación no puede ser de carácter objetivo, porque lo que había escrito como si estuviera en un trance hipnótico fue la proyección de un cúmulo de impresiones que había recibido cuando era un adolescente y viajaba con mi padre a la región llamada Línea Noroeste cuyo paisaje de territorio semidesértico era impresionante por la soledad que parecía caer de un cielo iluminado por el resplandor solar; una soledad dura, acentuada por las escasas viviendas hechas de materiales pobres, algunas de ellas pintadas de blanco de cal, y todas habitadas por dos o tres personas vestidas con harapos, descalzas, y alguno que otro niño desnudo y vientre hinchado; en suma, que "La mujer" se había hecho en mí sin que yo lo supiera, y ese día en que me propuse escribir una carta brotó de las interioridades de unos recuerdos que estaban en mí y sin embargo no eran míos porque no tenían presencia en mi conciencia.

"La mujer" fue un cuento con destino pero en vez de satisfacerme que fuera así me sentía inconforme y hasta cierto punto traicionado por él porque me parecía que el cuento debe ser la obra del cuentista y en consecuencia el cuentista debía dominarlo desde que empezaba a concebirlo y debía seguir dominándolo hasta que pusiera el punto final tras la última palabra, y para conseguir eso estudiaba a los maestros del género, que no eran sólo los que he mencionado sino otros más como Jack London, Alejandro Kuprin, Vladimir Korolenko.

Yo había acumulado todas las experiencias de ese proceso de estudio del cuento que me llevó varios años, y las mantenía acumuladas porque no conseguí dar con un tra-

bajo sobre el cuento que satisficiera mis inquietudes. El cuentista que más me impresionó, porque su obra respondía a la mayor parte de mis criterios sobre lo que era el cuento y cómo debía escribirse, fue Horacio Quiroga, pero lo que Quiroga dijo sobre la materia resultó ser muy esquemático, como por ejemplo su "Decálogo del cuentista", si es que ése es el título del más conocido de sus trabajos acerca del cuento y del cuentista, que a lo mejor es otro y yo le atribuyo ése porque no recuerdo si era así.

Dicho de otro modo, yo tenía una carga de preocupaciones y de ideas acerca de qué era el cuento y a qué leyes estaba sometido, y de buenas a primeras, en agosto o septiembre de 1958, poco más de un cuarto de siglo después de haber escrito "La mujer", Miguel Otero Silva me pidió que escribiera en *El Nacional* un ensayo en el que se explicara qué era el cuento y cómo debía ser escrito, y para complacer esa petición me dediqué a anotar mis ideas y a buscar cuanto se hubiera escrito sobre ese difícil y fascinante género. Lo que hallé fue muy poco y sobre todo muy vago, de ahí que en mi trabajo aparezcan sólo dos citas, una de Thomas Mann extraída de su "Ensayo sobre Chéjov" y otra del crítico literario chileno Hernán Díaz Arrieta (Alone).

*Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* fue publicado en *El Nacional* de Caracas en tres partes y en el mes de septiembre de 1958, hace ya veintisiete años; ha aparecido en las catorce ediciones de mi libro *Cuentos escritos en el exilio* y en forma de *plquette* o folleto en la Universidad de los Andes y en la de La Habana donde se ha estado usando como material de estudio. Es posible que haya sido publicado por alguna otra universidad o instituto de enseñanza superior, y lo digo porque en el caso de la Universidad de La Habana la publicación se hizo sin que

yo lo supiera, lo que se explica porque nadie en Cuba necesita autorización mía para publicar mis trabajos.

A Cuba se le da; no se le pide.

## I

El cuento es un género antiquísimo, que a través de los siglos ha tenido y mantenido el favor del público. Su influencia en el desarrollo de la sensibilidad general puede ser muy grande, y por tal razón el cuentista debe sentirse responsable de lo que escribe, como si fuera un maestro de emociones o de ideas.

Lo primero que debe aclarar una persona que se inclina a escribir cuentos es la intensidad de su vocación. Nadie que no tenga vocación de cuentista puede llegar a escribir buenos cuentos. Lo segundo se refiere al género. ¿Qué es un cuento? La respuesta ha resultado tan difícil que a menudo ha sido soslayada incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.

"Importancia" no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como tema de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales del atletismo. Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje

diario a las clases; pero hay sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o choca, o si al llegar a la escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior.

Aprender a discernir dónde hay un tema para cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja el esqueleto de toda obra de creación; es la *techné* de los griegos o, si se quiere, la parte de artesanado imprescindible en el bagaje del artista.

A menos que se trate de un caso excepcional, un buen escritor de cuentos tarda años en dominar la técnica del género, y la técnica se adquiere con la práctica más que con estudios. Pero nunca debe olvidarse que el género tiene una técnica y que ésta debe conocerse a fondo. Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra proviene del latín *computus*, y es inútil tratar de rehuir el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos; pero tiene que llevar esa cuenta. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista.

De paso diremos que una vez adquirida la técnica, el cuentista puede escoger su propio camino, ser "hermético" o "figurativo" como se dice ahora, o lo que es lo mismo, subjetivo u objetivo; aplicar su estilo personal, presentar su obra desde su ángulo individual; expresarse como él crea que debe hacerlo. Pero no debe echarse en olvido que el género, reconocido como el más difícil en todos los idiomas, no tolera innovaciones sino de los autores que lo dominan en lo más esencial de su estructura.

El interés que despierta el cuento puede medirse por los juicios que les merece a críticos, cuentistas y aficionados. Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe. En realidad los dos géneros son dos cosas distintas; y es más difícil lograr un buen libro de cuentos que una novela buena. Comparar diez páginas de cuento con las doscientas cincuenta de una novela es una ligereza. Una novela de esa dimensión puede escribirse en dos meses; un libro de cuentos, que sea bueno y que tenga doscientas cincuenta páginas, no se logra en tan corto tiempo. La diferencia fundamental entre un género y el otro está en la dirección, la novela es extensa; el cuento es intenso.

El novelista crea caracteres y a menudo sucede que esos caracteres se le rebelan al autor y actúan conforme a sus propias naturalezas de manera que con frecuencia una novela no termina como el novelista lo había planeado, sino como los personajes de la obra lo determinan con sus hechos. En el cuento, la situación es diferente; el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre y el dictador de sus criaturas, no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por tanto en intensidad. La intensidad de un cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil.

Fundamentalmente, el estado de ánimo del cuentista tiene que ser el mismo para recoger su material que para

escribir. Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis. A menudo parece más atrayente tal tema que tal otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.

El verdadero cuentista dedica muchas horas de su vida a estudiar la técnica del género, al grado que logre dominarla en la misma forma en que el pintor consciente domina la pincelada: la da, no tiene que premeditarla. Esa técnica no implica, como se piensa con frecuencia, el final sorprendente. Lo fundamental en ella es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose. El final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento. Hay grandes cuentistas, como Anton Chéjov, que apenas lo usaron. "A la deriva", de Horacio Quiroga, no lo tiene, y es una pieza magistral. Un final sorprendente impuesto a la fuerza destruye otras buenas condiciones en un cuento. Ahora bien, el cuento debe tener su final natural como debe tener su principio.

No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto; el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más. A partir del principio el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío. Una sola frase, aun siendo de tres palabras, que no esté lógica y entrañablemente justificada

por ese destino manchará el cuento y le quitará esplendor y fuerza. Kipling refiere que para él era más importante lo que tachaba que lo que dejaba; Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco.

La manera natural de comenzar un cuento fue siempre el "había una vez" o "érase una vez". Esa corta frase tenía —y tiene aún en la gente del pueblo— un valor de conjuro; ella sola bastaba para despertar el interés de los que rodeaban al relator de cuentos. En su origen, el cuento no empezaba con descripciones de paisajes, a menos que se tratara de un paisaje descrito con escasas palabras para justificar la presencia o la acción del protagonista; comenzaba con éste, y pintándolo en actividad. Aún hoy, esa manera de comenzar es buena. El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero en acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.

Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo "había una vez" o "érase una vez" tiene que ser suplido con algo que tenga su mismo valor de conjuro. El cuentista joven debe estudiar con detenimiento la manera en que inician sus cuentos los grandes maestros; debe leer, uno por uno, los primeros párrafos de los mejores cuentos de Maupassant, de Kipling, de Sherwood An-

derson, de Quiroga, que fue quizá el más consciente de todos ellos en lo que a la técnica del cuento se refiere.

Comenzar bien un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión, sin una debilidad, sin un desvío: he ahí en pocas palabras el núcleo de la técnica del cuento. Quien sepa hacer eso tiene el oficio de cuentista, conoce la *techné* del género. El oficio es la parte formal de la tarea, pero quien no domine ese lado formal no llegará a ser buen cuentista. Sólo el que lo domine podrá transformar el cuento, mejorarlo con una nueva modalidad, iluminarlo con el toque de su personalidad creadora.

Ese oficio es necesario para el que cuenta cuentos en un mercado árabe y para el que los escribe en una biblioteca de París. No hay manera de conocerlo sin ejercerlo. Nadie nace sabiéndolo, aunque en ocasiones un cuentista nato puede producir un buen cuento por adivinación de artista. El oficio es obra del trabajo asiduo, de la meditación constante, de la dedicación apasionada. Cuentistas de apreciables cualidades para la narración han perdido su don porque mientras tuvieron dentro de sí temas escribieron sin detenerse a estudiar la técnica del cuento y nunca lo dominaron; cuando la veta interior se agotó, les faltó la capacidad para elaborar, con asuntos externos a su experiencia íntima, la delicada arquitectura de un cuento. No adquirieron el oficio a tiempo, y sin el oficio no podían construir.

En sus primeros tiempos el cuentista crea en estado de semiinconsciencia. La acción se le impone; los personajes y sus circunstancias le arrastran; un torrente de palabras luminosas se lanza sobre él. Mientras ese estado de ánimo dura, el cuentista tiene que ir aprendiendo la técnica a fin de imponerse a ese mundo hermoso y desordenado que abrumba su mundo interior. El conocimiento de la técnica

le permitirá señorear sobre la embriagante pasión como Yavé sobre el caos. Se halla en el momento apropiado para estudiar los principios en que descansa la profesión de cuentista, y debe hacerlo sin pérdida de tiempo. Los principios del género, no importa lo que crean algunos cuentistas noveles, son inalterables; por lo menos, en la medida en que la obra humana lo es.

La búsqueda y la selección del material es una parte importante de la técnica; de la búsqueda y de la selección saldrá el tema. Parece que esas dos palabras —búsqueda y selección— implican lo mismo: buscar es seleccionar. Pero no es así para el cuentista. Él buscará aquello que su alma desea; motivos campesinos o de mar, episodios de hombres del pueblo o de niños, asuntos de amor o de trabajo. Una vez obtenido el material, escogerá el que más se avenga con su concepto general de la vida y con el tipo de cuento que se propone escribir.

Esa parte de la tarea es sagradamente personal; nadie puede intervenir en ella. A menudo la gente se acerca a novelistas y cuentistas para contarles cosas que le han sucedido, "temas para novelas y cuentos", que no interesan al escritor porque nada le dicen a su sensibilidad. Ahora bien, si nadie debe intervenir en la selección del tema, hay un consejo útil que dar a los cuentistas jóvenes: que estudien el material con minuciosidad y seriedad; que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida.

Escribir cuentos es una tarea seria y además hermosa. Arte difícil, tiene el premio en su propia realización. Hay mucho que decir sobre él. Pero lo más importante es esto: el que nace con la vocación de cuentista trae al mundo un don que está en la obligación de poner al ser-

vicio de la sociedad. La única manera de cumplir con esa obligación es desenvolviendo sus dotes naturales, y para lograrlo tiene que aprender todo lo relativo a su oficio; qué es un cuento y qué debe hacer para escribir buenos cuentos. Si encara su vocación con seriedad, estudiará a conciencia, trabajará, se afanará por dominar el género, que es sin duda muy rebelde, pero dominable. Otros lo han logrado. Él también puede lograrlo.

## II

El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no debe construirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a dos puntos a la vez; e igual que el aviador, se halla forzado a saber con seguridad a dónde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina.

La primera tarea que el cuentista debe imponerse es la de aprender a distinguir con precisión cuál hecho puede ser tema de un cuento. Habiendo dado con un hecho, debe saber aislarlo, limpiarlo de apariencias hasta dejarlo libre de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia; estudiarlo con minuciosidad y responsabilidad. Pues cuando el cuentista tiene ante sí un hecho en su ser más auténtico, se halla frente a un verdadero tema. El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema.

Ya he dicho que aprender a discernir dónde hay un tema de cuento es parte esencial de la técnica del cuento. Técnica, entendida en el sentido de la *techné* griega, es esa parte de oficio o artesanado indispensable para construir una obra de arte. Ahora bien, el arte del cuen-

to consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho; todos esos sucesos están subordinados al hecho hacia el cual va el cuentista; él es el tema.

Aislado el tema, y debidamente estudiado desde todos sus ángulos, el cuentista puede aproximarse a él como más le plazca, con el lenguaje que le sea habitual o connatural, en forma directa o indirecta. Pero en ningún momento perderá de vista que se dirige hacia ese hecho y no a otro punto. Toda palabra que pueda darle categoría de tema a un acto de los que se presentan en esa marcha hacia el tema, toda palabra que desvíe al autor un milímetro del tema, está fuera de lugar y debe ser aniquilada tan pronto aparezca; toda idea ajena al asunto escogido es yerba mala, que no dejará crecer la espiga del cuento con salud, y la yerba mala, como aconseja el Evangelio, debe ser arrancada de raíz.

Cuando el cuentista esconde el hecho a la atención del lector, lo va sustrayendo frase a frase de la visión de quien lo lee pero lo mantiene presente en el fondo de la narración y no lo muestra sino sorpresivamente en las cinco o seis palabras finales del cuento, ha construido el cuento según la mejor tradición del género. Pero los casos en que puede hacer esto sin deformar el curso natural del relato no abundan. Mucho más importante que el final de sorpresa es mantener en avance continuo la marcha que lo lleva del punto de partida al hecho que ha escogido como tema. Si el hecho se halla antes de llegar al final, es decir, si su presencia no coincide con la última escena del cuento, pero la manera de llegar a él fue recta y la marcha se mantuvo en ritmo apropiado, se ha producido un buen cuento.

Todo lo contrario resulta si el cuentista está dirigiéndose hacia dos hechos; en ese caso la marcha será zigzagueante, la línea no podrá ser recta, lo que el cuentista tendrá al final será una página confusa, sin carácter; cualquier cosa, pero no un cuento. Hace poco recordaba que cuento quiere decir llevar la cuenta de un hecho. El origen de la palabra que define el género está en el vocablo latino *computus*, el mismo que hoy usamos para indicar que llevamos cuenta de algo. Hay un oculto sentido matemático en la rigurosidad del cuento; como en las matemáticas, en el cuento no puede haber confusión de valores.

El cuentista avezado sabe que su tarea es llevar al lector hacia ese hecho que ha escogido como tema; y que debe llevarlo sin decirle en qué consiste el hecho. En ocasiones resulta útil desviar la atención del lector haciéndole creer, mediante una frase discreta, que el hecho es otro. En cada párrafo, el lector deberá pensar que ya ha llegado al corazón del tema; sin embargo, no está en él y ni siquiera ha comenzado a entrar en el círculo de sombras o de luz que separa el hecho del resto del relato.

El cuento debe ser presentado al lector como un fruto de numerosas cáscaras que van siendo desprendidas a los ojos de un niño goloso. Cada vez que comienza a caer una de las cáscaras, el lector esperará la almendra de la fruta; creará que ya no hay cortezas y que ha llegado el momento de gustar el anhelado manjar vegetal. De párrafo en párrafo, la acción interna y secreta del cuento seguirá por debajo de la acción externa y visible; estará oculta por las acciones accesorias, por una actividad que en verdad no tiene otra finalidad que conducir al lector hacia el hecho. En suma, serán cáscaras que al desprendirse irán acercando el fruto a la boca del goloso.

Ahora bien, en cuanto al hecho que da el tema, ¿cómo conviene que sea? Humano, o por lo menos humanizado. Lo que pretende el cuentista es herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; luego, hay que dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento. En las fábulas de Esopo como en los cuentos de Rudyard Kipling, en los relatos infantiles de Anderson como en las parábolas de Oscar Wilde, animales, elementos y objetos tienen alma humana. La experiencia íntima del hombre no ha traspasado los límites de su propia esencia; para él, el universo infinito y la materia mensurable existen como reflejo de su ser. A pesar de la creciente humildad a que lo somete la ciencia, él seguirá siendo por mucho tiempo el rey de la creación, que vive orgánicamente en función de señor supremo en la actividad universal. Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos.

La selección del tema es un trabajo serio y hay que acometerlo con seriedad. El cuentista debe ejercitarse en el arte de distinguir con precisión cuándo un tema es apropiado para un cuento. En esa parte de la tarea entra a jugar el don nato del relator. Pues sucede que el cuento comienza a formarse en ese acto, en ese instante de la selección del hecho-tema. Por sí solo, el tema no es en verdad el germen de un cuento, pero se convierte en tal germen precisamente en el momento en que el cuentista lo escoge por tema.

Si el tema no satisface ciertas condiciones, el cuento será pobre o francamente malo aunque su autor domine a perfección la manera de presentarlo. Lo pintoresco, por ejemplo, no tiene calidad para servir de tema; en cambio puede serlo, y muy bueno, para un artículo de costumbres o para una página de buen humor.

El tema requiere un peso específico que lo haga universal en su valor intrínseco. El sufrimiento, el amor, el sacrificio, el heroísmo, la generosidad, la crueldad, la avaricia, son valores universales, positivos o negativos, aunque se presenten en hombres y mujeres cuyas vidas no traspasan las lindes de lo local; son universales en el habitante de las grandes ciudades, en el de la jungla americana o en el de los iglúes esquimales.

Todo lo dicho hasta ahora se resume en estas pocas palabras: si bien el cuentista tiene que tomar un hecho y aislarlo de sus apariencias para construir sobre él su obra, no basta para el caso un hecho cualquiera; debe ser un hecho humano o que conmueva a los hombres, y debe tener categoría universal. De esa especie de hechos está lleno el mundo; están llenos los días y las horas, y adonde quiera que el cuentista vuelva los ojos hallará hechos que son buenos temas.

Ahora bien, si en ocasiones esos hechos que nos rodean se presentan en tal forma que bastaría con relatarlos para tener cuentos, lo cierto es que comúnmente el cuentista tiene que estudiar el hecho para saber cuál de sus ángulos servirá para un cuento. A veces el cuento está determinado por la mecánica misma del hecho, pero también puede estarlo por su esencia, por sus motivaciones o por su apariencia formal. Un ladronzuelo cogido *in fraganti* puede dar un cuento excelente si quien lo sorprende robando es un hermano agente de policía, o si la causa del robo es el hambre de la madre del descuidero; y puede ser también un magnífico cuento si se trata del primer robo del autor y el cuentista sabe presentar el desgarrón psicológico que supone traspasar la barrera que hay entre el mundo normal y el mundo de los delincuentes. En los tres casos el hecho-tema sería distinto; en el primero, se hallaría en la circunstancia



de que el hermano del ladrón es agente de policía; en el segundo, en el hambre de la madre; en el tercero, en el desgarrón psicológico. De donde puede colegirse por qué hemos insistido en que el hecho que sirve de tema debe estar libre de apariencias y de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia. Pues en estos tres posibles cuentos el tema parece ser la captura del ladronzuelo mientras roba, y resulta que hay tres temas distintos, y en los tres la captura del joven delincuente es un camino hacia el corazón del hecho-tema.

Aprender a ver un tema, saber seleccionarlo, y aun dentro de él hallar el aspecto útil para desarrollar el cuento, es parte importantísima en el arte de escribir cuentos. La rígida disciplina mental y emocional que el cuentista ejerce sobre sí mismo comienza a actuar en el acto de escoger el tema. Los personajes de una novela contribuyen en la redacción del relato por cuanto sus caracteres, una vez creados, determinan en mucho el curso de la acción. Pero en el cuento toda la obra es del cuentista y esa obra está determinada sobre todo por la calidad del tema. Antes de sentarse a escribir la primera palabra, el cuentista debe tener una idea precisa de cómo va a desenvolver su obra. Si esta regla no se sigue, el resultado será débil. Por caso de adivinación, en un cuentista nato de gran poder, puede darse un cuento muy bueno sin seguir esta regla; pero ni aun el mismo autor podrá garantizar de antemano qué saldrá de su trabajo cuando ponga la palabra final. En cambio, otra cosa sucede si el cuentista trabaja conscientemente y organiza su construcción al nivel del tema que elige.

Así como en la novela la acción está determinada por los caracteres de sus protagonistas, en el cuento el tema da la acción. La diferencia más drástica entre el novelista y el cuentista se halla en que aquél sigue a sus personajes mientras que éste tiene que gobernarlos. La acción

del cuento está determinada por el tema pero tiene que ser dictatorialmente regida por el cuentista; no puede desbordarse ni cumplirse en todas sus posibilidades, sino únicamente en los términos estrictamente imprescindibles al desenvolvimiento del cuento y entrañablemente vinculados al tema. Los personajes de una novela pueden dedicar diez minutos a hablar de un cuadro que no tiene función en la trama de la novela; en un cuento no debe mencionarse siquiera un cuadro si él no es parte importante en el curso de la acción.

El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas. Huesos, músculos, piel, colmillos y garras nada más; el tigre está creado para atacar y dominar a las otras bestias de la selva. Cuando los años le agregan grasa a su peso, le restan elasticidad en los músculos, aflojan sus colmillos y debilitan sus poderosas garras, el majestuoso tigre se halla condenado a morir de hambre.

El cuentista debe tener alma de tigre para lanzarse contra el lector, e instinto de tigre para seleccionar el tema y calcular con exactitud a qué distancia está su víctima y con qué fuerza debe precipitarse sobre ella. Pues sucede que en la oculta trama de ese arte difícil que es escribir cuentos, el lector y el tema tienen un mismo corazón. Se dispara a uno para herir al otro. Al dar su salto asesino hacia el tema, el tigre de la fauna literaria está saltando también sobre el lector.

### III

Hay una acepción del vocablo estilo que lo identifica con el modo, la forma, la manera particular de hacer algo.

Según ella, el uso, la práctica o la costumbre en la ejecución de esta o aquella obra implica un conjunto de reglas que debe ser tomado en cuenta a la hora de realizar esa obra.

¿Se conoce algún estilo, en el sentido de modo o forma, en la tarea de escribir cuentos?

