

Viaje alrededor del cuento

Luis Fernando Afanador

Ilustración Marcela Mejía - Klein



Una aproximación al género del cuento parecería una tarea imposible de alcanzar en el lapso de un breve ensayo. Varios siglos de historia, innumerables autores, diferentes tendencias. Pero si hacemos un zoom —para utilizar una expresión propia de la fotografía, arte muy cercano al cuento— el asunto empieza a aparecer menos vasto de lo que parece.

Vamos, entonces, a hablar del cuento moderno, una historia más abarcable, toda vez que empieza con Edgar Allan Poe a mediados del siglo XIX. Para nada nos vamos a referir al cuento folclórico, religioso o mítico de la tradición oral. Si así lo hiciéramos, tendríamos que comenzar probablemente con los primeros narradores de la humanidad que contaron sus anécdotas del día junto al fuego; hablar de la pelea entre Caín y Abel; la parábola del hijo pródigo; las historias de Salomé, y continuar con esas joyas literarias que siguen siendo *Las mil y una noches*, el *Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*.

Para el estudioso ruso, Vladimir Propp, hay dos clases de cuentos: el maravilloso, ligado a la mitología; y el moderno, ligado al arte y que nace de la cotidianidad. En ese sentido, el cuento es un arte muy joven. Por fortuna, Poe nos hizo el favor no sólo de escribir los primeros —notables y todavía vigentes— sino que, además, teorizó sobre el género e intentó establecer sus bases.

En su *Filosofía de la composición*, Poe se refirió a la unidad de impresión. Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, en una sola sesión de lectura —o, como diríamos nosotros, de una sola sentada— se pierde la unidad y el efecto, no habría “unidad de impresión”. Vale decir, la extensión es la primera característica de un cuento. Si nos encontramos con un relato en prosa de más de 100 páginas, estamos hablando de una novela —o de cualquier otra cosa—, pero no de un cuento. Los franceses, con su claridad cartesiana, son aun más radicales. Si se encuentran con un relato en prosa que supera las veinte páginas, lo denominan *nouvelle* (el equivalente en español