Sí. Pero como cada cuento es un universo en sí mismo, que demanda el don creador en quien lo realiza, hagamos desde este momento una distinción precisa: el escritor de cuentos es un artista; y para el artista —sea cuentista, novelista, poeta, escultor, pintor, músico— las reglas son leyes misteriosas, escritas para él por un senado sagrado que nadie conoce; y esas leyes son ineludibles.

Cada forma, en arte, es producto de una suma de reglas, y en cada conjunto de reglas hay divisiones: las que dan a una obra su carácter como género, y las que rigen la materia con que se realiza. Unas y otras se mezclan para formar el todo de la obra artística, pero las que gobiernan la materia con que esa obra se realiza resultan determinantes en la manera peculiar de expresarse que tiene el artista. En el caso del autor de cuentos, el medio de creación de que se sirve es la lengua, cuyo mecanismo debe conocer a cabalidad.

Del conjunto de reglas hagamos abstracción de las que gobiernan la materia expresiva. Ésas son el bagaje primario del artista, y con frecuencia él las domina sin haberlas estudiado a fondo. Especialmente en el caso de la lengua, parece no haber duda de que el escritor nato trae al mundo un conocimiento instintivo de su mecanismo que a menudo resulta sorprendente, aunque tampoco parece haber duda de que ese don mejora mucho cuando el conocimiento instintivo se lleva a la conciencia por la vía del estudio.

Hagamos abstracción de las reglas que se refieren a la manera peculiar de expresarse de cada autor. Ellas forman

el estilo personal, dan el sello individual, la marca divina que distingue al artista entre la multitud de sus pares.

Quedémonos por ahora con las reglas que confieren carácter a un género dado; en nuestro caso, el cuento. Esas reglas establecen la forma, el modo de producir un cuento.

La forma es importante en todo arte. Desde muy antiguo se sabe que en lo que atañe a la tarea de crearla, la expresión artística se descompone en dos factores fundamentales: tema y forma. En algunas artes la forma tiene más valor que el tema; ése es el caso de la escultura, la pintura y la poesía, sobre todo en los últimos tiempos.

La estrecha relación de todas las artes entre sí, determinada por el carácter que le imprime al artista la actitud del conglomerado social ante los problemas de su tiempo —de su generación—, nos lleva a tomar nota de que a menudo un cambio en el estilo de ciertos géneros artísticos influye en el estilo de otros. No nos hallamos ahora en el caso de investigar si en realidad se produce esa influencia con intensidad decisiva o si todas las artes cambian de estilo a causa de cambios profundos introducidos en la sensibilidad social por otros factores. Pero debemos admitir que hay influencias. Aunque estamos hablando del cuento, anotemos de paso que la escultura, la pintura y la poesía de hoy se realizan con la vista puesta en la forma más que en el tema. Esto puede parecer una observación estrafalaria, dado que precisamente esas artes han escapado a las leyes de la forma al abandonar sus antiguos modos de expresión. Pero en realidad, lo que abandonaron fue su sujeción al tema para entregarse exclusivamente a la forma. La pintura y la escultura abstractas son sólo materia y forma, y el sueño de sus cultivadores es expulsar el tema en ambos géneros. La poesía actual se inclina a quedar sólo con las palabras y la manera de usarlas, al grado que mu-

chos poemas modernos que nos emocionan no resistirían un análisis del tema que llevan dentro.

Volveremos sobre este asunto más tarde. Por ahora recordemos que hay un arte en el que tema y forma tienen igual importancia en cualquier época: es la música. No se concibe música sin tema, lo mismo en el Mozart del siglo XVIII que en el Bartok del siglo XX. Por otra parte, el tema musical no podría existir sin la forma que lo expresa. Esta adecuación de tema y forma se explica debido a que la música debe ser interpretada por terceros.

Pero en la novela y en el cuento, que no tienen intérpretes sino espectadores del orden intelectual, el tema es más importante que la forma, y desde luego mucho más importante que el estilo con que el autor se expresa.

Todavía más: en el cuento el tema importa más que en la novela. Pues en su sentido estricto, el cuento es el relato de un hecho, uno solo, y ese hecho —que es el tema— tiene que ser importante, debe tener importancia por sí mismo, no por la manera de presentarlo.

Antes dije que “un cuento no puede construirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a dos puntos a la vez; e igual que el aviador, se halla forzado a saber con seguridad a dónde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina”.

La convicción de que el cuento tiene que ceñirse a un hecho, y sólo a uno, es lo que me ha llevado a definir el género como “el relato de un hecho que tiene indudable importancia”. A fin de evitar que el cuentista novel entendiera por hecho de indudable importancia un suceso poco común, expliqué en esa misma oportunidad que “la importancia del hecho es desde luego relativa; mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores”; y más adelante

decía que “importancia no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como temas de cuentos, puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales del atletismo”.

Hasta ahora se ha tenido a la brevedad como una de las leyes fundamentales del cuento. Pero la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma. El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno. El cuento puede ser largo, y hasta muy largo, si se mantiene como relato de un solo hecho. No importa que un cuento esté escrito en cuarenta páginas, en sesenta, en ciento diez; siempre conservará sus características si es el relato de un solo acontecimiento, así como no las tendrá si se dedica a relatar más de uno, aunque lo haga en una sola página.

Es probable que el cuento largo se desarrolle en el porvenir como el tipo de obra literaria de más difusión, pues el cuento tiene la posibilidad de llegar al nivel épico sin correr el riesgo de meterse en el terreno de la epopeya, y alcanzar ese nivel con personajes y ambientes cotidianos, fuera de las fronteras de la historia y en prosa monda y lironda; es casi un milagro que confiere al cuento una categoría artística en verdad extraordinaria.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Debemos esta aguda observación a Thomas Mann, quien en “Ensayo sobre Chéjov”, traducción de Aquilino Duque (en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela, marzo-abril de 1960, pág. 52 y siguientes), dice que Chéjov había sido para él “un hombre de la forma pequeña, de la narración breve que no exigía la heroica perseverancia de años y decenios, sino que podía ser liquidada en unos días o unas semanas por cualquier frívolo del Arte. Por todo esto abrigaba yo un cierto menosprecio (por la obra de Chéjov), sin acabar de aperebirme de la dimensión interna, de la fuerza genial que logran lo breve y lo sucinto que en su acaso admirable concisión encierran toda la plenitud de la vida y se elevan decididamente a un nivel épico...”

"El arte del cuento consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el cambio hacia el hecho...", dije antes. Obsérvese que el novelista sí da caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho central que sirve de tema a su relato; y es la descripción de esos sucesos —a los que podemos calificar de secundarios— y su entrelazamiento con el suceso principal, lo que hace de la novela un género de dimensiones mayores, de ambiente más variado, personajes más numerosos y tiempo más largo que el cuento.

El tiempo del cuento es corto y concentrado. Esto se debe a que es el tiempo en que acaece un hecho —uno solo, repetimos—, y el uso de ese tiempo en función de caldo vital del relato exige del cuentista una capacidad especial para tomar el hecho en su esencia, en las líneas más puras de la acción.

Es ahí, en lo que podríamos llamar el poder de expresar la acción sin desvirtuarla con palabras, donde está el secreto de que el cuento pueda elevarse a niveles épicos. Thomas Mann sintió el aliento épico de algunos cuentos de Chéjov —y sin duda de otros autores—, pero no dejó constancia de que conociera la causa de ese aliento. La causa está en que la epopeya es el relato de los actos heroicos, y el que los ejecuta —el héroe— es un artista de la acción; así, si mediante la virtud de describir la acción pura, un cuentista lleva a categoría épica el relato de un hecho realizado por hombres y mujeres que no son héroes en el sentido convencional de la palabra, el cuentista tiene el don de crear la atmósfera de la epopeya sin verse obligado a recurrir a los grandes actores del drama histórico y a los episodios en que figuraron.

¿No es esto un privilegio en el mundo del arte? Aunque hayamos dicho que en el cuento el tema importa más que la forma, debemos reconocer que hay una forma —en cuanto manera, uso o práctica de hacer algo— para poder expresar la acción pura, y que sin sujetarse a ella no hay cuento de calidad. La mayor importancia del tema en el género cuento no significa, pues, que la forma pueda ser manejada a capricho por el aspirante a cuentista. Si lo fuera, ¿cómo podríamos distinguir entre cuento, novela e historia, géneros parecidos pero diferentes?

A pesar de la familiaridad de los géneros, una novela no puede ser escrita con forma de cuento o de historia, ni un cuento con forma de novela o de relato histórico, ni una historia como si fuera novela o cuento.

Para el cuento hay una forma. ¿Cómo se explica, pues, que en los últimos tiempos, en la lengua española —porque no conocemos caso parecido en otros idiomas— se pretende escribir cuentos que no son cuentos en el orden estricto del vocablo?

Un eminente crítico chileno escribió hace algunos años que "junto al cuento tradicional, el cuento que puede contarse, con principio, medio y fin, el conocido y clásico, existen otros que flotan, elásticos, vagos, sin contornos definidos ni organización rigurosa. Son interesantísimos y, a veces, de una extremada delicadeza; superan a menudo a sus parientes de antigua prosapia; pero ¿cómo negarlo, cómo discutirlo? Ocurre que no son cuentos; son otras cosas: divagaciones, relatos, cuadros, escenas, retratos imaginarios, estampas, trozos o momentos de vida; son y pueden ser mil cosas más, pero, insistimos, no son cuentos, no deben llamarse cuentos. Las palabras, los hombres, los títulos, calificaciones y clasificaciones tienen por objeto aclarar y distinguir, no obscurecer o confundir las cosas.

Por eso al pan conviene llamarlo pan. Y al cuento cuento".<sup>2</sup>

Pero sucede que como hemos dicho hace poco, un cambio en el estilo de ciertos géneros artísticos se refleja en el estilo de otros. La pintura, la escultura y la poesía están dirigiéndose desde hace algún tiempo a la síntesis de materia y forma, con abandono del tema; y esa actitud de pintores, escultores y poetas ha influido en la concepción del cuento americano, o el cuento de nuestra lengua ha resultado influido por las mismas causas que han determinado el cambio de estilo en pintura, escultura y poesía.

Por una o por otra razón, en los cuentistas nuevos de América se advierte una marcada inclinación a la idea de que el cuento debe acumular imágenes literarias sin relación con el tema. Se aspira a crear un tipo de cuento —el llamado "cuento abstracto"—, que acaso podrá llegar a ser un género literario nuevo, producto de nuestro agitado y confuso siglo XX, pero que no es ni será cuento.

Ahora bien, ¿cuál es la forma del cuento?

En apariencia, la forma está implícita en el tipo de cuento que se quiera escribir. Los hay que se dirigen a relatar una acción, sin más consecuencias; los hay cuya finalidad es delinear un carácter o destacar el aspecto saliente de una personalidad; otros ponen de manifiesto problemas sociales, políticos, emocionales, colectivos o individuales; otros buscan conmover al lector, sacudiendo su sensibilidad con la presentación de un hecho trágico o dramático; los hay humorísticos, tiernos, de ideas. Y desde luego, en

<sup>2</sup>Alone (Hernán Díaz Arrieta), "Crónica literaria", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1955.

cada caso el cuentista tiene que ir desenvolviendo el tema en forma apropiada a los fines que persigue.

Pero esa forma es la de cada cuento y cada autor; la que cambia y se ajusta no sólo al tipo de cuento que se escribe sino también a la manera de escribir del cuentista. Diez cuentistas diferentes pueden escribir diez cuentos dramáticos, tiernos, humorísticos, con diez temas distintos y con diez formas de expresión que no se parezcan entre sí; y los diez cuentos pueden ser diez obras maestras.

Hay, sin embargo, una forma sustancial; la profunda, la que el lector corriente no aprecia, a pesar de que a ella y sólo a ella se debe que el cuento que está leyendo le mantenga hechizado y atento al curso de la acción que va desarrollándose en el relato o al destino de los personajes que figuran en él. De manera intuitiva o consciente, esa forma ha sido cultivada con esmero por todos los maestros del cuento.

Esa forma tiene dos leyes ineludibles, iguales para el cuento hablado y para el escrito; que no cambian porque el cuento sea dramático, trágico, humorístico, social, tierno, de ideas, superficial o profundo; que rigen el alma del género, lo mismo cuando los personajes son ficticios que cuando son reales, cuando son animales o plantas, agua o aire, seres humanos, aristócratas, artistas o peones.

La primera ley es la ley de la afluencia constante.

La acción no puede detenerse jamás; tiene que correr con libertad en el cauce que le haya fijado el cuentista, dirigiéndose sin cesar al fin que persigue el autor; debe correr sin obstáculos y sin meandros; debe moverse al ritmo que imponga el tema —más lento, más vivaz—, pero moverse siempre. La acción puede ser objetiva o subjetiva, externa o interna, física o psicológica; puede incluso ocultar el hecho que sirve de tema si el cuentista

desea sorprendernos con un final inesperado. Pero no puede detenerse.

Es en la acción donde está la sustancia del cuento. Un cuento tierno debe ser tierno porque la acción en sí misma tenga cualidad de ternura, no porque las palabras con que se escribe el relato aspiren a expresar ternura; un cuento dramático lo es debido a la categoría dramática del hecho que le da vida, no por el valor literario de las imágenes que lo exponen. Así, pues, la acción por sí misma, y por su única virtualidad, es lo que forma el cuento. Por tanto, la acción debe producirse sin estorbos, sin que el cuentista se entrometa en su discurrir buscando impresionar al lector con palabras ajenas al hecho para convencerlo de que el autor ha captado bien la atmósfera del suceso.

La segunda ley se infiere de lo que acabamos de decir y puede expresarse así: el cuentista debe usar sólo las palabras indispensables para expresar acción.

La palabra puede exponer la acción, pero no puede suplantarla. Miles de frases son incapaces de decir tanto como una acción. En el cuento, la frase justa y necesaria es la que da paso a la acción, en el estado de mayor pureza que pueda ser compatible con la tarea de expresarla a través de palabras y con la manera peculiar que tenga cada cuentista de usar su propio léxico.

Toda palabra que no sea esencial al fin que se ha propuesto el cuentista resta fuerza a la dinámica del cuento y por tanto lo hiere en el centro mismo de su alma. Puesto que el cuentista debe ceñir su relato al tratamiento de un solo hecho —y de no ser así no está escribiendo un cuento—, no se halla autorizado a desviarse de él con frases que alejen al lector del cauce que sigue la acción.

Podemos comparar el cuento con un hombre que sale de su casa a evacuar una diligencia. Antes de salir ha

pensado por dónde irá, qué calles tomará, qué vehículo usará; a quién se dirigirá, qué le dirá. Lleva un propósito conocido. No ha salido a ver qué encuentra, sino que sabe lo que busca.

Ese hombre no se parece al que divaga, pasea; se entretiene mirando flores en un parque, oyendo hablar a dos niños, observando una bella mujer que pasa; entra en un museo para matar el tiempo; se mueve de cuadro en cuadro; admira aquí el estilo impresionista de un pintor y más allá el arte abstracto de otro.

Entre esos dos hombres, el modelo del cuentista debe ser el primero, el que se ha puesto en acción para alcanzar algo. También el cuento es un tema de acción para llegar a un punto. Y así como los actos del hombre de marras están gobernados por sus necesidades, así la forma del cuento está regida por su naturaleza activa.

En la naturaleza activa del cuento reside su poder de atracción que alcanza a todos los hombres de todas las razas en todos los tiempos.

FRANK O'CONNOR

EL CUENTO ES LO MÁS PRÓXIMO A LA POESÍA\*

—*¿Por qué prefiere el cuento como medio de expresión?*

—Porque es lo más cercano que conozco a la poesía lírica. Escribí poesía lírica durante un largo tiempo, después descubrí que Dios no quería que yo fuera poeta lírico, y lo más cercano a la poesía lírica es el cuento. En realidad, una novela requiere mucho más lógica y conocimiento de las circunstancias, mientras que un cuento puede tener la misma clase de distancia con respecto a las circunstancias que la poesía lírica...

—*¿Qué me puede decir de sus hábitos de trabajo?*  
*¿Cómo comienza un cuento?*

—“Poner negro sobre blanco” era la recomendación que daba Maupassant. Esto es lo que yo hago siempre. No me importa cómo resulte, escribo cualquier cosa que cubra las líneas principales del cuento; después puedo

\*Frank O'Connor: Fragmento de la entrevista realizada por la revista *Paris Review* en 1958 y publicada en el libro *Writers at Work*. Traducción para esta recopilación de José Juan Dávila Sota.

empezar a verlo. Cuando escribo, cuando hago el borrador de un cuento no pienso en escribir oraciones bonitas como "Era una bella tarde de agosto cuando Elizabeth Jane Moriarty se acercaba por el camino". Solamente escribo en términos generales lo que sucedió, y entonces puedo ver cómo luce la construcción. Para mí, lo más importante es el diseño del cuento, esto es lo que indica si hay un hueco en algún lugar de la narración y si hay que llenarlo de alguna manera. Siempre me fijo en el diseño del cuento, no en el tratamiento. Ayer estaba terminando un escrito acerca de mi amigo A. E. Coppard, el mayor de los cuentistas ingleses, que murió hace unos quince días. Describía la forma en que debía de haber escrito sus cuentos, armado con su libreta de notas, yendo por todos lados y descubriendo cómo se veía los relámpagos o una casa y siempre usando metáforas para sugerírselo él mismo: "el camino parecía una serpiente enloquecida subiendo la colina", o algo parecido. "Ella dijo *bla, bla*, y el individuo le respondió otra cosa." Después de haber escrito todo eso, debió de haber tenido un esquema de su cuento y habría empezado a trabajar todos los detalles. Pero yo, yo nunca podría hacer eso. Tengo que ver cómo actúan los personajes antes que nada; y después empezar a pensar si era una bella tarde de agosto o una tarde de primavera. Tengo que esperar a que el tema esté listo antes de poder hacer cualquier cosa.

—¿Reescribe usted?

—Sin cesar, siempre, siempre. Y sigo reescribiendo, y después de publicar también, y después de que aparece en forma de libro generalmente lo vuelvo a reescribir. He vuelto a escribir nuevas versiones de la mayoría de mis primeros cuentos y de uno de los últimos. Dios me ampare, pero también los voy a publicar.

—¿Toma usted notas para usarlas como materia prima de nuevos cuentos?

—Solamente notas de temas; si alguien me cuenta un buen cuento, lo escribo en cuatro renglones, ése es el secreto del tema. Si con el tema de un cuento se escriben doce o catorce renglones lo que se obtiene es el tratamiento, ya uno se ha comprometido con la clase del personaje, la clase de ambiente y cuando uno se compromete, el cuento ya está escrito. Ya no es fluido, no se puede seguir diseñándolo, ya no se puede modelar. Por eso siempre me limito a mis cuatro renglones. Si el asunto no cabe en cuatro, quiere decir que no se ha reducido a su última simplicidad, que no se ha reducido hasta llegar a ser una fábula.

#### LA VOZ SOLITARIA\*

"Había una vez, en un lugar cerca de los Hokies, un hombre llamado Ned Sullivan, y le sucedió algo extraño una noche, ya tarde, cuando regresaba de Durlas por Valley Road."

De esa forma, aún en mis tiempos, comenzaban los cuentos. Al principio, los cuentos, igual que el teatro o la poesía, eran una forma pública del arte, aunque al lado de estos últimos era una forma sin importancia porque carecía de una técnica rigurosa. Sin embargo, el cuento corto, igual que la novela, es una forma de arte moderno; se puede decir que representa, más que el drama o la poesía, nuestra actitud hacia la vida.

\*Frank O'Connor: Fragmento de *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, Cleveland, The World Publishing Co., 1963. Traducido para esta recopilación por Leticia García Cortés.



Igual que la novela, ya no empieza con "Había una vez...". La técnica que han adquirido ambos géneros es producto de una era científica y crítica; los lectores consideramos al cuento un género con tanto mérito como la novela en lo que se refiere a plausibilidad. Con lo anterior no me refiero únicamente a la verosimilitud —que se puede obtener de un reportaje—, sino a la acción ideal lograda en esos mismos términos. Como veremos después, hay miles de formas de expresar verosimilitud —quizá haya tantas como buenos escritores—, pero lo que no se puede explicar es su ausencia. No hay manera de decir: "En este momento el comportamiento del personaje se vuelve absolutamente inexplicable". El cuento, como la novela, casi desde sus comienzos abandonó el recurso del arte público consistente en dar por sentada la aceptación masiva de la audiencia a las más increíbles improvisaciones: "...Y le sucedió algo extraño una noche, ya tarde...". El cuento empezó como arte privado que pretendía satisfacer los patrones del lector crítico, individual y solitario, y así sigue funcionando.

Sin embargo, aún en sus comienzos, el cuento ha funcionado de una forma diferente a la novela y, a pesar de las dificultades que conlleva explicar la diferencia, ésta es una de las principales tareas del crítico.

"Todos salimos de 'El abrigo' de Gógol" es un dicho de Turguéniev muy conocido, y aunque se aplica más a la ficción rusa que a la europea, contiene una verdad general.

Leer "El abrigo" actualmente quizá no sea tan impactante. Todo lo que allí hizo Gógol se ha repetido frecuentemente desde entonces, y algunas veces se ha hecho mejor. Pero si se le lee de nuevo en su contexto histórico, sin tomar en cuenta, en la medida de lo posible, todos los cuentos a los que dio lugar, nos daremos cuenta de que

Turguénev no exageraba: todos salimos de "El abrigo" de Gógol.

Es la historia de un pobre copista, una nulidad de quien se burlaban todos sus compañeros. Su abrigo es tan viejo y está tan raído que ni el sastre borracho se lo quiere volver a parchar, ya que no queda tela que sostenga el parche. Akaki Akakievich, el copista, se aterroriza ante la posibilidad de tal desembolso sin precedente. Después de varios acontecimientos afortunados sin mucha importancia, encuentra que puede al fin comprar un abrigo nuevo. Durante uno o dos días, esto lo hace sentirse un hombre nuevo, ya que, después de todo, en la vida real él no es mucho más que un abrigo.

Después le roban el abrigo. Va con el jefe de la policía, un hombre corrupto que no lo ayuda con su problema, y con un personaje importante que sólo abusa de él y lo amenaza. Los insultos aunados a la injuria son demasiado para él, se va a casa y muere. El cuento termina con una descripción un tanto mágica de su fantasma en busca de justicia que, de nuevo, para un pobre copista nunca ha significado mucho más que un abrigo caliente.

Aquí termina la historia, y si uno olvida todo lo que vino después, como "La muerte de un sirviente civil", se da cuenta de que no se parece a nada de lo que se había escrito antes. Emplea el recurso retórico del cómico heroico, pero lo usa para crear una forma nueva que no es ni satírica ni heroica, sino una mezcla de ambas; algo que quizá las supere a las dos. Hasta donde yo sé, ésta es la primera vez que aparece el "hombre de la calle" en la ficción; quizá este término sea el que defina mejor a lo que me refiero cuando hablo del cuento, y probablemente sea más adecuado que todos los que use en adelante. Todo lo que concierne a Akaki Akakievich, desde su nombre absurdo hasta su

absurdo empleo, se encuentra en el mismo nivel de mediocridad, aunque de alguna forma Gógol transfigura este absurdo.

Solamente cuando las bromas se volvían insoportables, cuando le sostenían el brazo para impedir que continuara trabajando, decía: "¡Déjenme! ¿Por qué me insultan?" Había algo extraño en esas palabras y en la voz que las pronunciaba. Se percibía un tono de algo que provocaba compasión. Entonces el joven empleado nuevo, que, siguiendo el ejemplo del resto, se había permitido burlarse de él, de pronto se detenía, como si le hubieran herido el corazón, y desde ese día parecía como si todo hubiese cambiado y para él fuera diferente. Era como si una fuerza sobrenatural lo alejase de los compañeros con los que se llevaba bien a pesar de reconocer que eran gente con educación y buenos modales. Mucho tiempo después, en los momentos más alegres, surgía ante él la figura del humilde empleado con una parte de la cabeza sin pelo, y le tocaba el corazón con sus palabras; "¡Déjenme! ¿Por qué me insultan?" Y con ese mismo tono escuchaba: "Soy tu hermano". Entonces el pobre hombre se llevaba las manos a la cara, y muchas veces a lo largo de su vida temblaba al darse cuenta de cuánta brutalidad salvaje se esconde detrás de buenos y refinados modales ¡Dios mío! hasta detrás de un hombre que el mundo considera un honorable caballero.

Sólo se tiene que leer este pasaje con atención para darse cuenta de que sin él cientos de historias de Turguénev, Maupassant, Chéjov, Sherwood Anderson y James Joyce nunca se habrían podido escribir. Si uno quisiera otra descripción de lo que es el cuento, sería difícil encontrar una mejor que este fragmento de oración: "...y desde ese día parecía como si todo hubiera cambiado y para él fuera diferente...". Si uno quisiera otro título pa-

ra su obra, quizá eligiese "Soy tu hermano". Lo que hizo Gógol de una manera tan clara y brillante fue tomar el personaje cómico heroico, el absurdo copista, y mezclar su imagen con la de Jesús crucificado, de manera que al enfrentarnos al personaje nos podamos reír, y al mismo tiempo nos aterroricemos.

Ahora bien, la novela no cuenta con ese recurso. Por alguna razón que sólo supongo, la novela está destinada a generar un proceso de identificación entre el lector y el personaje. No podríamos escribir una novela a partir de un copista que se llamara Akaki Akakievich y que necesitara un abrigo nuevo, igual que no la podríamos escribir acerca de un niño, Tommy Hopkins, a quien se le fue una moneda por el desagüe. Por lo menos un personaje de cada novela debe representar algún aspecto de la concepción que el lector tiene de sí mismo: el niño malcriado, el rebelde, el soñador, el idealista incomprendido. Este proceso de identificación casi siempre lleva consigo cierto concepto de normalidad y alguna relación —puede ser hostil o amigable— con la sociedad como un todo. La gente es anormal en tanto frustra los esfuerzos que hace el personaje por existir dentro de lo que él considera un universo normal, normal en tanto lo apoye. No sólo existe el héroe, sino también el semihéroe y el casisemihéroe. Casi me atrevería a afirmar que sin el concepto de sociedad normal, la novela es imposible. Sé que hay ejemplos de novela que parecen contradecir lo que acabo de explicar, pero en general diría que es totalmente cierto. Sólo se acude al Presidente de los Inmortales cuando la sociedad ha hecho un verdadero desastre con su tarea.

Sin embargo, lo anterior no se aplica ni a "El abrigo" ni a la mayoría de los cuentos a los que haré referencia de ahora en adelante. Aquí no existe un personaje con

quien se pueda identificar el lector, a menos que sea con la figura horrorizada que representa el autor mismo. No hay ninguna forma de la sociedad a la que pueda pertenecer el personaje y considerarla normal. En discusiones acerca de la novela moderna hemos llegado a referirnos a ella como la novela sin héroe. En realidad el cuento nunca ha tenido un héroe.

En cambio, lo que sí se tiene es un grupo de población marginada, una frase desafortunada que he tenido que usar al no encontrar ninguna mejor. Esa población marginada cambia de personaje según el escritor, de generación en generación. Pueden ser los oficiales de Gólgol, los sirvientes de Turguéniev, las prostitutas de Maupassant, los maestros y doctores de Chéjov o los provincianos de Sherwood Anderson que siempre sueñan con escapar.

"Aunque muera, de alguna manera me habrás vencido", gritó ella al mismo tiempo que temblaba todo su cuerpo, debido a su profunda determinación. Le brillaron los ojos y apretó los puños: "Cuando esté muerta y lo vea convertirse en un mediocre e insignificante personaje como yo, regresaré", afirmó. "Le pido a Dios que me conceda ese privilegio. Aceptaré cualquier desgracia si tan sólo se le permitiera a este hijo mío expresar algo por nosotros dos." La mujer entonces hizo una pausa, y dudosa miró por toda la habitación de su hijo. "Y tampoco permitas que sea inteligente y tenga éxito", agregó en voz baja.

Éste es Sherwood Anderson, un mal ejemplo de la escritura de Anderson, pero podría ser de casi cualquier escritor de cuentos. ¿De qué trataba de escapar la heroína? ¿De qué quiere que escape su hijo? "Fracaso", eso ¿qué significa? En ese caso no se refiere exclusivamente a la pobreza material, a pesar de ser una característica fre-

cuenta de los grupos de población marginada. En el fondo parece referirse al fracaso impuesto por una sociedad que no tiene avisos, una sociedad que no ofrece metas ni respuestas. La población marginada no lo está únicamente en el aspecto material; también carece de consideraciones espirituales, como en el caso de los sacerdotes, y los sacerdotes corruptos de las historias norteamericanas de J. F. Powers.

En el cuento siempre existe esta impresión de que el personaje que está fuera de la ley ronda las orillas de la sociedad, a veces superpuesto a personajes simbólicos a quienes caricaturiza e imita: Cristo, Sócrates, Moisés. No es gratuito que existan cuentos famosos llamados "La Lady Macbeth del Distrito Mtsensk" y "El Lear de la estepa" y —el caso contrario— un cuento que se llame "La Akoulina del centro de Irlanda". Se puede concluir que existe en el cuento, como una característica fundamental, algo que no se encuentra en la novela: la intensa conciencia de la soledad del hombre. En realidad quizá sea más cierto afirmar que mientras que nos acercamos a releer una novela que disfrutamos para sentirnos acompañados, nos acercamos al cuento con un sentimiento diferente. Es más como el sentimiento del refrán de Pascal: *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*.

Ya he admitido que no pretendo entender la idea en su totalidad: es demasiado amplia para que un escritor sin estudios históricos ni críticos intente analizarla sólo con la ayuda de su luz interior. Sin embargo, existen demasiados puntos que resaltan la verdad general que contiene como para que yo los ignore a todos. Cuando me enfrenté a ella por primera vez, únicamente había notado la extraña distribución geográfica de la novela y el cuento. Por alguna razón la Rusia de los zares y la moderna Nor-

teamérica parecían lograr producir tanto grandes novelas como grandes cuentos, mientras que Inglaterra, que sin exagerar podría llamarse la cuna de la novela, no hacía un buen papel cuando se trató de producir cuentos. Por otra parte mi propio país, que no había podido producir ni un solo novelista, había dado cuatro o cinco cuentistas que parecían ser de primera categoría.

Marqué estas diferencias muy tentativamente —en general, como lo comprobé después— pero las comparé con la diferencia en la actitud nacional hacia la sociedad. Tanto en Rusia como en Norteamérica se puede describir la actitud intelectual hacia la sociedad como “Puede funcionar”, en Inglaterra como “Debe funcionar” y en Irlanda como “No puede funcionar”. Un joven norteamericano de nuestra época o un joven ruso de la época de Turguénev quizá busque cierta cantidad de éxito y de influencia con una actitud un tanto cínica; sólo la mala suerte podría evitar que un joven inglés los encontrara; mientras que el joven irlandés sólo puede esperar incompreensión, ridículo o injusticia, que es exactamente lo que obtuvo el autor de *Dubliners*.

El lector notará que no menciono a Francia, ya que no sé mucho de ese país, ni a Alemania porque no se ha hecho notar en el campo de la ficción. Sin embargo, desde entonces he visto acumularse nuevas pruebas de que hay algo de verdad en las diferencias que señalé. He visto a los irlandeses invadidos de cuentistas indios, y hay muchas señales de que en su momento, cuando se han vuelto respetables, los sobrepasan los indios del Oeste como Samuel Selvon.

Está claro que aunque la novela y el cuento surgen de las mismas fuentes, surgen de manera muy diferente y son formas literarias distintas; la diferencia no es tanto de

forma (a pesar de que después veremos que sí hay diferencias formales) como ideológica. Definitivamente no digo que el único futuro del cuento lo tengan los esquimales y los indios americanos; no tenemos que ir tan lejos para encontrar innumerables grupos de población marginada. Sólo sugiero que en el cuento hay una actitud ideológica que es atraída fuertemente hacia los grupos de población marginada, cualesquiera que éstos sean y de cualquier momento histórico: vividores, artistas, idealistas solitarios, soñadores y sacerdotes corruptos. La novela todavía se puede apegar al concepto clásico de la sociedad civilizada, del hombre visto como un animal que vive en comunidad, como son los casos de Jane Austen y Trollope. Pero el cuento, por su misma naturaleza, permanece muy lejos de las comunidades; es romántico, individualista e intransigente.

Por lo que se refiere a la forma, el cuento difiere también de la novela. De una manera muy primitiva, se puede marcar la diferencia diciendo que el cuento es más corto. A pesar de que no necesariamente lo anterior es cierto, como regla general puede funcionar. Si el novelista toma un personaje de cierto interés, lo opone a la sociedad, y después, como consecuencia del conflicto entre ellos, permite al personaje ya sea dominar a la sociedad, o bien que la sociedad lo domine a él, ya ha hecho todo lo que razonablemente podría haberse esperado de él. En este caso el elemento tiempo es un punto a su favor; el desarrollo cronológico del personaje o del incidente es un aspecto esencial, como en la vida real, y el novelista se burla de él a sus anchas.

El cuentista no tiene ese aspecto esencial. Como su marco de referencia nunca puede ser la totalidad de la vida humana, siempre debe elegir el punto en el que debe

acercarse a ella, y cada selección representa la posibilidad de un nuevo aspecto esencial, como también de un fracaso total. He ilustrado este elemento de elección con referencia a un poema de Browning. Casi cualquiera de sus grandes obras dramáticas líricas es, en sí, una novela captada en un solo momento de particular importancia —cuando arrestan a Lippo Lippi al regresar a escondidas a su monasterio temprano en la mañana, cuando Andrea Del Sarto se resigna a que el amante complaciente parta, cuando muere el obispo en San Praxed. Sin embargo, toda una vida debe resumirse en unos cuantos minutos, por eso hay que elegir esos minutos muy cuidadosamente, y hay que hacerlos brillar con un resplandor sobrenatural que permita al lector distinguir presente, pasado y futuro como si fueran contemporáneos. En lugar de una novela de quinientas páginas acerca del Duque de Ferrara, sus primera y segunda esposas y la curiosa muerte de la primera, nos encontramos con cincuenta extrañas líneas en donde el duque, al tiempo que negocia su segundo matrimonio, describe el primero. Las primeras líneas nos enfrían la sangre:

La que está pintada en la pared es mi última duquesa. Parece como si aún estuviera viva.

Ésta no es la forma esencial que nos da la vida; es una forma orgánica, es algo que salta de un solo detalle y abarca pasado, presente y futuro. En un libro acerca de Parnell hay un historia horrible que trata del asesinato del hijo de Parnell a manos de Kitty O'Shea, su amante, y describe cómo el fantasma del niño deambula furioso por la casa mientras Willie O'Shea, el complaciente marido, recibe amablemente el pésame de los visitantes. Al leer lo ante-

rior, uno no necesita leer toda la terrible historia del romance de Parnell y su trágico final. Allí está la tragedia. ¡Si tuviéramos a Browning o Turguénev para que la escribieran! En la composición común que ofrece la vida individual, el que cuenta la historia siempre tiene que estar buscando composiciones nuevas que le permitan dar una idea de la totalidad original.

De acuerdo con lo anterior, el cuentista difiere del novelista en que debe ser mucho más escritor, mucho más artista. Quizá, considerando los ejemplos que elegí, debería añadir mucho más dramaturgo, ya que pienso que también el drama tiene relación con el cuento.

J. D. Salinger tiene una historia muy cruel que recrea esa misma escena de la vida de Parnell de una manera sorprendente, "Boca bonita y verdes mis ojos". Un hombre engañado, cuya esposa no se encuentra en casa tarde en la noche, telefona a su mejor amigo sin sospechar que la mujer se encuentra en la cama del amigo. Él lo consuela rápidamente, y después el marido, un hombre decente, apenado por su reacción anterior, le vuelve a telefonar para decir que su esposa ha vuelto, aunque en realidad sigue en la cama con su amante.

Por otra parte, se puede ser un gran novelista, como es el caso de Trollope, y no ser muy buen escritor. No estoy seguro, pero pienso que prefiero al novelista sobre el dramaturgo mediocre; no estoy seguro de que una novela soporte el impacto de una escena como la que mencioné de la vida de Parnell, o de la historia de J. D. Salinger. Sin embargo, no se me ocurre ningún buen cuentista que fuera también escritor menor, con excepción, quizá, de Sherwood Anderson. Tampoco pienso en ninguno que no tuviera sentido del teatro.

Esto no es más que la recomendación que parece, ya que es demasiado fácil para un cuentista volverse ligeramente demasiado artista. Por ejemplo Hemingway ha estudiado tanto el acercamiento artístico al momento significativo que en ocasiones terminamos con demasiado significado y muy poca información. He intentado ilustrar lo anterior con "Colinas como elefantes blancos". Si el lector lo ve como novela, se encuentra con la historia de amor de una pareja que empieza a deshacerse cuando él, temeroso de la responsabilidad, convence a la mujer de realizar un aborto con el que ella no está de acuerdo. En términos de una novela, el desarrollo de la trama es fácil de lograr.

Él es norteamericano y ella probablemente inglesa. Quizá él ya tenga responsabilidades —una esposa e hijos en otro lugar, por ejemplo. Probablemente ella fue educada con normas morales rígidas, y quizá al considerar el nacimiento del niño la influya la esperanza de que su familia y sus amigos la acompañen a pasar esa prueba.

Igual que Browning en "Mi última duquesa", Hemingway elige un breve episodio de esta larga y complicada historia, y nos muestra a los amantes a un lado de la estación en el Continente, entre un tren y el siguiente, como si simbólicamente estuviesen separados de sus amigos y del ambiente acostumbrados. En este ambiente toman una decisión que ya empezó a afectar su vida pasada y que con seguridad afectará el futuro. Ya sabemos que él es norteamericano, pero es lo único que se nos ha dicho acerca de él. Adivinamos que ella no es norteamericana, pero es lo único que se nos ha dicho acerca de ella. Todo el interés se centra, cruelmente, en esa decisión: el aborto. Es el aborto, todo el aborto y nada más que el aborto. A nosotros también se nos obliga a volvernos jueces de la decisión, pero a un nivel abstracto. Es obvio que si supiéramos que el hom-

bre tenía responsabilidades en alguna otra parte, le tendríamos un poco de lástima. Si, de lo contrario, estuviésemos seguros de que no tenía ninguna otra responsabilidad, seríamos mucho menos benévolos con él de lo que somos. Por otra parte, entenderíamos mejor a la mujer si supiéramos que rechazaba el aborto porque pensaba que no era correcto o porque creía que perdería control sobre el hombre. Al tiempo que el interés se centra admirablemente, es cegador; no se puede ver en las tinieblas, como en "Mi última duquesa".

Tenía un corazón —¿cómo decir?— muy fácil de complacer, muy fácil de impresionar; le gustaba todo lo que miraba, y sus miradas iban a todas partes.

Y así diría que la historia de Hemingway es brillante pero débil. Se estimula el juicio moral del lector, pero no se excita su imaginación moral, como en "La dama del perro de juguete", en donde se proporciona toda la información de la que dispone el autor, lo que permite que el lector forme un juicio acerca del comportamiento de esta pareja de amantes. La relativa falta de arte de la novela permite al autor dar absoluta libertad a sus sentimientos, ocasionalmente: *cantar*. Hasta los novelistas menores con frecuencia cantan fuerte y claro durante varios capítulos seguidos. Sin embargo, a pesar de todos sus recursos líricos, en el cuento casi nunca aparece esta parte cantada.

Allí radica la importancia de la diferencia entre el *conte* y la *nouvelle* que se observa hasta en Turguéniev, el primero de los grandes cuentistas que he estudiado. Esencialmente esta diferencia depende de la cantidad de información que el autor cree que debe proporcionar al lector para poner a funcionar su imaginación moral.

Hemingway no da al lector lo suficiente. Cuando esa sabia madre, Mme. Maupassant, se quejó de que su hijo Guy iniciaba sus historias demasiado pronto, sin la preparación suficiente, se quejaba de lo mismo.

Pero el *conte* —como lo practicaron Maupassant y el primer Chéjov— es una forma demasiado rudimentaria para que un escritor se equivoque mucho; raramente es algo más que una anécdota, una *nouvelle* (novela corta) despojada de la mayor parte de sus detalles. Por otra parte la forma de *conte* que se encuentra en “Mi última duquesa” y en “Colinas como elefantes blancos” resulta demasiado complicada, muchos cuentistas se han extraviado en sus laberintos. Para tener una historia se necesitan tres elementos: exposición, desarrollo y drama. Podemos ilustrar la exposición con: “John Fortescue era un abogado de la pequeña ciudad de X”; el desarrollo con: “Un día la señora Fortescue le dijo que estaba a punto de abandonarlo por otro hombre”, y el drama con: “‘Tú no harías nada semejante’, le dijo”.

En el *conte* dramatizado el cuentista tiene que combinar la exposición con el desarrollo, y en ocasiones el drama muestra una clara tendencia a fracasar al introducir la exposición: “‘Como abogado te digo que tú no harías nada semejante’, le dijo John Fortescue”. La extraordinaria claridad de “Colinas como elefantes blancos” es el resultado de la habilidad con que Hemingway excluye las exposiciones innecesarias; y su debilidad, como ya lo mencioné con anterioridad, es resultado de que gran parte de la exposición ni siquiera es necesaria. Quizá Turguénev haya inventado el *conte* dramatizado, en cuyo caso muy pronto se dio cuenta de los peligros que implicaba, ya que en sus historias subsiguientes, aun en las breves, como “Retratos antiguos”, volvió a caer en la *nouvelle*.

Ciertamente, lo ideal es ofrecer al lector la cantidad exacta de información, en lo que de nuevo difiere el cuento de la novela ya que no existe una longitud determinada que parezca afectar a la determinación del novelista de contar todo lo que necesitamos saber. En el caso del cuento no se aplica en absoluto ninguna longitud determinada. A menudo Maupassant comenzaba demasiado pronto porque tenía que terminar a las dos mil palabras, y O’Flaherty a veces nos deja con la impresión de que sus historias son o demasiado largas o no lo suficiente. Por otra parte, ni las historias de Babel ni las de Chéjov nos dejan con tal impresión. En ocasiones Babel puede finalizar una historia en menos de mil palabras; Chéjov puede lograr una con una longitud ochenta veces mayor.

Lo anterior se puede redondear de una manera muy burda diciendo que la longitud determina la forma de la novela y, en el caso del cuento, la forma determina la longitud. Simplemente no existe ningún otro criterio en cuanto a la longitud del cuento más que el que ofrece el mismo material; tanto alargarlo como cortarlo con el fin de hacerlo caber dentro de una longitud convencional es probable que dañe la esencia del cuento. Temo que las ideas editoriales referentes a la longitud ideal del cuento están afectando al cuento moderno. (Me han dicho, igual que a la mayoría de los cuentistas, que “nadie lee algo que exceda a tres mil palabras”.) Lo único que puedo decir, después de leer a Turguénev, Chéjov, Katherine Anne Porter y a otros, es que el mismo término “cuento corto” no es adecuado. Un gran cuento no necesariamente es corto, y la idea del cuento corto como arte en miniatura es inherentemente falsa. La diferencia básica entre el cuento y la novela no radica en la longitud. Más bien se trata de la diferencia entre el relato puro y el prácti-

co. En caso de que alguien aún no capte este punto, no pretendo quitar importancia al relato práctico. Es sólo que el relato puro es más artístico, y cuando se trata de relatar una historia no estoy seguro de en qué medida el arte es preferible a la naturaleza.

Tampoco tengo la certeza en cuanto a la manera en que uno puede aplicar esta distinción, ni siquiera si se puede aplicar. Al tratar de marcar la diferencia entre las novelas de Turguéniev y las *nouvelles*, Dmitry Mirsky propone que las *nouvelles* omiten conversaciones relativas a ideas generales, que en la novela rusa del siglo XIX eran muy comunes. Yo he tratado de incorporar esto a mis imprecisos conceptos relativos a este tema, sugiriendo que no es más que otra forma de decir que los personajes de las *nouvelles* no pretendían tener ninguna importancia general. En una historia maravillosa como "Punin y Baburin", pareciera que los dos personajes principales no tuvieran ninguna importancia general, que sí habrían tenido si hubiesen sido personajes de novela. En realidad, cuando aparecen en una novela como *En la noche*, tienen una importancia general considerable, y el lector se ve precisado a tomar partido entre ellos. El defensor ilegítimo de la libertad humana y el poeta de la cámara de gas no son personas con quienes uno se alía. Podemos simpatizar con ellos y entenderlos, pero ambos permanecen como miembros de una población marginada y no pueden hablar por ellos mismos.

Aun en el "Duelo" de Chéjov, ese cuento fantástico mayor que varias novelas de Turguéniev, los personajes son demasiado específicos, demasiado excéntricos para generalizarlos como parte de una realidad, a pesar de que por todas partes se tienen conversaciones generalizadas. Vemos a Laevsky y a Nadyezhda Fyodorovna como vemos a Punin y a Baburin, desde afuera, con

simpatía y comprensión, pero con el sentimiento, aunque erróneo, de que sus problemas les pertenecen a ellos y no a nosotros. Lo que Turguéniev y Chéjov nos ofrecen no es tanto la brevedad del cuento comparada con la longitud de la novela, sino la pureza de una forma de arte motivada por sus propias necesidades y no por nuestra conveniencia.



## JULIO CORTÁZAR

### ALGUNOS ASPECTOS DEL CUENTO \*

Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y sus interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra. El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, sumado a la injusta incomunicación a que se ve sometida Cuba en la actualidad, han determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que por excepción a manos de lectores tan dispuestos y tan entusiastas como ustedes. Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esta relativa tranquilidad que da siempre el saberse pre-

\*Julio Cortázar: "Algunos aspectos del cuento" (1962), en *Casa de las Américas*, La Habana, año II, núm. 15-16, noviembre 1961 - febrero 1963. Reproducido en Julio Ortega, comp.: *La casilla de los Morelli*. Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 133-152.

cedido por la labor cumplida a lo largo de los años. Y esto de sentirse como un fantasma debe ser ya perceptible en mí, porque hace unos días una señora argentina me aseguró en el hotel Riviera que yo no era Julio Cortázar, y ante mi estupefacción agregó que el auténtico Julio Cortázar es un señor de cabellos blancos, muy amigo de un pariente suyo, y que no se ha movido nunca de Buenos Aires. Como yo hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espectral se ha intensificado notablemente después de esta revelación. Si de golpe desaparezco en mitad de una frase, no me sorprenderé demasiado, y a lo mejor salimos todos ganando.

Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso. Para lograr un poco de tangibilidad ante ustedes, voy a decir en pocas palabras cuál es la dirección y el sentido de mis cuentos. No lo hago por mero placer informativo, porque ninguna reseña teórica puede sustituir la obra en sí; mis razones son más importantes que ésta. Puesto que voy a ocuparme de algunos aspectos del cuento como género literario, y es posible que algunas de mis ideas sorprendan o choquen a quienes las escuchen, me parece de una elemental honradez definir el tipo de narración que me interesa, señalando mi especial manera de entender el mundo. Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes,

de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. Por eso, si en las ideas que siguen encuentran ustedes una predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátense de los temas o incluso de las formas expresivas, creo que esta presentación de mi propia manera de entender el mundo explicará mi toma de posición y mi enfoque del problema. En último extremo podrá decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico. Y sin embargo, no creo que sea así. Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.

La oportunidad de cambiar ideas acerca del cuento me interesa por diversas razones. Vivo en un país —Francia— donde este género tiene poca vigencia, aunque en los últimos años se nota entre escritores y lectores un interés creciente por esa forma de expresión. De todos modos, mientras los críticos siguen acumulando teorías y manteniendo encontradas polémicas acerca de la novela, casi nadie se interesa por la problemática del cuento. Vivir como cuentista en un país donde esta forma expresiva es un producto casi exótico, obliga forzosamente a buscar en otras literaturas el alimento que allí falta. Poco a poco, en sus

textos originales o mediante traducciones, uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huido en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.

Pero además de ese alto en el camino que todo escritor debe hacer en algún momento de su labor, hablar del cuento tiene un interés especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España. Entre nosotros, como es natural en las literaturas jóvenes, la creación espontánea precede casi siempre el examen crítico, y está bien que así sea. Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos sólo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades. En América, tanto en Cuba como en México o Chile o Argentina, una gran cantidad de cuentistas trabaja desde comienzos del siglo, sin conocerse mucho entre sí, descubriéndose a veces de manera casi póstuma. Frente a ese panorama sin coherencia suficiente, en el que pocos conocen a fondo la labor de los demás, creo que es útil hablar del cuento por encima de las particularidades

nacionales e internacionales, porque es un género que entre nosotros tiene una importancia y una vitalidad que crecen de día en día. Alguna vez se harán las antologías definitivas —como las hacen los países anglosajones, por ejemplo— y se sabrá hasta dónde hemos sido capaces de llegar. Por el momento no me parece inútil hablar del cuento en abstracto, como género literario. Si nos hacemos una idea convincente de esa forma de expresión literaria, ella podrá contribuir a establecer una escala de valores para esa antología ideal que está por hacerse. Hay demasiada confusión, demasiados malentendidos en este terreno. Mientras los cuentistas siguen adelante su tarea, ya es tiempo de hablar de esa tarea en sí misma, al margen de las personas y de las nacionalidades. Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay muy pocos cuentos verdaderamente grandes.

Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela, género mucho más popu-

lar y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, 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. 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 en un cuento de gran calidad se precede 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. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa "apertura" a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un

Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se le escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su *tema*, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o en un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Anton Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulce. Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que

va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí, donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esta encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o

escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo esto, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto; pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad

que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo "William Wilson", de Edgar A. Poe, tengo "Bola de sebo", de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está "Un recuerdo de Navidad", de Truman Capote; "Tlon. Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges; "Un sueño realizado", de Juan Carlos Onetti; "La muerte de Iván Ilich", de Tolstoi; "Fifty Grand", de Hemingway; "Los soñadores", de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. ¿Por qué perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza

misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo. Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: "Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo". A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: "Muchas gracias", y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me han preguntado: ¿Cómo distinguir entre un tema insignificante —por más divertido o emocionante que pueda ser— y otro significativo?, he respondido

que el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible pero avasallador de ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust el sabor de una magdalena mojada en el té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán de convertirse en obra de arte. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es su vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando el lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o el fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover en su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellissimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo,

con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado "El tonel de amontillado", de Edgar A. Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción del ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. "Los asesinos", de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejer-

ce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de "El tonel de amontillado" y de "Los asesinos", los hechos despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —"La lección de maestro", por ejemplo— se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento. En mi país, y ahora en Cuba, he podido leer cuentos de los autores más variados: maduros o jóvenes, de la ciudad o del campo, entregados a la literatura por razones estéticas o por imperativos sociales del momento, comprometidos o no comprometidos. Pues bien, y aunque suene a perogrullada, tanto en la Argentina como aquí los buenos cuentos los están escribiendo quienes dominan el oficio en el sentido ya indicado. Un ejemplo argentino aclarará mejor esto. En nuestras provincias centrales y norteañas existe una larga tradición de cuentos orales, que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista y, en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? Los relatos en sí son sabrosos, traducen y resumen la experiencia, el sentido del humor y el fatalismo del hombre del campo; algunos incluso se elevan a la dimensión trágica o poética. Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre



mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros. Pero en ese momento, cuando debería surgir un Homero que hiciese una *Ilíada* o una *Odisea* de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que todos amamos son estetas que escribieron para el mero deleite de las clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir *escuchando* los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género. En cambio —y me refiero también a la Argentina— hemos tenido a escritores como un Roberto J. Payró, un Ricardo Güiraldes, un Horacio Quiroga y un Benito Lynch que, partiendo también de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos como un Don Segundo Sombra, han sabido potenciar ese material y volverlo obra de arte. Pero Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales,

de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían intensamente. No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.

El ejemplo que he dado puede ser de interés para Cuba. Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología y de carácter; y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes. Pero todo eso, ¿cómo ha de traducirse en grandes cuentos, en cuentos que lleguen al lector con la fuerza y la eficacia necesarias? Es aquí donde me gustaría aplicar concretamente lo que he dicho en un terreno más abstracto. El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión de estas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. En ese sentido no hay engaño posible. Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra

no irá más allá del mero ejercicio estético. Pero lo contrario será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación. En este momento estamos tocando el punto crucial de la cuestión. Yo creo, y lo digo después de haber pesado largamente todos los elementos que entran en juego, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Jugando un poco con las palabras, Emmanuel Carballo decía aquí hace algunos días que en Cuba sería más revolucionario escribir cuentos fantásticos que cuentos sobre temas revolucionarios. Por supuesto, la frase es exagerada, pero produce una impaciencia muy reveladora. Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de

que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas. Repitamos, aplicándola a lo que nos rodea en Cuba, la admirable frase de Hamlet a Horacio: "Hay muchas más cosas en el cielo y en la tierra de lo que supone tu filosofía..." Y pensemos que a un escritor no se le juzga solamente por el tema de sus cuentos o sus novelas, sino por su presencia viva en el seno de la colectividad, por el hecho de que el compromiso total de su persona es una garantía indesmentible de la verdad y de la necesidad de su obra, por más ajena que ésta pueda parecer a las circunstancias del momento. Esta obra no es ajena a la revolución porque no sea accesible a todo el mundo. Al contrario, prueba que existe un vasto sector de lectores potenciales que, en un cierto sentido, están mucho más separados que el escritor de las metas finales de la revolución, de esas metas de cultura, de libertad, de pleno goce de la condición humana que los cubanos se han fijado para admiración de todos los que los aman y los comprenden. Cuanto más alto apunten los escritores que han nacido para eso, más altas serán las metas finales del pueblo al que pertenecen. ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea pero otra cosa, algo diferente. No tiene sentido hablar de temas populares a secas. Los cuentos sobre temas popula-

res sólo serán buenos si se ajustan, como cualquier otro cuento, a esa exigente y difícil mecánica interna que hemos tratado de mostrar en la primera parte de esta charla. Hace años tuve la prueba de esta afirmación en la Argentina, en una rueda de hombres de campo a la que asistíamos unos cuantos escritores. Alguien leyó un cuento basado en un episodio de nuestra guerra de independencia, escrito con una deliberada sencillez para ponerlo, como decía su autor, "al nivel del campesino". El relato fue escuchado cortésmente, pero era fácil advertir que no había tocado fondo. Luego uno de nosotros leyó "La pata de mono", el justamente famoso cuento de W. W. Jacobs. El interés, la emoción, el espanto, y finalmente el entusiasmo fueron extraordinarios. Recuerdo que pasamos el resto de la noche hablando de hechicerías, de brujos, de venganzas diabólicas. Y estoy seguro de que el cuento de Jacobs sigue vivo en el recuerdo de esos gauchos analfabetos, mientras que el cuento supuestamente popular, fabricado para ellos, con su vocabulario, sus aparentes posibilidades intelectuales y sus intereses patrióticos, ha de estar tan olvidado como el escritor que lo fabricó. Yo he visto la emoción que entre la gente sencilla provoca una representación de *Hamlet*, obra difícil y sutil si las hay, y que sigue siendo tema de estudios eruditos y de infinitas controversias. Es cierto que esa gente no puede comprender muchas cosas que apasionan a los especialistas en teatro isabelino. ¿Pero qué importa? Sólo su emoción importa, su maravilla y su transporte frente a la tragedia del joven príncipe danés. Lo que prueba que Shakespeare escribía verdaderamente para el pueblo, en la medida en que su tema era profundamente significativo para cualquiera —en diferentes planos, sí, pero alcanzando un poco a cada uno— y que el tratamiento teatral de ese tema tenía la intensidad propia de los grandes escritores, y gracias a la cual se quie-

bran las barreras intelectuales aparentemente más rígidas, y los hombres se reconocen y fraternizan en un plano que está más allá o más acá de la cultura. Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas; no es así, y no puede serlo. Pero la admiración que provocan las tragedias griegas o las de Shakespeare, el interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, debería hacer sospechar a los partidarios del mal llamado "arte popular" que su noción del pueblo es parcial, injusta, y en último término peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys. Lo que hay que hacer es educarlo, y eso es en una primera etapa tarea pedagógica y no literaria. Para mí ha sido una experiencia reconfortante ver cómo en Cuba los escritores que más admiro participan en la revolución dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las co-

sas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre.

## ALBERTO MORAVIA

### EL CUENTO Y LA NOVELA \*

Definir el cuento como un género literario autónomo y preciso, con sus propias normas y reglas, quizá resulte imposible ya que, entre otras razones, el cuento tiene una diversidad aún mayor que la novela; va desde el *récit* francés, o cuento largo, cuyos personajes y situaciones son casi como los de la novela, hasta el poema en prosa, el drama corto y el fragmento lírico. Sin embargo cuando tratamos de dar una definición burda del cuento no podemos evitar relacionarlo con su hermano mayor, en lugar de aislarlo: el cuento no es una novela. Al compararlo con la novela surgen características recurrentes que, aunque no tienen la fuerza de una norma ni se las puede considerar regla, explican cómo el cuento constituye un género por derecho propio y no tiene nada que ver con la novela o cualquier otra composición narrativa de longitud similar.

\* Alberto Moravia: "The Short Story and the Novel" (1965), en *Man as End: A Defense of Humanism*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1969. Traducción del italiano al inglés de Bernard Wall, y del inglés al español para esta recopilación por Leticia García Cortés.

Por otra parte, vale señalar que los cuentistas, acostumbrados como están a expresarse dentro de los límites y de acuerdo con las normas de su género, por mal definido que esté, encuentran muy difícil escribir novelas verdaderamente buenas. Tomemos como ejemplo a los dos mejores cuentistas de finales del siglo diecinueve: Maupassant y Chéjov. Ambos nos legaron grandes colecciones de cuentos que retratan de manera incomparable la forma de vida francesa y rusa de su tiempo. Hablando cuantitativamente, el mundo de Maupassant es más amplio y variado que el de Flaubert, su contemporáneo; por su parte, el de Chéjov también es más diverso que el de Dostoievsky, su predecesor inmediato. En realidad, si consideramos todos los aspectos, podemos decir que mientras Maupassant y Chéjov, para plantearlo de alguna forma, agotan la variedad de situaciones y personajes de la sociedad de su época, Flaubert y Dostoievsky son más bien como pájaros solitarios que incansable y fielmente repiten el mismo llanto. Todo lo que hicieron, a fin de cuentas, fue escribir la misma novela una y otra vez, con las mismas situaciones y los mismos personajes.

Boccaccio, el mejor cuentista de todos los tiempos, mostró una variedad y riqueza similar si se le compara con Dante. Si mandásemos tallar en bajo relieve las estáticas figuras góticas de *La divina comedia* como un monumento al poema, seguramente sabríamos mucho menos acerca de la vida en Florencia e Italia durante la Edad Media de lo que sabemos. Mientras que las descripciones de Boccaccio son incomparables. A diferencia de *La divina comedia*, el *Decamerón* presenta todo en función de una ilustración completa de esta vida sin otra finalidad que la de exaltar su riqueza y variedad.

Sin embargo, cuando Maupassant y Chéjov trataron de escribir novelas, o hasta *récits*, resultaron mucho menos agraciados y convincentes que con el cuento. Algunas historias "casi novelas" de Chéjov, y el *Bel Ami* de Maupassant, no nos hacen pensar en una novela sino en un cuento estropeado, alargado y sumergido en agua —casi como frescos de algunos pintores modernos que no son más que pinturas de caballete agrandadas fuera de toda proporción. En las novelas y cuentos largos de Chéjov y Maupassant sentimos la falta de eso que hace a una novela, hasta a una mala novela. Chéjov diluye su concentrado sentimiento lírico con tramas superfluas carentes de una necesidad intrínseca, mientras que Maupassant nos proporciona una serie de imágenes desarticuladas vistas a través de un telescopio, y lo único que las mantiene unidas es la presencia del protagonista. Lo notable es que las mismas cualidades que hicieron de estos dos escritores grandes cuentistas se convirtieron en defectos en cuanto probaron la novela. Quizá alguien señale que se trata de técnicas distintas, y que Chéjov y Maupassant no lograron dominar la técnica de la novela. Pero eso no soluciona el problema, sólo lo plantea de una forma diferente. La técnica es la forma que toman la inspiración y la personalidad del autor. La técnica de Chéjov y la de Maupassant no se adecuaron a la novela porque sólo pudieron decir lo que querían en el cuento y no viceversa. Luego pues regresamos al mismo lugar donde empezamos. ¿Cuál es la diferencia relevante entre la novela y el cuento?

La diferencia principal y fundamental radica en el anteproyecto o estructura de la narrativa. Por supuesto se está y seguirá escribiendo toda clase de novelas, con una variedad de estructuras caprichosas y experimentales que parecen desmentir lo que acabamos de decir. Sin em-

bargo los novelista clásicos, aquéllos cuyas obras han creado el género —como Flaubert, Dostoievsky, Stendhal, Tolstoi, y más tarde Proust, Joyce y Mann— prueban que a pesar de lo anterior sí existen algunas características comunes. Lo más importante es lo que podríamos llamar la ideología, o sea el esqueleto del tema del cual la carne de la historia toma su forma. En otras palabras, la novela tiene una estructura ósea que la mantiene unida de pies a cabeza, mientras que el cuento, por así decirlo, no tiene huesos. Naturalmente, la ideología de la novela no es precisa, pre-construida ni reducible a una tesis, de igual manera que al esqueleto no se le introduce dentro del cuerpo humano por la fuerza cuando somos adultos sino crece junto con las demás partes del cuerpo. Es esta ideología lo que diferencia a una novela de un cuento y, de manera inversa, es la ausencia de una estructura ósea lo que hace que un cuento no sea novela. Es la ideología, por imprecisa y contradictoria que parezca, con todas las objeciones que se puedan encontrar en la vida misma (el novelista es filósofo, no testigo), lo que da lugar a las características que hacen de una novela lo que es.

A la primera de estas características por lo general se le llama trama, es la sucesión cambiante de acontecimientos que constituye la historia de la novela. En ocasiones puede pasar que la trama sea un fin en sí mismo, pero esto nunca ocurre con los buenos novelistas; baste decir que esto se da con más frecuencia en las historias policiacas, donde el recurso mecánico tiene la función principal. Cuando se trata de un buen novelista, un novelista de verdad, la trama no es más que la suma total de los temas ideológicos y de sus conflictos y fusiones. Entonces la trama surge a partir no sólo de intuiciones de sentimientos (como en el cuento), sino principalmente de las

ideas expresadas de una manera poética pero bien definida. Por ejemplo, la trama de *Crimen y castigo* surge del juego, contraste, choque y reclamaciones conflictivas de los diferentes temas ideológicos que el autor nos presenta desde la primera página: el tema de Raskolnikoff, el de Sonia, el de Svidrigailoff, el de Marmeladoff, el del juez Porphyry, etcétera. Todos estos personajes son autónomos y enteramente humanos, pero también son ideas y no resulta difícil extraer de ellos el significado ideológico que llevan consigo, lo que sería imposible hacer con los personajes de un cuento de Chéjov o de Maupassant. La trama de *Crimen y castigo* nace de estos temas con forma de personajes, en otras palabras, nace del anteproyecto grandioso de esta novela ejemplar que permite a Dostoievsky escribir quinientas páginas sin dar nunca la misma impresión que Chéjov en sus cuentos largos y Maupassant en su novela. Los cambios y giros de la trama, sus sorpresas, contradicciones, *coups de scène*, ni siquiera sus *deus ex machinas* se deben nunca a intervenciones intrínsecas del autor, o a lo que llamaríamos los inagotables recursos de la vida, sino al desarrollo dialéctico y necesario de los temas ideológicos. Desde determinado punto de vista nada sería más engañoso que decir que la novela rivaliza con el registro civil. Sería más preciso decirlo del cuento, que analiza a una gran variedad de personajes que únicamente poseen características individuales. Lo cierto es que muchas novelas rivalizan no con el registro civil sino con un tratado filosófico o con un ensayo moral.

Además de la trama, también la calidad de los personajes surge de la presencia o ausencia de ideología. Andreuccio da Perugia, Boule de Suif y el niño de la llanura son personajes de cuento; Raskolnikoff, Julien Sorrel, Madame Bovary, el príncipe Andrés, Bloom, el "Je"

de Proust y el protagonista del *Doctor Fausto* de Mann son personajes de novela. Los que estén familiarizados con los personajes mencionados seguramente perciben la diferencia entre los dos grupos. Los primeros se captan en un momento determinado, dentro de ciertos límites de tiempo y de espacio y se comportan en función de un acontecimiento determinado que forma el objetivo del cuento. Mientras que los segundos tienen un desarrollo largo, amplio y complicado que une datos biográficos con ideológicos, y se mueven en tiempos y espacios tanto reales como abstractos, inherentes y trascendentes. Los personajes de los cuentos son producto de intuiciones líricas, los de las novelas, símbolos. Está claro que un personaje de novela nunca podría ajustarse a los límites de un cuento, de igual forma que un personaje de cuento no podría extenderse según las dimensiones de una novela sin alterar su naturaleza.

Entonces el cuento se diferencia de la novela en los siguientes aspectos: personajes sin ideología de los que tenemos vislumbres tangenciales y bosquejos según las necesidades de una acción limitada por el tiempo y el espacio; una trama muy sencilla: en algunos cuentos —cuando se trata de poemas en prosa— ni siquiera existe y en cualquier caso se vuelve compleja a partir de la vida y no de la composición de cierto tipo de ideología; psicología en función de hechos, no de ideas; procedimientos técnicos con el fin de proporcionar de una manera sintética, lo que en la novela requiere un análisis extenso y prolongado.

Está claro que todo lo anterior no tiene mucho que ver con las cualidades principales del cuento —me refiero al encanto indefinible e inexpressable que la experiencia narrativa ofrece tanto al escritor como al lector. Encanto demasiado complejo que se deriva de un arte literario in-

discutiblemente más puro, esencial, lírico, concentrado y absoluto que el de la novela. Por otra parte, a manera de compensación, la novela ofrece una representación de la realidad más profunda, compleja, dialéctica, polifacética y metafísica que el cuento.

Se puede concluir que el cuento está más cerca de una obra lírica, y la novela, como ya he dicho, se codea más con un ensayo o con un tratado filosófico.

## PHILIP K. DICK

### CUENTO Y NOVELA DE CIENCIA FICCIÓN\*

La diferencia entre un cuento y una novela reside en lo siguiente: un relato corto puede tratar de un crimen; una novela trata del criminal, y los hechos derivan de una estructura psicológica que, si el escritor conoce su oficio, habrá descrito previamente. Por consiguiente, la diferencia entre un cuento y una novela no es muy grande; por ejemplo, *La larga marcha*, de William Styron, se ha publicado ahora como "novela corta", cuando fue publicada por primera vez en *Discovery* como "cuento largo". Esto significa que si lo leen en *Discovery* están leyendo un relato, pero si compran la edición de bolsillo van a leer una novela. Con eso basta.

Las novelas cumplen una condición que no se encuentra en los cuentos: el requisito de que el lector simpatice o

\*Philip K. Dick: Nota escrita en 1968 y reproducida en la colección *The Best of Philip K. Dick* (1977). Incluida en *Complete Short Stories*, vol. 1. *Beyond Lies the Wub* (1987). Traducción al español de Eduardo G. Murillo, incluida en *Cuentos completos 1. Aquí yace el Wub*, México, Ediciones Roca, 1989, pp. 403-405.



se familiarice hasta tal punto con el protagonista que se sienta impulsado a creer que haría lo mismo en sus circunstancias... o, en el caso de la narrativa escapista, que le gustaría hacer lo mismo. En un cuento no es necesario crear tal identificación, pues 1) no hay espacio suficiente para proporcionar tantos datos y 2) como se pone el énfasis en los hechos, y no en el autor de los mismos, carece realmente de importancia —dentro de unos límites razonables, por supuesto— quién es el criminal. En un cuento, se conoce a los protagonistas por sus actos; en una novela sucede al revés: se describe a los personajes y después hacen algo muy personal, derivado de su naturaleza individual. Podemos afirmar que los sucesos de una novela son únicos, no se encuentran en otras obras; sin embargo, los mismos hechos acaecen una y otra vez en los cuentos hasta que, por fin, se establece un código cifrado entre el lector y el autor. No estoy seguro de que esto sea especialmente negativo.

Además, una novela —en particular una novela de ciencia ficción— crea todo un mundo, aderezado con toda clase de detalles insignificantes..., insignificantes, quizá, para describir los personajes de la novela, pero vitales para que el lector complete su comprensión de todo ese mundo ficticio. En un cuento, por otra parte, usted se siente transportado a otro mundo cuando los melodramas se le vienen encima desde todas las paredes de la habitación... como descubrió una vez Ray Bradbury. Este solo hecho catapultó el cuento hacia la ciencia ficción.

Un cuento de ciencia ficción exige una premisa inicial que le desligue por completo de nuestro mundo actual. Toda buena narrativa ha de llevar a cabo esta ruptura, tanto en la lectura como en la escritura. Hay que describir un mundo ficticio totalmente. Sin embar-

go, un escritor de ciencia ficción se halla sometido a una presión más intensa que en obras como, por ejemplo, *Paul's Case* o *Big Blonde*, dos variedades de la narrativa general que siempre permanecerán con nosotros.

En los cuentos de ciencia ficción se describen hechos de ciencia ficción; en las novelas de este tema se describen mundos. Los cuentos de esta colección describen cadenas de acontecimientos. El nudo central de los cuentos es una crisis, una situación límite en la que el autor involucra a sus personajes, hasta tal extremo que no parece existir solución. Y luego, por lo general, les proporciona una salida. Sabe proporcionarles una salida; es lo único importante. Sin embargo, los acontecimientos de una novela están tan enraizados en la personalidad del protagonista que, para sacarle de sus apuros, debería volver atrás y reescribir su personaje. Esta necesidad no se encuentra en un cuento, sobre todo cuanto más breve sea (cuentos largos como *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, o la obra de Styron antes citada son, en realidad, novelas cortas). De todo esto se deduce por qué los escritores de ciencia ficción pueden escribir cuentos pero no novelas, o novelas pero no cuentos: todo puede ocurrir en un cuento; el autor adapta sus personajes al tema central. El cuento es mucho menos restrictivo que una novela, en términos de acontecimientos. Cuando un escritor acomete una novela, ésta empieza poco a poco a encarcelarlo, a restarle libertad; sus propios personajes se rebelan y hacen lo que les apetece... no lo que a él le gustaría que hicieran. En ello reside la solidez de una novela, por una parte, y su debilidad, por otra.

## CUENTO FANTÁSTICO Y DE CIENCIA FICCIÓN\*

En primer lugar, definiré lo que es la ciencia ficción diciendo lo que no es. No puede ser definida como "un cuento, novela o drama ambientado en el futuro", desde el momento en que existe algo como la aventura espacial, que está ambientada en el futuro pero no es ciencia ficción; se trata simplemente de aventuras, combates y guerras espaciales que se desarrollan en un futuro de tecnología superavanzada. ¿Y por qué no es ciencia ficción? Lo es en apariencia, y Doris Lessing, por ejemplo, así lo admite. Sin embargo, la aventura espacial carece de la nueva idea diferenciadora que es el ingrediente esencial. Por otra parte, también puede haber ciencia ficción ambientada en el presente: los cuentos o novelas de mundos alternos. De modo que si separamos la ciencia ficción del futuro y de la tecnología altamente avanzada, ¿a qué podemos llamar ciencia ficción?

Tenemos un mundo ficticio; éste es el primer paso. Una sociedad que no existe de hecho, pero que se basa en nuestra sociedad real; es decir, ésta actúa como punto de partida. La sociedad deriva de la nuestra en alguna forma, tal vez ortogonalmente, como sucede en los cuentos o novelas de mundos alternos. Es nuestro mundo desfigurado por el esfuerzo mental del autor, nuestro mundo transformado en otro que no existe o que aún no existe. Este mundo debe diferenciarse del real al menos en un aspecto que debe ser suficiente para dar lugar a acontecimientos que no ocurren en nuestra sociedad o en cualquier otra sociedad del presente o del pasado. Una idea coherente debe fluir en esta desfiguración; quiero decir, que la desfiguración

ha de ser conceptual, no trivial o extravagante... Ésta es la esencia de la ciencia ficción, la desfiguración conceptual que, desde el interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada en la mente del autor, plasmada en letra impresa y capaz de actuar como un mazo en la mente del lector, lo que llamamos el *shock* del no reconocimiento. Él sabe que la lectura no se refiere a su mundo real.

Ahora tratemos de separar la fantasía de la ciencia ficción. Es imposible, y una rápida reflexión nos lo demostrará. Fijémonos en los personajes dotados de poderes paranormales; fijémonos en los mutantes que Ted Sturgeon plasma en su maravilloso *Más que humano*. Si el lector cree que tales mutantes pueden existir, considerará la novela de Sturgeon como ciencia ficción. Si, al contrario, opina que los mutantes, como los brujos y los dragones, son criaturas imaginarias, leerá una novela de fantasía. La fantasía trata de aquello que la opinión general considera imposible: la ciencia ficción trata de aquello que la opinión general considera posible bajo determinadas circunstancias. Esto es, en esencia, un juicio arriesgado, puesto que no es posible saber objetivamente lo que es posible y lo que no lo es, creencias subjetivas por parte del autor y del lector.

Ahora definiremos lo que es la buena ciencia ficción. La desfiguración conceptual (la idea nueva, en otras palabras) debe ser auténticamente nueva, o una nueva variación sobre otra anterior, y ha de estimular el intelecto del lector; tiene que invadir su mente y abrirla a la posibilidad de algo que hasta entonces no había imaginado. "Buena ciencia ficción" es un término apreciativo, no algo objetivo, aunque pienso objetivamente que existe algo como la buena ciencia ficción.

\*Philip K. Dick: Fragmento de una carta escrita el 14 de mayo de 1981, incluida en *Cuentos completos I*, México, Ediciones Roca, 1989, pp. 9-10. Traducción de Eduardo G. Murillo.

Creo que el doctor Willis McNelly, de la Universidad del estado de California, en Fullerton, acertó plenamente cuando afirmó que el verdadero protagonista de un relato o de una novela es una idea y no una persona. Si la ciencia ficción es buena, la idea es nueva, es estimulante y, tal vez lo más importante, desencadena una reacción en cadena de ideas-ramificaciones en la mente del lector, podríamos decir que libera la mente de éste hasta el punto que empieza a crear, como la del autor. La ciencia ficción es creativa e inspira creatividad, lo que no sucede, por lo común, en la narrativa general. Los que leemos ciencia ficción (ahora hablo como lector, no como escritor) lo hacemos porque nos gusta experimentar esta reacción en cadena de ideas que provoca en nuestras mentes algo que leemos, algo que comporta una nueva idea; por tanto, la mejor ciencia ficción tiende en último extremo a convertirse en una colaboración entre autor y lector en la que ambos crean... y disfrutan haciéndolo: el placer es el esencial y definitivo ingrediente de la ciencia ficción, el placer de descubrir la novedad.

## VLADIMIR NABOKOV

### INSPIRACIÓN\*

*Un impulso creativo, urgente, incitante, especialmente cuando se manifiesta en altos logros artísticos.*

Webster, 2a. ed., 1957

*Entusiasmo que se apodera de los poetas. También es un término fisiológico: "...los lobos y los perros aúllan sólo por inspiración (insufflation); es fácil probar esto: hasta obligar a un cachorro a aullar cerca de la cara de uno (Buffon)."*

Litré, ed. íntegra, 1963

*El entusiasmo, concentración y poco usual manifestación de las facultades mentales (um styennyh sil).*

Dal, ed. revisada, San Petersburgo, 1904

*Necesidad creativa. (Ejemplos): Poeta inspirado. Trabajo socialista inspirado.*  
Ozhegov, Diccionario Ruso, Moscú, 1960

Un estudio especial, que no pienso hacer, revelaría, probablemente, que la inspiración es algo con lo que rara vez especulan incluso los peores reseñistas de nuestra mejor prosa. Digo "nuestra" y digo "prosa" porque estoy

\*Vladimir Nabokov: "Inspiración" (1972) en *Revista de la Universidad*, México, 1977, pp. 7-10. Traducción de Ramón Villarreal.

pensando en la narrativa norteamericana, incluyendo mis propias cosas. Parecería que esta reticencia está de alguna manera ligada con cierto sentido del decoro. Los conformistas sospechan que hablar de "inspiración" es algo de tan mal gusto y tan anticuado como defender la idea de la torre de marfil. Sin embargo, la inspiración existe tanto como existen las torres y los colmillos.

Pueden distinguirse varios tipos de inspiración que se interrelacionan —como todas las cosas en este fluido e interesante mundo nuestro— entre sí al mismo tiempo que ceden, graciosamente, a una semblanza de clasificación. Un brillo preliminar, no del todo diferente a cierta benigna variedad del aura antes de un ataque de epilepsia, es algo que el artista aprende a percibir desde muy joven. Esta sensación, de un cosquilleante bienestar, se ramifica a través de él como los rojos y azules en un dibujo de un hombre sin piel en la sección "Circulación" de un libro de anatomía. Al crecer, esta sensación hace desaparecer toda conciencia de malestar físico: desde los dolores de muelas de la juventud hasta la neuralgia de la vejez. Lo maravilloso de esto es que siendo completamente inteligente (como si estuviera conectada con alguna glándula o condujera a un clímax determinado), carece de origen y de objeto. Se expande, relumbra y se apacigua sin revelar su secreto. Mientras tanto, no obstante, se ha abierto una ventana, el aire de la aurora ha soplado, ha vibrado todo nervio expuesto. Luego todo se disuelve: regresan las preocupaciones familiares y las cejas dibujan nuevamente su arco de dolor; pero el artista sabe que está listo.

Pasan unos cuantos días. La siguiente etapa de la inspiración es algo ardientemente anticipado —y algo que ya no es anónimo. La fuerza del nuevo impacto es,

de hecho, tan definida que me veo obligado a prescindir de metáforas y a recurrir a términos específicos. El narrador presiente lo que va a decir. Este presentimiento puede definirse como una visión instantánea que se transforma en ágil discurso. Si de algún modo se pudiera clarificar este raro y delicioso momento, la imagen sería un débil resplandor de detalles precisos, y la parte verbal sería un vuelco de palabras emergentes. El escritor experimentado lo atrapa de inmediato y, mientras lo hace, transforma lo que apenas es una *opacidad en movimiento* en un *sentido que amanece* gradualmente, con epítetos y construcciones de frases tan claras y firmes como lo estarían en una página impresa:

*Golpes de olas, resaca con ruidos de guijarros, Juan y amada putita —¿será su nombre, como dicen, Adora? ¿Es italiana, rumana, irlandesa?— que duerme en su regazo, sobre ella su teatral capa, vela que se quema, sucia, en la taza de hojalata, junto a ella un ramo envuelto en papel de largas rosas, el sombrero de Juan en el piso de piedra junto a una mancha de luz lunar, todo esto es el rincón de un decrepito, otrora palaciego, burdel, Villa Venus, en la rocosa costa mediterránea, una puerta entornada da a lo que parece ser una galería iluminada por la luna pero que en realidad es un cuarto de recepción a medias demolido, con una pared exterior rota, a través de una gran grieta en ella se escucha el mar desnudo como un jadeante espacio separado del tiempo, tediosamente atruena, se retira con tedio arrastrando su plato de húmedos guijarros.*

Éstas son unas notas que tomé una mañana a fines de 1965, un par de meses antes de que la novela comenzara a correr. Lo que doy arriba es el primer golpe, el núcleo extraño de un libro que iba a crecer a su alrededor en el

curso de los siguientes tres años. Mucho hay en él que, obviamente, difiere en coloratura e iluminación del esbozo que doy arriba, cuyo centro estructural, sin embargo, se enfatiza, con una placentera claridad, por el hecho de que ahora existe como una escena intercalada exactamente en la parte central de la novela (que originalmente se tituló *Villa Venus*, después *The Veens*, luego *Ardor* y, por fin, *Ada*).

Regresando a una descripción más generalizada, uno ve a la inspiración acompañar al autor en el trabajo inmediato sobre su nuevo libro. Lo acompaña (pues ya estamos ahora en presencia de una núbil musa) por medio de sucesivos *flashes* a los que un autor puede acostumbrarse tanto que cualquier súbita alteración en la iluminación cotidiana puede parecerle un acto de traición.

Una y la misma persona puede componer partes de una y la misma historia o poema, mentalmente o en papel, lápiz o pluma en mano (me dicen que existen algunos fantásticos ejecutantes que de hecho *mecanografían* el producto inmediato o que, cosa aún más increíble, lo *dictan*, fresco y espumoso, a una secretaria o a una máquina). Hay quienes prefieren la tina del baño al estudio o la cama al pantano —el lugar no importa mayor cosa, es la relación entre el cerebro y la mano la que plantea ciertos extraños problemas. Como dice John Shade en algún sitio: “Me inquieta la diferencia entre dos formas de escribir: A) la que sucede solamente en la mente del poeta, el probar el poder de las palabras, cuando por tercera vez se enjabona una pierna, y B) la otra, que me parece mucho más decorosa, que es cuando está en su estudio escribiendo con una pluma. En la forma B la mano soporta el pensamiento, la batalla abstracta se realiza concretamente. La mano se detiene en el aire, luego

se lanza a cancelar una puesta de sol o a restaurar una estrella, y, al hacerlo, guía físicamente a la frase hacia la luz entre el laberinto de tinta. La forma A es una agonía. No tarda el cerebro en encerrarse en un metálico sombrero de dolor. Una musa en overoles dirige el taladro que tritura —y que ningún esfuerzo de la voluntad puede interrumpir— mientras el autómatas olvida lo que acaba de crear o se dirige a la esquina a comprar el periódico que ya leyó. ¿Por qué sucede así? Quizá porque en su trabajo realizado sin pluma no hay pausas equilibradas por la pluma misma (...) ¿O será que es más hondo el proceso, sin un escritorio para apuntalar lo falso y enarbolar lo pintoresco? Porque existen esos misteriosos momentos en los que, demasiado cansado para borrar, se deja caer la pluma; uno se deja vagar y, por alguna orden muda, la palabra precisa salta y se encarama en la mano”.

Es entonces, por supuesto, cuando le toca el turno a la inspiración. Las palabras que, en varias ocasiones, durante unos cincuenta años de escribir prosa, he unido para cancelirlas después podrían ya haber formado, a estas alturas, en el Reino del Rechazo (una neblinosa aunque no del todo fea tierra al norte de Algún lugar) una inmensa biblioteca de esbozos desperdiciados, unidos en la característica de haber anhelado la bendición de la inspiración.

No debe sorprender entonces que un escritor que no teme confesar que ha conocido la inspiración y que fácilmente puede diferenciarla tanto del capricho como del fastidioso confort de “la palabra precisa”, pueda acechar el brillante trazo de esa emoción en el trabajo de sus colegas escritores. El golpe de la inspiración sucede inviolablemente: uno puede observar su fuerza en esta o

aquella pieza de gran escritura, ya sea una línea de buena poesía o un pasaje de Joyce o Tolstoi, la frase de un cuento, el brote de genialidad en el artículo de un naturalista, de un estudioso, o incluso en la nota de un reseñista. Tengo en mente, por supuesto, no a los burros sin esperanza que todos conocemos, sino a personas que son artistas creativos por derecho propio, tales como, digamos, Lionel Trilling (cuyas opiniones críticas, por el momento, no tomo en cuenta), o Thurber (v.g. en sus *Voces de la Revolución*).

En años recientes numerosos editores han tenido el placer de mandarme sus antologías que generalmente contienen textos del receptor. Entre las treinta o más de esas colecciones, algunas portan los más pretenciosos nombres (*Fábulas de nuestro tiempo* o *Temas y tiros al blanco*); otras se presentan más sobriamente (*Grandes cuentos*) y las encomiantes notas de los forros prometen al lector que se encontrará con la octava maravilla y la perfección absoluta; eso no impide que en cada una vengan unas dos o tres piezas de notable calidad.

La vejez es cautelosa, pero también tiene mala memoria, y con el objeto de escoger de inmediato qué releer en una noche de sed órfica y qué rechazar para siempre, tengo cuidado de poner una *A*, o una *C*, o una *D Minus* a esta o aquella presencia en la antología. La profusión de altas calificaciones reconfirma en mí cada vez la creencia de que por el momento (digamos, los últimos cincuenta años) los mejores cuentos no han sido producidos en Inglaterra, ni en Rusia, ni, ciertamente, en Francia, sino en los Estados Unidos.

Los ejemplos son los vitrales del conocimiento. De un pequeño número de cuentos *A Plus* he escogido media docena de mis favoritos. A continuación anoto sus títulos

y anoto brevemente, entre paréntesis, el pasaje —o uno de los pasajes— en los que parece estar presente la más genuina inspiración, no importa qué tan trivial el detalle inspirado pueda parecerle a un criticastro.

"The Country Husband" ("El esposo del campo") de John Cheever ("Júpiter [un perro labrador negro] surgió de entre las plantas de tomate con los restos de un sombrero de fieltro en el hocico." La historia es, en verdad, una novela en miniatura, hermosamente trazada, en forma tal que la impresión de que hay quizá demasiada acción, se redime completamente por la satisfactoria coherencia de sus interrelaciones temáticas).

"The Happiest I've Been" ("Cuando más feliz he sido") de John Updike ("Lo importante, más que el tema, era la conversación misma, los rápidos acuerdos, los lentos asentimientos, el tejido de diversas memorias; era como una de esas canastas de palma fina a la que se le hubiera dado forma bajo el agua alrededor de una piedra sin ningún valor." Me gustan tantos cuentos de Updike que resultó difícil escoger uno para esta nota, e incluso más difícil escoger su frase más inspirada).

"A Perfect Day for Bananafish" ("Un día perfecto para peces-banana") de J. D. Salinger ("Sólo se detuvieron para hundir los pies en el derruido y empapado castillo..." Éste es un gran cuento, demasiado famoso y frágil para ser medido aquí por un comentarista aficionado).

"Death in Miami Beach" ("Muerte en Miami Beach") de Herbert Gold ("Finalmente morimos, pulgares oponibles y todo."<sup>1</sup> O, para hacer mejor justicia a esta pieza admirable: "Tortugas de Barbados tan grandes como ni-

<sup>1</sup> "Finally we die, opposable thumbs and all."

ños... crucificadas como ladrones... la dureza de su piel no disfraza su actual dolor y su estado indefenso").

"Lost in the Funhouse" ("Perdido en la feria") de John Barth ("¿Cuál es el objeto del cuento? Ambrose está enfermo. Perspira en los oscuros corredores, las manzanas acarameladas, que se ven deliciosas, resultan decepcionantes al ser comidas. Las ferias necesitan baños de hombres y de mujeres a intervalos." Tuve problemas para encontrar lo que necesitaba en medio de una tan amorosamente concebida imagería).

"In Dreams begin Responsibilities" ("En los sueños empiezan las responsabilidades") de Delmore Schwartz ("...y el fatal, impío, apasionado océano."<sup>2</sup> Aunque hay otras divinas vibraciones en este cuento que tan maravillosamente mezcla una vieja película con un pasado personal, la frase citada gana su lugar por su poder y su impecable ritmo).

Debo agregar que mucho placer me daría que un profesor de literatura al examinar a sus alumnos al principio o al cierre de un periodo escolar les pidiera que hicieran una composición en la que discutieran los siguientes puntos:

1) ¿Qué es lo que hace tan buenos a estos seis cuentos? (Que se eviten términos como "compromiso", "ecología", "realismo", "símbolo", etc.)

2) ¿Qué otros pasajes de estos cuentos llevan la marca de la inspiración?

3) ¿Cómo exactamente fue que este pobre perro de aguas fue llevado a aullar en esas manos llenas de encaje, cerca de la peluca?

<sup>2</sup> "...and the fatal merciless passionate ocean."

## V. S. PRITCHETT

### CONTRA LO DISCURSIVO\*

El hecho de que en el cuento la forma sea decisiva concreta un impulso que es esencialmente poético. Los maestros del cuento raramente han sido buenos novelistas. De hecho, el cuento es una protesta contra lo discursivo. Tolstoi y Turguéniev son excepciones, pero Maupassant sólo escribió una novela, *Une Vie*; Chéjov no escribió novelas, y D. H. Lawrence parece ser más penetrante como cuentista que como novelista.

Un contemporáneo original, Jorge Luis Borges, encuentra a las grandes novelas demasiado dispersas. Le atrae el deseo de Poe de que la obra de arte sea algo que uno pueda ver tomando forma de manera instantánea ante nuestros ojos.

\*V.S. Pritchett: Fragmentos de su autobiografía, *A Cab at the Door* (1968) & *Midnight Oil* (1974), Penguin Books, pp. 401-403. Traducción de Lauro Zavala.

La forma del cuento atrae la experimentación. Es un género para quienes gustan de la dificultad, quienes disfrutan escribir 150 páginas para exprimir veinte.

En cierta ocasión, durante la guerra civil española, tuve que ir a una demostración de protesta en una ciudad industrial, y me interesó una de las oradoras. Escribí dos páginas acerca de ella. Y desistí. Cada año acostumbraba mirar este fragmento abortado. Sin dificultad no hay progreso. De repente, después de veinte años vi mi oportunidad. Cuando uno está dirigiéndose a una multitud, uno está exponiendo su cuerpo y su vida a la audiencia, y esta sensación da miedo. Necesitaba escribir un cuento en el que una mujer se dirige a un grupo con su voz pública y está contando con su voz privada la historia de su vida *mientras* habla de otra cosa. Lograr esto fue extremadamente difícil.

Uno aprende que la habilidad en esta profesión no es muy admirada hoy en día, pues se piensa que el escritor tiene demasiado control, pero el hecho es que el escritor, incluso de manera secreta, siempre tiene el control. Y hay el placer supremo de ponerse adentro al dejarse afuera.

He escrito seis volúmenes de cuentos y muchos otros cuentos que nunca han aparecido en forma de libro. Estoy rodeado, como lo están los escritores, de los despojos de cuentos que están a medias o mal hechos. Creo en el hábito de escribir.

En un periodo muerto, cuando creí que había olvidado cómo escribir, me impuse un bien conocido ejercicio que Maupasant, Henry James, Maugham y Chéjov no fueron lo suficientemente fuertes para intentarlo. Es el tema de las perlas robadas, reales o falsas. Estaba tan desesperado que tuve que decirme a mí mismo: "Escribiré sobre la primera persona que vea pasar por la venta-

na". Ocurrió, por mala suerte (porque yo creí que sabía muy poco sobre ese oficio), que se trataba de un limpiador de ventanas.

Cualquier cosa que se piense acerca de este cuento (a mí mismo no me gusta el final, que debió haber quedado más abierto), cuando lo escribí me reveló dos cosas importantes acerca de la imaginación creativa. La primera: escasamente hay algún detalle inventado en este cuento; es un mosaico que puede ser descompuesto en fragmentos tomados de cosas vistas, oídas o experimentadas por mí, aunque nunca limpié una ventana o robé una perla. La segunda cosa (y aquí es donde el impulso de escribir fue *sentido* en lugar de ser programado) es la relación con la infancia. Para escribir bien uno nunca debe perder contacto con ese periodo fertilizante. Y en este cuento, algunas palabras que dijo mi madre acerca de su padre volvieron a mí. El era un jardinero y un cochero. Era parte de la leyenda de la infancia de ella que una mañana la esposa del jefe de él dijo: "Pongan los seguros, ahí viene el limpiador de ventanas". Yo no escribí sobre mi abuelo, pero el mito universal relacionado con los robos llegó colmado hasta mi mente.

Los irlandeses, los italianos, los rusos y los americanos tienen un don instintivo para el cuento. Alberto Moravia me dijo alguna vez que el éxito italiano en esta forma y su relativo fracaso en la novela se debe al hecho de que el italiano es tan vanidoso que no se atreve a mirar durante largo tiempo su propio rostro en el espejo. Yo había pensado que el don se debe al placer que encuentran los italianos en el *improptu*.

Frank O'Connor tenía por costumbre decir que la forma del cuento es natural en las sociedades donde el ele-



mento anárquico es fuerte, y donde la presión para respetar la norma social es débil.

En la literatura inglesa tuvimos que esperar a la falta de raíces extranjeras y a la crudeza de Kipling antes de tener un maestro. Una vez descubierto, el don apareció rápidamente en Saki, D. H. Lawrence, en 18 pastorales de E. A. Coppard y T. F. Powys, en Walter de la Mare, Max Beerbohm, H. E. Bates, Elizabeth Taylor, Frank Tughy, James Stern y Angus Wilson.

Nosotros, los que empezamos tarde, lo hemos hecho bien.

## ENRIQUE ANDERSON IMBERT

### ACCIÓN, TRAMA\*

#### *Indispensabilidad de la trama: conflicto y situación*

Ciertos tratadistas, además de distinguir entre acción y trama, distinguen entre trama y conflicto, entre trama y situación. Y aun llegan a decir que un cuento puede carecer de acción y de trama y ser puro conflicto o pura situación. Para mí, por el contrario, acción, trama, conflicto y situación son una y la misma cosa. Todo cuento narra una acción conflictiva y sólo en la trama la situación adquiere movimiento de cuento. Veamos y discutamos las razones en que se basan esos tratadistas para creer que la trama es prescindible. La trama, sostienen, es la estructura de una acción externa nada más. En cambio el conflicto es una oposición entre dos fuerzas: atezado en una situación crítica, el personaje cumple o no

\* Enrique Anderson Imbert: "Acción, trama" (1979), en *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, pp. 131-142.

su propósito, se debe o no a tomar un curso de acción. Por ende —agregan— un cuento puede carecer de trama pero necesariamente tiene que presentar un conflicto. Y aun puede carecer de conflicto, serían capaces de argüir si pensarán en "Caminata", de Francisco Luis Bernárdez, relato sin anécdota que se reduce a reflexiones y reacciones de un narrador solitario que va subiendo por la calle Rivadavia.

En cuanto a la situación, la definen como el punto de arranque del cuento, como el estado en que se encuentran las cosas en el momento en que empieza la acción. Pero aunque sea así, es evidente que la situación es parte de la trama. Ellos separan la situación de la trama porque ven a la primera con perspectiva sincrónica y a la segunda con perspectiva diacrónica. La situación nos daría el *qué*, la trama, el *qué ocurrirá después*. La situación plantearía un problema; la trama sería ese problema más su solución. Pero es evidente que se teje una trama partiendo de una situación. La trama es una situación desenvuelta. Una situación estética no termina en cuento. Una trama sin una situación inicial es inconcebible. Esa situación, por lo general, cae en una de estas tres categorías:

- a) Un personaje lucha contra fuerzas que están más allá de su control: accidente, guerras, desastres.
- b) Un personaje lucha contra otros personajes.
- c) Un personaje lucha contra fuerzas que lo agitan desde dentro.

Pero cualquiera que sea el conflicto, cualquiera que sea la situación, son parte de la trama. La trama es indispensable. Cuando se dice que tal cuento no tiene tra-

ma lo que se quiere decir es que su trama es tenue en comparación con la de otros cuentos. Es un cuento con un mínimo de argumento que interesa casi exclusivamente por la caracterización del personaje en una escena o en un diálogo. En muchos cuentos (de Luisa Mercedes Levinson, por ejemplo) la trama parece disolverse en pura atmósfera, pero es una atmósfera contenida en una situación, y la situación le da forma. Si los meteorólogos pueden dibujar con líneas isotérmicas e isobaras el cambiante clima de un país a determinada hora, con más razón el crítico podrá diagramar las presiones atmosféricas de un cuento.

A veces el cuentista parece que hubiera renunciado a tejer su trama y que nos deja en cambio flecos e hilachas para que nosotros lo hagamos por él. El cuento de Frank R. Stockton, "The lady, or the tiger?", va a parar en un dilema y el lector es quien debe imaginarse la solución que prefiere: el protagonista está ante dos puertas, detrás de una lo espera la libertad con la amada, detrás de la otra lo espera la muerte en las garras de un tigre, y el cuento termina sin decirnos cuál es la que abre. Pero aun en estos momentos dilemáticos que dejan al lector perplejo, la trama está toda tensa. Acostumbrado a tramas tradicionales —personaje, problema, complicación, punto culminante, desenlace— el lector espera que ocurra algo, y cuando concluye el cuento sin que haya ocurrido nada, esa falta de solución adquiere la fuerza de lo inesperado: esta sensación de lo inesperado ha sido producida por el narrador, y la forma en que la produjo hace las veces de desenlace del cuento.

A veces el cuento es un "poema en prosa" cuyas figuras apenas se mueven. Pero lo que se mueve en la trama verbal son las ondulaciones de la sintaxis, las fugas ima-

ginativas de las metáforas, los sustantivos suntuosos, los adjetivos insólitos. El lector, deslumbrado por el don de frase del cuentista, descubre un nuevo interés: la acción de las palabras. Cada palabra es un gesto aristocrático. La curiosidad, la sorpresa, el placer se satisfacen al ver la conducta, no tanto de los personajes cuanto del estilo poético, que viene así a convertirse en héroe de la épica lucha por la expresión de la belleza. Algunos poemas en prosa de *Antes que mueran*, de Norah Lange o de *Fábulas contra el fragor de los días*, de Héctor René Lafleur tienen un estilo así: aun la nube de una evocación tiene trama.

Sin trama no hay cuento. La trama es la marcha de la acción, desde su comienzo hasta el final; marcha a lo largo de la cual los elementos del cuento se interrelacionan y componen una unidad que puede ser muy compleja pero que es singular en su autonomía. La trama organiza los incidentes y episodios de manera que satisfagan estéticamente la expectativa del lector. Evita digresiones, cabos sueltos, flojeras y vaguedades. Es una hábil selección de detalles significativos. Un detalle puede iluminar todo lo ocurrido y lo que ocurrirá. La trama es dinámica. Tiene un propósito porque el personaje que está entramado en ella se encamina a un fin. Ese personaje, sea que luche con otro personaje o consigo mismo, con las fuerzas de la naturaleza o de la sociedad, con el azar o con la fatalidad, nos interesa porque queremos saber cómo su lucha ha de terminar. Un problema nos hace esperar la solución; una pregunta, la respuesta; una tensión, la distensión; un misterio, la revelación; un conflicto, el reposo; un nudo, el desenlace que nos satisface o nos sorprende. La trama es indispensable.

### *Principio, medio y fin*

Quienes enseñan o tratan de enseñar el arte de escribir eligen como modelo "cuentos bien hechos" con un principio, un medio y un fin. Según esos profesores habría que principiar con cinco presentaciones de la información necesaria:

- a) quién es el protagonista;
- b) dónde ocurre la primera escena;
- c) cuándo ocurre;
- d) qué ocurre;
- e) por qué ocurre.

Después habría que desenvolver la situación inicial con interludios:

- a) obstáculos en el camino que recorre el personaje para resolver su problema;
- b) dilaciones —una noticia ocultada, una prórroga, un accidente, etc.— en el progreso del cuento;
- c) peligros inminentes que amenazan al personaje, sépalo él o no;
- d) luchas físicas o psíquicas, que tendrán que terminar de algún modo;
- e) compás de espera sin que el personaje (ni el lector) adivinen lo que vendrá;
- f) interrupción, por la entrada de alguien en escena, de lo que el personaje estaba a punto de revelar;
- g) digresiones que desvían el curso central de la historia;
- h) indecisiones en el ánimo conflictivo del personaje;
- i) comentarios con los que el narrador detiene la acción por filosofar demasiado sobre ella;

j) inacción del personaje por abulia, inocencia o impotencia.

Por último habría que elegir uno o combinar varios de los desenlaces que los profesores a que aludimos clasifican así:

- a) Terminantes. El problema planteado por el cuento queda resuelto, sin dudas, sin cabos sueltos.
- b) Problemáticos. El problema sigue sin resolver.
- c) Dilemáticos. El problema ofrece dos soluciones: el lector es libre para elegir la que se le antoje más verosímil, pero sin estar seguro de que ésta es la verdadera.
- d) Promisorios. Se sugieren, sin especificarlas, posibles aperturas: "quizá, en el futuro"...
- e) Invertidos. El protagonista, al final, toma una actitud opuesta a la inicial: si al principio odiaba a una persona acabará por amarla, etc.
- f) Sorpresivo. Con un truco el narrador engaña al lector y en los últimos renglones lo desengaña con una salida inesperada (...)

El "cuento bien hecho" con una exposición, un nudo y un desenlace es un mito, en el mejor de los casos un modelo didáctico sin valor, no digo estético, pero ni siquiera normativo. Como a pesar de esta fulminación que acabo de arrojar estoy constantemente hablando de principio, medio y fin, el lector tiene derecho a pedirme explicaciones. Bueno. Se puede negar que la exposición, el nudo y el desenlace aparezcan con este orden rígido en todo cuento bien hecho sin negar por ello que haya, en todo cuento, bien o mal hecho, un principio, un medio y un fin. La confusión entre una y otra cosa arranca, como otras confusiones retóri-

cas, de lecturas de Aristóteles. (...) El señor Pero-Grullo da razón a Aristóteles: el narrador principia por el principio y finaliza con el final. Tamaña perogrullada cambia de significación según la apliquemos al cuento formal (donde es posible tomar "principio, medio, fin" al pie de la letra, como formas tangibles) o al cuento informal (donde se refiere figuradamente a las formas mentales del narrador).

*Cuento formal.* Veamos primero la anatomía y fisiología de un cuento formal, clásico. Es la anatomía de un cuerpo. El texto es una limitada serie de palabras: principia con la primera, finaliza con la última. El cuento más amorfo no podría menos que sujetarse a las formas de esos límites. Una vez comenzado, tiene que terminar. Aun en los "cuentos de nunca acabar" la forma marcha hacia una estación terminal, que es la fatiga del que narra o la desatención del que escucha o la broma con que el cuento explota. La filosofía del cuento clásico es aún más significativa. La función del principio es presentar una situación. No sólo el narrador nos la describe sino que también nos indica en qué consiste el problema que está preocupando al personaje. La función del medio es presentar los intentos del personaje para resolver ese problema que ha surgido de la situación y crece en sucesivos encontronazos con otras voluntades o con fuerzas de la sociedad o de la naturaleza. La función del fin es presentar la solución del problema con un hecho que vinculado directa o indirectamente al personaje satisface la expectativa, para bien o para mal, de un modo inesperado. Anatomía y fisiología con principio, medio y fin. Hay que planearlos, cualesquiera que sean. El cuerpo del cuento clásico da razón de por qué se eligieron estos

módulos y no otros. "¿Qué es lo que va a ocurrir ahora?", se pregunta el lector; y esta pregunta tiene sentido solamente si el cuerpo está avanzando de un punto inicial a un punto final. Entre uno y otro punto hay relaciones que se apoyan en las normales apetencias de la curiosidad del lector. En conseguir que el lector esté a la espera reside el secreto del arte clásico de la construcción argumental.

*Cuento informal.* El narrador reemplaza las formas tradicionales con otras que él plasma a gusto de su paladar. Si le apetece, cuenta para atrás. El narrador-protagonista de "La juventud dorada" de Alberto Venasco está encerrado en la prisión y relata, en un orden que va de lo reciente a lo anterior, los delitos por los que lo han puesto preso. Héctor Tizón, en "Gemelos", muestra primero el cadáver de Ernesto el Grande; después cuenta su vida y cómo Ernesto el Chico lo mató. Uno de los motivos menos serios del narrador que empieza por confiarnos cómo va a acabar su cuento podría ser el siguiente. Hay lectores que, antes de leer un cuento, quieren averiguar cómo termina y le echan un indiscreto vistazo al desenlace. Anticipándose —consciente e inconscientemente— a ese hábito, el narrador inicia su cuento con el desenlace. La ausencia de exposición de antecedentes, explicaciones e informaciones suele dar al principio de ciertos cuentos una forma de rompecabezas: el lector está confundido, perplejo, perdido en la oscuridad y su pregunta no es, como ante el cuento clásico, "¿qué ocurrirá en el futuro?" sino "¿qué diablos significa este pasado?" Si toda la acción ya ha ocurrido, el principio es una crisis final y el cuento es la gradual revelación de ese pasado mediante espaciadas miraditas retrospectivas. Que un cuento se abra con el final de una aventura y se cierre

con una escena que expone los antecedentes de la aventura es una de las tantas irregularidades en el arte de contar. Véanse otras pocas. Las últimas palabras pueden repetir las primeras para imprimir a la historia un movimiento circular, de eterno retorno. Entre el principio y el fin la acción puede ir a saltos en el tiempo, para atrás, para adelante, para atrás otra vez. La acción, en vez de partir de un pretérito hasta llegar a la crisis en un presente, puede transcurrir entera en un instante presente.

*La satisfacción estética.* Acabamos de ver que si pasamos del cuento formal, ordenado cronológicamente, a un cuento informal, que no se ajusta a relojes y calendarios, los términos de Aristóteles —principio, medio y fin— no significan lo mismo. Los uso pero de otra manera. Me sirven para designar formas del cuento, no de la realidad de donde salió el cuento. Ni siquiera voy a usar estos términos —según hacen algunos maestros— como sinónimos de exposición, nudo y desenlace. Porque para mí un cuento tiene, sí, principio, medio y fin, pero no siempre el principio es una exposición, el medio un nudo y el fin un desenlace. Si el narrador así lo dispone, la exposición suelta sus informaciones poco a poco y espaciadamente en el decurso de la narración; o el desenlace aparece en el primer párrafo y la preparación de ese desenlace en el párrafo último.

Para explicarme mejor voy a comparar lo incomparable: la forma literaria con la forma plástica. Un cuadro, una escultura, un edificio tienen una forma plástica. Un cuadro, una escultura, un edificio tienen una forma que nos permite mirarla comenzando por cualquier lado sin que el orden de nuestras miradas descomponga la uni-

dad artística de la obra contemplada. Nuestra primera mirada no siempre se estrena en el centro de una pintura, en el frente de una estatua o en la puerta de entrada de un palacio, pero tal mirada, por ser la primera, es el principio con que principiamos a captar la totalidad de esas formas. Pues bien, en cierto sentido podría decirse que algunos cuentos están pintados, esculpidos, edificados de manera que, al leerlos, comprendemos su acción total aunque nuestra primera mirada comienza el acto de la lectura pero no en el comienzo de la acción del cuento y la última mirada termina el acto de la lectura, pero no en la terminación de la acción del cuento. El cuento ofrece, pues, al lector una forma de principio, medio y fin que no coinciden, punto a punto, con la exposición, el nudo y el desenlace.

Entonces, se dirá, ¿por qué hablar de principio, medio y fin, puesto que no cumplen una función específica? Ah, es que sí la cumplen, sólo que no es una función lógica sino artística. Con esos términos me refiero a una sucesión, no de hechos, sino de tensiones y distensiones, de problemas y soluciones, de desequilibrios y equilibrios. El cuento está agitado por dos movimientos reñidos: uno, que ordena los sucesos de modo que al final sea inevitable y, por tanto, convenza y satisfaga al lector que lo esperaba; y otro que desconcierte al lector con un final inesperado. La hábil composición de ambos movimientos es una prueba de excelencia. Las técnicas para que el interés en lo que va a ocurrir no decaiga son innumerables pero todas trabajan en un solo rumbo. Por ejemplo:

Un *enigma* despierta la *curiosidad*: se resuelve con una *explicación*.

Un *conflicto* produce *incertidumbre*: se resuelve con un *ímpetu*.

Una *tensión* crea *expectación*: se resuelve con un *relajamiento*.

El principio, el medio y el fin son formas mentales del narrador —revividas mentalmente por el lector— gracias a las cuales el cuento comienza por llamar la atención sobre un punto interesante, mantiene despierta la curiosidad y satisface la expectativa. Lo que llama la atención del lector es un principio en el orden narrativo. “Este cuento principia bien; tiene un principio que me agarra”, pensamos. Pero ese principio narrativo no es necesariamente el principio de una acción. Puede ser, por ejemplo, el suicidio que pone fin a una vida muy activa. En este caso, el principio de la narración es el final de la acción y, por el contrario, solamente al final de la narración vemos cómo principian las acciones que han de llevar al suicidio. En todos estos casos la secuencia narrativa, por ilógica que sea, funciona con un principio, un medio y un fin. Por lo pronto, el cuento comienza con el título y termina con el punto final. El título cumple diversas funciones: moraliza, ornamenta, define un tema, clasifica un género, promete un tono, prepara una sorpresa, incita la curiosidad, nombra al protagonista, destaca el objeto más significativo, expresa un arrebató lírico, juega con una ironía. En el título “La casa de Asterión”, de Borges, tenemos la clave mitológica: se trata del laberinto del Minotauro. El título “La cruz”, de Samuel Glusberg, anticipa lo que será la última palabra, punto de máxima iluminación y al mismo tiempo inesperado desenlace. El título “¡Mira esas rosas!”, de Elizabeth Bowen, forma parte del texto narrativo pues es la exclamación del protagonista completada —en la primera frase del cuento— con la enunciación del sujeto, el

verbo y el complemento: "Exclamó Lou al vislumbrar una casa envuelta en flores asombrosas". Un cuento comienza con el título y termina con el punto final, pero lo importante es que tanto el principio como el final sean satisfactorios: esto es, abran y cierren la curiosidad. En otras palabras, lo que importa no es el esquema extra-artístico que va de la Causa al Efecto sino el esquema artístico que va de la Solitud a la Satisfacción.

## ÍTALO CALVINO

### RAPIDEZ\*

Ya desde mi juventud elegí como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrajo la sugestión de los emblemas. Recordaréis el del gran editor humanista veneciano, Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el tema *Festina lente* con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del trabajo intelectual están representados en ese elegante sello gráfico que Erasmo de Rotterdam comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de emblemas del siglo XVI, dos formas ani-

\*Ítalo Calvino: "Rapidez" (1984), en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, pp. 43-67. Traducción de Aurora Bernárdez.

males, las dos extrañas y las dos simétricas, que establecen entre sí una inesperada armonía.

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmineo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra. Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

Es difícil mantener este tipo de tensión en obras muy largas, y por lo demás mi temperamento me lleva a realizarme mejor en textos breves: mi obra está constituida en gran parte por *short stories*. Por ejemplo, el tipo de operación que experimenté en las "Cosmicómicas" ("Le cosmicomiche") y "Tiempo cero" ("Ti con zero"), dando evidencia narrativa a ideas abstractas del espacio y el tiempo, no podría realizarse sino en el breve arco de la *short story*. Pero he intentado también composiciones aún más cortas, con un desarrollo narrativo más reducido, entre el apólogo y el *petit-poème-en-prose*, en "Las ciudades invisibles" ("Le città invisibili") y recientemente

en las descripciones de "Palomar". La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única.

En esta predilección por las formas breves no hago sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos (Opere morali)* de Leopardi.

La literatura norteamericana tiene una gloriosa y siempre viva tradición de *short stories*; diré incluso que entre las *short stories* se cuentan sus joyas insuperables. Pero la bipartición rígida de la clasificación editorial —o *short stories* o *novel*— dejan fuera otras posibilidades de formas breves, como las que están sin embargo presentes en la obra en prosa de los grandes poetas norteamericanos, desde los *Specimen Days* de Walt Whitman hasta muchas páginas de William Carlos Williams. La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas. Quisiera romper aquí una lanza en favor de la riqueza de las formas breves, con lo que ellas presuponen como estilo y como densidad de contenidos. Pienso en el Paul Valéry de "Monsieur Teste" y de muchos de sus ensayos, en los pequeños poemas en prosa sobre los objetos de Francis Ponge, en las exploraciones de sí mismo y del propio lenguaje de Michel Leiris, en el *humour* misterioso y alucinado de Henri Michaux en los brevísimos relatos de *Plume*.



La última gran invención de un género literario a que hayamos asistido es obra de un maestro de la escritura breve, Jorge Luis Borges, y fue la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años aproximadamente, pasar de la prosa ensayística a la prosa narrativa. La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y en describir, resumir, comentar ese libro hipotético. Forma parte de la leyenda de Borges la anécdota de que, cuando apareció en la revista *Sur*, en 1940, el primer y extraordinario cuento escrito según esta fórmula, "El acercamiento a Almostásim", se creyó que era realmente un comentario de un libro de autor indio. Así como forma parte de los lugares obligados de la crítica sobre Borges observar que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o simplemente inventadas. Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la más mínima congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes.

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una "literatura potencial", para usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podi-

do ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a deciros que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de *Cuentos breves y extraordinarios*. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no encontré ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".

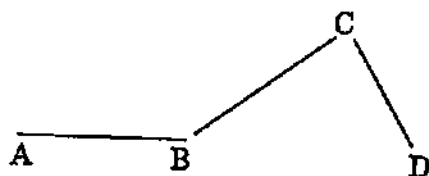
HERNÁN LARA ZAVALA

PARA UNA GEOMETRÍA DEL CUENTO\*

En un relato que lleva como título "Perdido en la casa de la risa", el cuentista y novelista norteamericano John Barth hace referencia a un diagrama conocido como el triángulo de Freitag, mediante el cual se puede representar de una manera muy simplificada la acción de un cuento clásico o tradicional en términos geométricos. Este diagrama consiste de los siguientes elementos: una línea horizontal, definida como el segmento AB, corresponde a lo que sería la exposición introductoria o inicio de la trama. Esta línea se continúa en un segmento BC, representado por una recta con una pendiente en ascenso, que corresponde en términos narrativos a la complicación o desarrollo del conflicto en la historia. El punto C, donde se ubica el vértice superior del triángulo, representa el clímax o giro dramático de la acción. El segmento CD, con pendiente negativa o en descenso, corresponde al desen-

\*Hernán Lara Zavala: "Para una geometría del cuento" (1986), en *Contra el ángel*, México, Vuelta, 1991, pp. 250-258.

lace o resolución de la trama. Barth mismo comenta que aunque el diagrama de Freitag no es, ni con mucho, infalible, resulta al menos suficientemente representativo en un elevado porcentaje de cuentos escritos en diversas épocas como para darle validez al esquema. El diagrama de Freitag puede ser útil como punto de partida para elaborar algunas reflexiones en torno al cuento y a su evolución, así como para analizar diversas técnicas y las posibilidades de desarrollo del género.



Es de todos sabido que el creador del cuento tal y como lo entendemos hoy en día fue Edgar Allan Poe. En su "Filosofía de la composición" Poe establece que él concebía sus cuentos en función del efecto que deseaba producir en el lector. Consideraba que existían dos medios para lograr el efecto dramático de un relato: los incidentes y el tono; estos dos medios conducen naturalmente a un tercero que consistiría en la combinación de ambos.

Poe señalaba también la importancia de que el cuento pudiera leerse de "un tirón" para que no se perdiera su sentido de unidad. Para él la *brevedad* del género estaba en relación directa con la *intensidad* de su efecto dramático y debería conducir a una unidad de efecto o de impresión. Tras la teoría de Poe, puede inferirse el siguiente corolario: a mayor dramatismo corresponderá una mayor revelación en el cuento. De ahí que sus relatos enfaticen la importancia de la trama con objeto de lograr un desenlace más fuerte y

sorpresivo. Poe estableció así un modelo que sigue vigente en nuestros días y que, si volvemos a nuestro diagrama de Freitag, podría explicarse en los siguientes términos: dado que el efecto de un cuento está basado en gran medida en el desenlace, es decir, en el punto C, los cuentos que buscan acrecentar la intensidad de un relato, como podría ser el caso ya no digamos de Poe sino de Quiroga, de Cortázar o aun Borges, mostrarían en un diagrama una pendiente muy pronunciada en el segmento BC, correspondiente a la complicación y en consecuencia en el segmento CD, correspondiente al desenlace.

A fines del siglo XIX surge un escritor que al inicio de su carrera literaria se dedica a publicar cuentos humorísticos sin mayores pretensiones y que a medida que hace conciencia de su talento, cambiará de manera radical la fórmula cuentística establecida por Poe. Como ya lo adivinaron, Anton Chéjov, cuyos relatos ofrecen la apariencia de extrema naturalidad, sin mayor rebuscamiento de orden técnico, simultáneamente cómicos y tristes, sin principios y sin finales efectistas, abriría una nueva posibilidad en el campo de la narrativa breve. Chéjov era sobre todo un practicante más que un teórico del cuento. Aun así entre sus cartas hay una, escrita en 1896, en que muestra los fundamentos teóricos que seguía al escribir sus relatos:

- 1) Ausencia total de todo tipo de descripciones prolijas sobre problemas de orden político, social o económico.
- 2) Total objetividad.
- 3) Descripciones de personas y objetos lo más veraces posibles.
- 4) Brevedad extrema.
- 5) Audacia y originalidad: evitar el estereotipo a toda costa.

#### 6) Compasión.

Chéjov solía comentar que en la vida no existen argumentos "literarios"; según él todo quedaba mezclado, lo profundo y lo mezquino, lo grande y lo mediocre, lo trágico y lo ridículo. Chéjov logra invertir así la fórmula practicada por Poe, de manera semejante a como Marx invirtió el concepto de la historia de Hegel, y lo pone de cabeza. Si la teoría de Poe se basaba en que a mayor efecto dramático habría una mayor revelación, la contrapropuesta implícita de Chéjov será que mientras menor sea el dramatismo, mayor será la revelación, pues en su narrativa lo inesperado, lo informulado y lo inconcluso conllevan un poder trágico intrínseco. Si volvemos a nuestro triángulo de Freitag, notaremos que lo que ocurre en los cuentos de Chéjov es que las pendientes del triángulo son mucho menos pronunciadas en el ascenso al punto C (del giro) y, en ciertos cuentos, llegan incluso a formar casi una línea recta. ¿A qué se debe esto? Recordemos, en justicia a Poe, que él había advertido que la intensidad de un relato podía lograrse o bien mediante la anécdota o bien mediante el tono. Chéjov optó por la segunda alternativa y al sustituir los gruesos efectos dramáticos por la sutil intensidad del clímax, logró darle al cuento una densidad mayor y un carácter introyectivo e inefable. Debe notarse que los elementos con que juega Chéjov son básicamente los mismos que los de Poe, si bien es cierto que lo que ha variado, por cuestión de énfasis, son las relaciones entre los lados del triángulo.

James Joyce radicaliza de alguna manera la técnica cuentística de Chéjov mediante su concepto de epifanía. En su afamada y monumental biografía sobre Joyce, Richard Ellman comenta que a pesar de la similitud entre los cuentos de Joyce y Chéjov, el primero negaba haber

leído al cuentista ruso antes de escribir *Dublineses*. Así lo confirma, en cierto modo, la lista de autores registrados en la biblioteca que Joyce dejó en Trieste entre los que figuran Gógol, Tolstoi, Dostoyevski, Turguéniev, Gorki, pero no Chéjov.

Sin embargo, poco importa si Joyce conocía o no la obra de Chéjov. Lo que deseo resaltar aquí es el concepto que inspiró a Joyce mientras escribía su novela *Stephen Hero*, el cual resulta sumamente útil para entender cómo trabajan sus cuentos. Según se consigna en la propia novela, Joyce define la epifanía como "una revelación de la realidad interna de una experiencia acompañada de un sentimiento de júbilo [o de tristeza, agregaría yo] tal y como se da en una experiencia mística". Esta concepción original se fue depurando en su narrativa hasta el punto de que en *Dublineses* se convirtió en la revelación interna que ofrece un cuento, la cual puede producirse mediante el diálogo o mediante la descripción, de tal modo que sea percibida por ambos, protagonistas y lector, o exclusivamente por el lector y ello después de un cierto esfuerzo.

Con esta noción Joyce radicaliza el género al hacer consciente el carácter subliminal que puede tener la acción, y con ello abre el triángulo de Freitag que, aunque conserva sus componentes, deja de ser un triángulo para convertirse en una línea quebrada. Es éste el modelo que siguieron cuentistas posteriores a Joyce como Hemingway, Katherine Mansfield, Guimarães Rosa y, en nuestra lengua, escritores como Benedetti, García Márquez, en algunos relatos, y el cuentista cubano Norberto Fuentes. Tanto Chéjov como Joyce y sus continuadores han modificado el diagrama al colocar en un mismo punto el giro dramático de la acción (punto C) y el desenlace (D) o bien al evitar la exposición introductoria (AB).

Cuentistas posteriores han ido todavía un paso más allá y han tramado una bifurcación a partir del punto C de manera que el desenlace queda abierto a la imaginación del lector.

Lo anterior nos lleva a confirmar que existen dos tipos básicos de cuentos (aunque no siempre de cuentistas): los que se concentran en la anécdota y en su sorpresivo desenlace, y aquellos que logran establecer un clima, una atmósfera, un tono que, en los relatos logrados, contienen la paradoja íntima inherente a todo buen relato breve.

En efecto, el cuento no puede sustraerse de esos dos elementos que son la acción y el correspondiente nudo dramático. El cuento exige, por definición, una anécdota, misma que puede estar tan atenuada que, en ocasiones, pase prácticamente inadvertida para el lector. Sin embargo, la anécdota debe existir porque es allí donde radica el planteamiento que poco a poco se expandirá para culminar dándonos la impresión de que ese todo orgánico, unitario y acabado nos ha permitido afinar nuestro conocimiento del mundo.

Como en el género dramático, el cuento exige además ese cambio que lleva a los personajes de la felicidad a la infelicidad o viceversa, la peripecia del giro —trágico, irónico o humorístico—, de una revelación en suma, ya sea externa, como en Somerset Maugham y en Quiroga, o interna, como en Hemingway y en Norberto Fuentes, que ate cabos y le dé sentido y permanencia al relato. “En el desenlace es donde el lector descubre si ha estado leyendo el mismo cuento que el escritor se propuso escribir”, ha dicho John Updike. “Un cuento es como un cuarto cerrado en el que se han pintado varias puertas falsas; mientras leemos tenemos muchas posibilidades de salida,

pero cuando el autor nos conduce a una puerta en particular sabremos si es la correcta porque es la que abre.”

Durante las últimas décadas muchos escritores han tratado de restarle importancia a la anécdota del cuento para concentrarse en “problemas de lenguaje” o en experimentaciones de orden formal. Yo empecé este ensayo aludiendo a un cuento de John Barth en el que me enteré que existía algo tan evidente como el triángulo de Freitag. Pues bien, ha llegado el momento de confesarles que lo que Barth proponía en ese cuento era precisamente negar la validez del diagrama. Ambrose, el personaje principal del relato, se pierde en la anécdota como si deambulara en un recinto oscuro lleno de espejos deformantes sin encontrar salida. Barth se da el lujo de discutir dentro de su texto los aspectos técnicos del cuento, de hacer explícitos los artificios que se usan en la caracterización y en la ambientación, de evaluar y sopesar los limitados recursos de los que dispone un narrador, de poner en duda la pertinencia de los símbolos, etc., etc. El cuento de Barth es abiertamente experimental y busca, sobre todo, destacar lo ficticio, lo ilusorio del acto narrativo. El cuento está bien logrado y funciona como tal. Lo que no puede es prescindir de la anécdota. Y aunque el cuento no tiene en apariencia un desenlace, su giro dramático radica precisamente en dicha carencia. Al terminar de leer su cuento uno está más consciente de que narrar significa sobre todo la creación de una ilusión, pero también se hace claro que, como lector, uno desea precisamente olvidarse de ello para perderse libre y espontáneamente en el ámbito de lo imaginario, de lo inventado que parece ser real aunque sepamos de antemano que no lo es.

Lo curioso, y donde radica la propia paradoja del género, es que aun cuando la anécdota sea un elemento in-

dispensable, los mejores cuentos son los que logran ir más allá del diálogo y de la descripción, aquéllos cuya historia deja en nosotros la sensación de que su materia memorable, su esencia, se halla en un estrato cuya profundidad se localiza más allá del mero aspecto incidental de la historia.

La forma del cuento nunca es tan rígida como la del soneto pero tampoco tan libre como la de una novela. Más cercano al género dramático, el cuento posee la extrema, aunque relativa libertad que le concede la inventiva de la anécdota dentro de la estética de la forma.

Visto desde otra perspectiva menos formal y más literaria, habría que admitir que todos los grandes practicantes del género han tenido que inventar su propia concepción de cuento; cada gran cuentista se ha visto en la necesidad de crear su forma porque en última instancia el método de un escritor no es otro que el de su sensibilidad, su manera de percibir el mundo. Un cuentista, como un poeta, debe aceptar la imposición de las limitadas variantes que le ofrece la forma para trascender la forma. En un sentido, en el cuento, el método más innovador, el que más revela, es aquel que responde de manera más natural al propio temperamento del escritor.

## ÓSCAR DE LA BORBOLLA

### CARNALIDAD DEL CUENTO\*

Las definiciones acerca de los géneros literarios, por lo regular, son tan pedantes que a mí se me antoja comentarlas como un carnicero: comparar los distintos tipos del discurso con las diferentes clases de carne, y hacer de este breve texto una blanda milanesa al alcance de cualquier colmillo-lector. En consecuencia, debo representarme la literatura no al modo de una república transparente y etérea edificada con palabras, sino como a una res muerta y mosqueada que se balancea prendida de un garfio, mientras debajo de ella se va formando un charco de sangre y aserrín. La imagen: "mundo de las letras", congruente con la idea de que en la lectura nos acontece un "rpto" hacia otra dimensión, es una noción tan manoseada que ha perdido todo su filo para rasgar el entendimiento y hacer que penetre una poca de luz. Mejor que todas las metafísicas del ente de ficción y mucho mejor que ese vocabulario

\*Óscar De la Borbolla: "La carnalidad del cuento" (1987), en *Plural. Revista Cultural de Excelsior*, núm. 186, México, 1987.

ininteligible de los críticos, que hace de los renglones tendedores donde se cuelgan palabras y frases domin-  
gueras, es considerar la literatura: carne, y acercarnos a  
ella apropiadamente.

Afilan los cuchillos, uno contra otro, ante los ojos azora-  
dos de las amas de casa que aguardan el par de bistecitos  
superdelgados, únicas viandas proteínicas de su exigua  
dieta familiar, o frente a choferes y señoras emperifolladas  
que piden su kilo de filete cortado a la tampiqueña, tiene  
algo de ritual orgiástico, algo de lujuriosa ceremonia sen-  
sual. Destazar una res sobre esos troncos pintados de  
blanco, hundir el cuchillo entre los músculos de la bestia  
inerte para irlos separando, hace del carnicero un sacerdo-  
te, un verdadero filósofo materialista que deslinda con  
asombrosa maestría de una parte la tapa de aguayón, de  
la otra el costillar, acá los huesos limpios y allá los pegajo-  
sos y elásticos pellejos. Ya quisieran los teóricos, algún día,  
llegar a separar los conceptos con la precisión con la que  
un carnicero desgaja un animal: poco a poco lo que llama-  
mos carne va surgiendo en su poderoso trípode blanco, y  
poco a poco sus enérgicos manotazos van dejando la carne  
laminada para que adopte ese tamaño y esa geometría ca-  
prichosa que la hará caber en los platos.

Como carnicero, digo que el cuento es carne magra,  
sabrosa de punta a punta, calculada para saciar el apetito  
de cualquiera en una sentada y de la que por fuerza  
no debe sobrar en el plato ningún desperdicio: ni un gor-  
do ni un huesito abandonado. Quien muerde el primer  
párrafo de un cuento debe sentir que la lengua y el pala-  
dar se le inundan de golpe con un sabor que lo obliga a  
seguir hasta el fin, hasta ese último bocado que resume  
y exagera el gusto, pero con el que a su vez uno se que-  
da puntualmente satisfecho. Más que ninguna otra car-

ne, la del cuento debe cortarse de un tamaño exacto: a la  
medida del apetito que el sabor sea capaz de despertar.  
Un buen cuento jamás resulta corto o largo, es sencilla-  
mente inolvidable como el corazón del filete.

La novela, por el contrario, es otra carne; tiene ner-  
vios y tiene grasa y huesos y hasta puede estar clavetea-  
da o prepararse como cuete mechado de verduras. Estos  
altibajos, necesarios en la fibratura de la novela, son  
errores grasos en la carne del cuento. En éste todo exce-  
so se aceda en la boca y produce unos efectos vomitivos  
instantáneos: el lector aparta el cuento y lo devuelve so-  
bre la mesa; aunque claro, siempre puede uno encon-  
trarse con algún coprófago caritativo que a pesar de los  
abusos lo degluta entero, pues, como se sabe abundan  
los lectores anales incapaces de dejar nada a medias.

También el cuento es carnalmente distinto de la poe-  
sía; pero no porque la poesía sea el postre, o los trocitos  
de pulpa formalmente cortados para ensartar en un  
alambre, sino porque la carne de la poesía posee un sa-  
bor reconcentrado que puede acompañarnos ya para  
siempre tras una simple y única mordida. La poesía es  
capaz de curar el apetito en un instante y, por ello, sólo  
los bárbaros pueden tragarse un poemario de un tirón.  
El cuento, insistimos, es carne magra; la poesía, carne  
penetrante.

Echo una mirada de báscula para ver si lo escrito  
hasta aquí ajusta ya las tres cuartillas de mis opiniones  
acerca del cuento, y como faltan unos gramos agrego co-  
mo carnicero honrado un pilón a propósito de algunos  
otros géneros: los estudios literarios son carne molida;  
las reseñas, pellejos para gato; los análisis científico-lite-  
rarios no son siquiera retazo con hueso, sino esqueletos  
duros como la palabra "cóccix" que al meterse en la car-

ne de la literatura la hacen parecer no una vaca viva, sino una vaca de madera completamente rígida, un caballo de Troya del que descienden los enemigos de la creatividad para arrasarla e imponer sus dogmas. Ojalá que estas tres cuartillas sean de carne podrida, es decir, de ucronía.

## JOHN BARTH

### MÁS O MENOS\*

"Menos es más", dijo Walter Gropius, o Alberto Giacometti, o Laszlo Moholy-Nagy, o Henri Gautier-Brzeska, o Constantin Brancusi, o Le Corbusier o Ludwig Mies van der Rohe. La frase (originaria en realidad de Robert Browning) ha sido en más de una ocasión atribuida a todos estos más o menos celebrados más o menos minimalistas. Como el slogan de *Bauhaus*: "La forma sigue a la función", se trata de un ejemplo memorable de estética minimalista, cuyo principio cardinal es que el efecto artístico puede quedar resaltado por una radical economía de medios incluso en aquellos casos en que tal tacañería compromete otros valores: la integridad, por ejemplo, la riqueza o la precisión.

El poder de este principio estético es fácilmente demostrable: basta contrastar mi eminentemente olvidable formulación del mismo ("el efecto artístico puede quedar

\*John Barth: "Más o menos" (1988), en *Quimera*, núm. 3-4, México, 1988, pp. 60-63. Traducción de Enrique García Díez.



resaltado", etc.) con la inolvidable formulación: "*Menos es más*". O basta considerar la siguiente proposición primero con y luego sin sus elementos parentéticos:

Minimalismo (de cualquier tipo) es el principio (uno de los principios, en cualquier caso) que subyace a lo que yo y muchos otros observadores interesados consideran que es quizá el fenómeno más llamativo de la escena literaria (norteamericana, en especial en los Estados Unidos) actual (el equivalente *gringo* del *boom* novelístico de Iberoamérica): me refiero al resurgir del relato corto (norte) americano (en concreto el tipo de ficción tersa, oblicua, realista o hiperrealista, ligeramente tramada, extrospectiva, en apariencia fría que se asocia, en los últimos 5 ó 10 años con espléndidos escritores como Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robison, Mary Robison, y Tobias Wolf), elogiado y denigrado al mismo tiempo con etiquetas del tipo de "realismo de K-Mart" (cadena de supermercados), "hick chic", "minimalismo de Diet-Pepsi" y "nuevo-temprano-hemingwayismo post Vietnam, postliterario, postmodernismo de mono azul".

Como todo grupo de artistas etiquetados colectivamente, los que acabo de mencionar tienen, al menos, tantos rasgos diferenciales como parecidos. Minimalismo, además, no es el único atributo ni el más importante que su ficción comparte más o menos. Esas etiquetas sugieren por sí mismas otros aspectos y preocupaciones del Nuevo Cuento Norteamericano y de su proporcionada réplica. Pero es de su minimalismo de lo que hablaré (brevemente) aquí y de su antecedente: la idea de que, en arte al menos, menos es más.

Es una idea posiblemente tan vieja, tan persistentemente atractiva y tan ubicua como su contrario. En el principio fue

la Palabra: sólo después llegó la *Biblia* y no lo olvidemos, la novela victoriana en tres volúmenes. El oráculo de Delos no dijo: "El análisis exhaustivo y la comprensión de la propia psique pueden ser un pre-requisito para comprender la conducta propia y el mundo en general". Dijo: "Conócete a ti mismo". Géneros tan inherentemente minimalistas como los oráculos (desde el culto delfico de Apolo hasta los pastelitos chinos de la suerte), proverbios, máximas, aforismos, epigramas, pensamientos, refranes, lemas y pancartas han sido populares en todo lugar y época (especialmente en culturas orales y subculturas, donde el poder de retención mnemónico tiene prioridad absoluta) y muchos de ellos son auto-reflexivos y auto-demostrativos: minimalismo sobre minimalismo. "Lo bueno si breve dos veces bueno." "El silencio es oro." "*Vita brevis est, ars longa*", dice Séneca a los aspirantes a poeta. "Abolir el exceso", recomienda M. Twain.

Frente al placer de la prosa a gran escala de Herodoto, Tucídides y Petronio están las deliciosas miniaturas de las fábulas de Esopo y los "retratos" de Teofrasto. Frente a poemas épicos en verso como la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida* y los aún más largos en sánscrito *Ramayana*, *Mahabharata* y el *Mar de los cuentos*, están formas poéticas venerables tan supercomprimidas como el palíndromo ("Madam, I'm Adam" y "Sex at noon taxes"). (Un ejemplo en castellano de esta figura que consiste en la posibilidad de leer una frase en ambas direcciones sería el conocido "Dábale arroz a la zorra el abad"), o un solo pareado o los *haikús* del Japón feudal y sus ecos en la poesía imaginista de principios del siglo XX hasta los "poemas mínimos contemporáneos" de, por ejemplo, Robert Creeley. Hay incluso poemas de una sola palabra, o palabras que debieran ser poemas. La mejor que conozco es una que encontré en el *Guin-*

ness Book of World Records en la entrada correspondiente a "la palabra más sucinta": se trata de la palabra de la Tierra de Fuego "mamihlapinatapei" que se supone quiere decir "mirándose a los ojos, esperando cada uno que el otro inicie lo que ambos desean pero ninguno de los dos se atreve a iniciar".

El género del cuento, diferente del relato tradicional, como Poe lo distinguió en 1842 en su reseña de la primera colección de cuentos de Hawthorne, es un manifiesto temprano del moderno minimalismo narrativo: "En toda la composición no debe existir palabra... que no encaje en el diseño preestablecido... Hay que evitar a toda costa la extensión innecesaria". La codificación hecha por Poe informa a la obra de maestros de la tersura, selectividad e implicación (por oposición a la en otros tiempos placentera exuberancia, al análisis extendido y explícito) como Guy de Maupassant y Anton Chéjov. "No me lo cuentes, muéstralo", decía Henry James prolijamente y con eficacia en sus prólogos a la edición neoyorquina de 1908 de sus novelas. Y no digas ni una sola palabra más de la necesaria, añadía E. Hemingway, que explicitaba así su teoría al principio de los años veinte: "Puedes omitir casi todo con tal de que sepas que lo has omitido, y la parte omitida reforzará la historia y hará que la gente sienta más de lo que comprende".

Los funcionalistas del Bauhaus se hallaban ya ocupados en abstraer y desornamentar la arquitectura, la pintura y el diseño modernos. Y aunque funcionalismo y minimalismo no son la misma cosa y no digamos ya abstracción y minimalismo (no hay nada abstracto en esos primeros relatos de Hemingway), surgen del mismo impulso: despojarse de lo superfluo para revelar lo necesario, lo esencial. No importa que Voltaire hubiera llamado la atención sobre lo indispensable que lo superfluo pue-

de llegar a ser ("Le superflu, chose si necesaire"). Al igual que en pintura el proceso de desnudamiento lleva desde el Postimpresionismo pasando por el Cubismo al radical minimalismo de Kasimir Malevich en obras como "Blanco sobre blanco" de 1918 y las pinturas negras sin figuración de Ad Reinhardt de los cincuenta, así en la literatura del siglo XX la sucesión minimalista lleva desde la "nueva teoría" de Hemingway hasta las *Ficciones* de Borges y a los cada vez más tersos textos de Samuel Beckett que culminan quizá en una pieza teatral, *Alien-to* (1969): El telón se abre sobre una escena tenuemente iluminada, totalmente desnuda a no ser por unas basuras desparramadas; se oye un único grito humano grabado, después una sola y amplificada inspiración y expiración acompañada por un incremento y disminución de las luces y, de nuevo, el grito. Treinta y cinco segundos después de haberse iniciado, el telón se baja.

Pero se baja sobre la obra, y no sobre la tradición literaria minimalista, que continúa honorablemente en la generación de escritores, en los Estados Unidos, como Donald Barthelme ("Sólo me fio del fragmento", dice uno de los personajes de su relato "Snow White"), y en la generación que se solapa y sigue a la suya, una generación rica en autores de lo que se llama El Nuevo Cuento Norteamericano.

Vieja o nueva, la ficción puede ser minimalista en uno o varios aspectos. Hay minimalistas de unidad, forma y escala: palabras cortas, frases cortas, párrafos cortos e historias supercortas, esas novelas delgadas de tres octavos de pulgada ya mencionadas, e incluso bibliografías mínimas (la ficción de Borges consiste en no más de

unas cuantas colecciones de cuentos, modestas pero tremendamente influyentes). Hay minimalistas de estilo: un vocabulario despojado, una sintaxis desnuda que evita el período y la cadencia, los predicados múltiples, y las construcciones subordinadas complejas; una retórica desnuda que elimina por completo el lenguaje figurativo; un tono desnudo, sin emoción. Hay minimalismo de material: personajes mínimos, exposición mínima ("toda esa especie de porquería a lo David Copperfield", dice J.D. Salinger en *El guardián entre el centeno*), *mises en scène* mínimas, acción mínima.

Todos juntos, en estado puro, estos diferentes minimalismos configuran un tipo de arte que, en palabras de su sacerdote supremo, Samuel Beckett, refiriéndose al pintor Bram Van Velde, expresa que "no hay duda que expresar, nada con que expresar, nada desde donde expresar, sin el poder de expresar, ni deseo para expresar junto a la obligación de expresar". Pero no siempre se dan juntos. Hay obras cortas de gran riqueza retórica, emocional y temática como la página esencial de Borges: "Borges y yo". Y hay ejemplos de lo que podría llamarse "minimalismo de largo aliento" como la trilogía de Beckett de los años cincuenta: *Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable*. Abundan los paralelismos en otras artes: La miniatura en pintura es especialmente rica (miniaturismo no es minimalismo); las cajitas de J. Cornell contienen universos. Las enormes pinturas, por otra parte, de Rothko, Franz Kline y Barnett Newman son tan poco detalladas como el Monumento a Washington.

La iglesia católica medieval reconoció dos vías para la salvación: la *vía negativa* de la celda del monje y la cueva del ermitaño, y la *vía afirmativa* de la inmersión en los asuntos humanos, de estar en el mundo siendo o no

de él. Los críticos han adoptado oportunamente estos términos para caracterizar la diferencia entre Beckett, por ejemplo, y su en otro tiempo maestro James Joyce, un decidido maximalista excepto en su obra primera. Aparte de una cierta disposición visceral, que es sin duda el gran determinante ¿qué es lo que inclina a un escritor o a una generación de escritores al Camino Negativo?

Individualmente puede ser una cuestión de circunstancias personales presentes o pasadas. Raymond Carver habla de un aprendizaje literario en el que sus poemas cortos y cuentos eran robados a una situación doméstica y económica desquiciante: aunque ahora tiene tiempo profesional en abundancia, le asalta la duda de que si intentara escribir, aunque no fuera más que una novela corta, se encontraría de nuevo en aquellas terribles circunstancias. Un caso opuesto es el de Borges: su casi total ceguera en sus últimas décadas le obligaba a las formas breves que él había elegido por otras razones no físicas cuando tenía visión.

Para explicar una determinada corriente literaria, los sociólogos de la literatura y los observadores de la cultura apuntan hacia factores históricos y filosóficos más generales, sin excluir el factor de modelos influyentes como Beckett y Borges. La influencia del primer Hemingway sobre Raymond Carver es tan evidente como la influencia del propio Carver sobre otro grupo de escritores dentro de los que se conoce como el Nuevo Cuento Norteamericano y sobre un grupo mucho más numeroso de aprendices de escritor matriculados en los programas de "escritura creativa" de las universidades norteamericanas. Pero ¿por qué este modelo y no otro si no es por su misma proeza artística sobre la que, después de todo,

no tiene el monopolio? Sin duda porque este modelo es considerado por los escritores más o menos influidos por él como el que mejor expresa su condición y la de sus lectores.

Y ¿cuál es esa condición en el caso de los cuentistas fríos minimalistas-realistas de la generación de los 70 y 80 en los Estados Unidos? En mis conversaciones con ellos, mis lecturas de los críticos, favorables y adversos, y en mi trato con los recientes y actuales escritores noveles, he oído citar entre otros factores esta media docena que ahora enumero sin un orden de prioridad:

—Nuestra resaca nacional de la guerra de Vietnam, que es para muchos un trauma literal y figurativamente innombrable. “No quiero hablar de ello” es la actitud característica de los veteranos de Vietnam en la ficción de Ann Beattie, Jayne Anne Phillips y Bobbie Ann Mason (como lo es en las muchas réplicas de la vida real y como lo fue en sus innumerables precursores del siglo XX, especialmente después de la Primera Guerra Mundial). Ésta es ciertamente una de las dos actitudes clásicas frente al trauma (la otra es, claro, la contraria), la cual puede conducir a un discurso minimalista, no introspectivo, cerrado: me viene a la mente el temprano cuento de Hemingway “La casa del soldado”.

—La crisis energética de 1973-76, más o menos coincidente, y la reacción asociada a ella contra el despilfarro y el exceso norteamericano en general. La popularidad del coche compacto corre paralela (en círculos literarios al menos) con la novela corta y la minificción (aunque no con la minifalda, que nada tiene que ver con el ahorro de tela).

—El declive nacional en la capacidad de leer y escribir, no sólo entre los jóvenes (incluyendo incluso a los aspirantes a escritores, como grupo), sino entre los profesores,

muchos de los cuales son ellos mismos el producto de un sistema educativo cada vez menos exigente y de una sociedad cuyos gustos y diversiones narrativo-dramáticas le llegan del cine y de la televisión más que de la literatura. No pretendo despreciar la educación general de los escritores mencionados ni sugerir que los grandes escritores del pasado eran todos impecables ortógrafos y gramáticos, de extensa cultura personal. Unos sí, otros no, lo mismo que hoy. Pero al menos entre los aspirantes a escritores lo suficientemente prometedores como para ser admitidos en uno de los buenos “talleres de escritura” de postgrado (y ciertamente no se trata de los ejemplares más inferiores de su especie) el declive general en el dominio de las capacidades lingüísticas en las dos últimas décadas es lo suficientemente patente como para que, en casos concretos, su futura docencia a estudiantes de primer y segundo ciclo sea preocupante. Aparte de otros méritos considerables, rara vez se encuentra uno con una oración de cierta complejidad sintáctica, por ejemplo, y en tanto que el repertorio lingüístico de recursos más-alla-de-lo-elemental permite articular pensamientos y emociones la prosa de Dick y Jane tiende a ser emocional e intelectualmente más pobre que la de H. James. Entre los grandes minimalistas, este empobrecimiento es una elección y una estrategia: simplificación en favor de la fuerza o cualquier otro valor. Entre los menos grandes puede ser *faute de mieux*. Entre los “lectores normales” de hoy es pandémico.

—Junto a este declive, una capacidad de atención en la lectura cada vez más corta. La novela—río popular todavía tiene algunos adeptos. Especialmente a bordo de los grandes aviones y en las playas. Pero apenas si puede ponerse en duda que muchas de las horas que nosotros, los burgueses, pasamos delante de la tele y del

video, en el coche y en el cine, solíamos pasarlas leyendo novelas, narraciones y cuentos-no-tan-cortos, en parte porque estas otras estridentes diversiones no existían y en parte porque estábamos capacitados para una atención más sostenida tanto en nuestros placeres como en el trabajo. El novelista austriaco Robert Musil se quejaba en 1930 (en su maxi-novela *El hombre sin cualidades*) de que vivimos en la edad de las revistas, demasiado impacientes en los nerviosos años veinte para leer libros. Medio siglo más tarde, en Estados Unidos al menos, incluso el enorme mercado de la ficción en revistas ha quedado reducido a sólo unas pocas supervivientes. Simplemente no hay lectores. Es una curiosa paradoja la del Nuevo Cuento Norteamericano —tan admirablemente directo y democrático de acceso, tan aficionado a los slogans y a la cultura popular— el que deba aparecer en revistas literarias de corta tirada en lugar de aquellas como *Collier*, *Liberty*, *The Saturday Evening Post*. Pero el *New Yorker* y el *Esquire* no están al alcance de cualquiera.

—Junto a todo lo dicho, una reacción por parte de los autores mencionados contra la fabulación irónica y sarcónica y/o el intelectualismo (a veces academicismo) y/o la densidad unas veces bizantina, otras barroca, de sus antecesores literarios inmediatos: los Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin, William Gaddis y William S. Burroughs, John Hawkes, Joseph Heller, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut (y yo mismo, supongo). Esta reacción, donde existe, parece deberse tanto al realismo impenitente de nuestros sucesores como a su minimalismo: entre los conocidos hermanos Barthelme, los productores de Donald no son menos escuálidos que los de Frederick o que los del prometedor Steven. Pero su material, enfoque y textura resultantes son ciertamente diferentes. La com-

plejidad del hermano mayor en cuentos como "Sentence", por ejemplo (una no-oración de nueve páginas), o el intelectualismo directo aunque satírico de su "Kierkegaard Unfair to Schlegel" son tan ajenos a los realistas de K-Mart como las fabulaciones de *Gravity's Rainbow* de Pynchon. Ésa es la historia: el diálogo entre fabulador y realista, fantaseador y cotidianista, como el diálogo entre maximalista y minimalista, es tan viejo como la narrativa y en modo alguno son incompatibles. Existen innumerables combinaciones, coaliciones, entrecruces entre ambos lados de la calle.

—La reacción contra la inevitable hipérbole de la propaganda norteamericana comercial y política, con su sofisticación tecnológica para manipular y sus vistosas mentiras más ubicuas y más contaminadas que el aire que respiramos. Es perfectamente comprensible que tal ambiente, junto a cualquiera de los otros ingredientes de este catálogo, puede inspirar una ficción dedicada a un "Contarlo Como Es" casero, intrascendente, programáticamente ruin, incluso minimalista.

Ésta ha sido siempre la inspiración básica, de carácter filosófico-moral, del minimalismo, y de su pariente próximo el realismo, en sus muchos avatares a lo largo de los siglos tanto en las bellas artes como en lo demás: la sensación de que la lengua (o lo que sea) por las razones que fueren se ha hecho excesiva, torpe, corrompida, caprichosa y falsa. Es la reacción puritana contra el Catolicismo barroco; es Thoreau dejando tras de sí las ya escasas comodidades del pueblo de Concord.

Para los supervivientes de la Primera Guerra Mundial, dice uno de sus más ilustres portavoces (Frederick

Henry en *Adiós a las armas*), "las palabras abstractas como gloria, honor, valor o santidad eran obscenas". V. Kandinsky decía que él no buscaba "la cáscara sino la nuez". El funcionalismo del Bauhaus tomó aliento en parte de su admiración por la tecnología de la máquina, en parte de su revulsión contra el caprichoso estrépito de la *Gilded Age* (referencia a la postguerra civil norteamericana, periodo caracterizado por la voracidad comercial e industrial que M. Twain definió como "la gran barbacoa americana"). El hundimiento del Titanic vino a significar el fin de esa época, así como la contemplación de unos obreros aplastados por una cornisa victoriana desprendida simbolizó para el joven Frank Lloyd Wright el peso muerto de una decoración arquitectónica no funcional. Flaubert arremetió contra la estupidez del discurso burgués, el lenguaje burocrático en particular; su pasión por la palabra justa significó más resta que suma. Lo barroco inspira su opuesto; después de los excesos de la escolástica viene el reduccionismo radical de Descartes: dudemos y rechacemos todo aquello que no es evidente y veamos si queda algo incuestionable sobre lo que reconstruir. Y entre los propios escolásticos, tres siglos antes de Descartes, William Ockham afilaba su famosa cuchilla: *Entia non sunt multiplicanda* (Las entidades no deben ser multiplicadas).

En resumen, menos es más.

Más allá de los impulsos individuales e históricamente locales, los autores más o menos minimalistas del Nuevo Cuento Norteamericano están restableciendo una corrección cíclica en la historia (y en las microhistorias) de la literatura y del arte en general: un ciclo que también se encuentra con ritmos más amplios en la historia de la filosofía y en la historia de la cultura. El Renacimiento genera Reformas, que a su vez engendran Con-

trarreformas; los siete años de las vacas flacas suceden a los siete años de las vacas gordas, después de los cuales nosotros, no menos que la gente del Génesis, podemos esperar la re-corrección.

Pues si hay mucho que admirar en la austeridad artística, su opuesto no está exento de méritos y alegrías. Están los placeres minimalistas de Emily Dickinson ("Cero en el hueso") y los maximalistas de Walt Whitman; la gratificación de baja caloría de *Textos para nada* de Beckett y las delicias de alta caloría de *Cien años de soledad* de García Márquez. La vía que lleva al cielo es ciertamente plural. En cuanto a la elección entre minimalismo y su opuesto, lo siento por el lector, o el escritor o la época, que sean demasiado adictos a uno de ellos como para no poder disfrutar del otro.

## RECOPILACIONES SOBRE LA ESCRITURA DE CUENTOS

Bruce-Novoa, John *et al.*: *Teoría y práctica del cuento. Encuentro Internacional 1987*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1987. Contiene textos de Gerardo Cornejo, Hernán Lara Zavala, Vicente Leñero, Silvia Molina y Bernardo Ruiz, entre los cuentistas.

Current-García, Eugene y Walton S. Patrick, eds.: *What Is The Short Story?*, Glenview, Scott, Foresman and Co., 1974. Contiene textos de Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Henry James, Bret Harte, Rinz Lardner, William Saroyan, Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor, Frank O'Connor y Joyce Carol Oates, entre los cuentistas.

Charters, Ann, ed.: *The Story and its Writer. An Introduction to Short Fiction*, Nueva York, St. Martin's Press, 3ª ed., 1991. Contiene textos de Ursula LeGuin, John Updike, Alice Adams y otros.

Dickson, Frank A. y Sandra Smythe, eds.: *Handbook of Short Story Writing*, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 1970. Contiene trabajos de escritores que se han dedicado a coordinar talleres de escritura, los cuales escriben sobre aspectos específicos, como la creación de personajes, ambientes, tramas, inicios y finales.

Fredette, Jean M., ed.: *Handbook of Short Story Writing*, vol 2, Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 1988. Este segundo volumen (que complementa el de Dickson y Smythe) contiene trabajos sobre el cuento en general, cuentos para lectores específicos, las técnicas de escritura, la reescritura, el inicio como escritor y el mercado literario.

May, Charles E., ed.: *Short Story Theories*, Columbus, Ohio University Press, 1976. Incluye una muy extensa bibliografía comentada de teorías del cuento en lengua inglesa.

Pavón, Alfredo, comp.: *El cuento está en no creérselo*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1986. Contiene textos de Roberto Bravo, Jesús Gardea, Enrique López Aguilar, Roberto López Moreno, Luis Arturo Ramos, Daniel Sada, Guillermo Samperio, Edmundo Valadés y Eraclio Zepeda.

Vallejo, Catharina V. de, comp.: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Ediciones Universal, 1989.

## ÍNDICE

Introducción	7
--------------	---

LOS ORÍGENES	11
--------------	----

EDGAR ALLAN POE	
La unidad de impresión (1842)	13
El objetivo y la técnica del cuento (1846)	14
ANTON CHÉJOV	
La técnica del cuento (1883)	19

MICROTEORÍAS Y DECÁLOGOS	27
--------------------------	----

HORACIO QUIROGA	
Decálogo del perfecto cuentista (1925)	29
Manual del perfecto cuentista (1925)	31
JORGE LUIS BORGES	
Antidecálogo del escritor (1948)	37
Prólogo a un libro de cuentos (1964)	39



ADOLFO BIOY CASARES	
Acerca del cuento y la novela (1974-1988)	41
AUGUSTO MONTERROSO	
Decálogo del escritor (1978)	49
Unas palabras sobre el cuento (1990)	52
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	
La idea parte de una imagen (1982)	53
RICARDO PIGLIA	
Tesis sobre el cuento (1987)	55
JOSÉ BALZA	
El cuento: lince y topo (1988)	61
 TEORÍAS PERSONALES DEL CUENTO	 67
GUY DE MAUPASSANT	
El objetivo del escritor (1888)	69
SOMERSET MAUGHAM	
Estudio sobre el cuento (1939)	73
SHERWOOD ANDERSON	
La forma en el cuento (1924)	125
EDITH WHARTON	
Todo tema contiene su propia extensión (1925)	129
H. E. BATES	
El cuento moderno (1941)	133
WILLIAM CARLOS WILLIAMS	
Notas sobre el cuento (1949)	153
EUDORA WELTY	
La lectura y la escritura de cuentos (1949)	159
SEAN O'FAOLAIN	
Sobre el tema en el cuento (1951)	191

MARIO BENEDETTI	
Cuento, <i>nouvelle</i> y novela:	
Tres géneros narrativos (1953)	217
ERNEST HEMINGWAY	
El arte del cuento (1956)	233
JUAN BOSCH	
Apuntes sobre el arte de escribir cuentos (1958)	253
FRANK O'CONNOR	
El cuento es lo más próximo a la poesía (1958)	283
La voz solitaria (1963)	285
JULIO CORTÁZAR	
Algunos aspectos del cuento (1962)	303
ALBERTO MORAVIA	
El cuento y la novela (1965)	325
PHILIP K. DICK	
Cuento y novela de ciencia ficción (1968)	333
Cuento fantástico y de ciencia ficción (1981)	336
VLADIMIR NABOKOV	
Inspiración (1972)	339
V.S. PRITCHETT	
Contra lo discursivo (1974)	347
ENRIQUE ANDERSON IMBERT	
Acción, trama (1979)	351
ÍTALO CALVINO	
Rapidez (1984)	363
HERNÁN LARA ZAVALA	
Para una geometría del cuento (1986)	369
ÓSCAR DE LA BORBOLLA	
Carnalidad del cuento (1987)	377
JOHN BARTH	
Más o menos (1988)	381
 RECOPILACIONES SOBRE LA ESCRITURA DE CUENTOS	 395

*Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*, de Lauro Zavala, Textos de Difusión Cultural, serie El Estudio de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 26 de octubre de 2013, en los talleres de Grupo Edición, S.A. de C.V., Xochicalco 619, Col. Letrán Valle, 03650 México, D.F. La tipografía se realizó en tipo English Times de 8, 9, y 11 pts. Se tiraron 1 000 ejemplares en offset, en papel Cultural de 90 gramos. La edición estuvo al cuidado de Ana Cecilia Lazcano y del compilador.

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL

EL  
ESTUDIO

El soneto en la poesía hispánica.  
Historia y estructura  
Bernardo Gicovate

César Vallejo: Crítica y contracrítica  
José Pascual Buxó

Bajtín.  
Ensayos y diálogos sobre su obra  
Gary Saul Morson (comp.)

San Malcolm en las cantinas  
y otros ensayos lowryanos  
Óscar Mata

Sueños, recuerdo, memoria.  
La metaficción en las novelas  
de Joaquín-Armando Chacón  
Dale J. Pratt

En este volumen de la colección de *Teorías del cuento I (Teorías de los cuentistas)* se han reunido algunas de las reflexiones más importantes que los escritores han plasmado acerca del género al que han dedicado la mejor parte de su obra creativa.

Los materiales de este volumen están distribuidos en tres áreas: *Los orígenes* (E.A. Poe y A. Chéjov), *Microteorías y decálogos* (H. Quiroga, J. L. Borges, A. Monterroso, G. García Márquez, R. Piglia, J. Balza y A. Bioy Casares) y *Teorías personales* (G. de Maupassant, S. Anderson, S. O'Faolain, E. Hemingway, J. Bosch, J. Cortázar, P. K. Dick, V. Nabokov, I. Calvino, J. Barth y otros doce cuentistas sobresalientes del siglo xx).

Muchos de estos materiales han sido traducidos al español por primera vez para esta colección, que contiene así algunas claves de acceso a la creación y lectura del cuento. Se trata, en conjunto, de una invitación y un homenaje al género más antiguo, diverso y universal de la narrativa.

Lauro Zavala

ISBN: 968-36-2331-X

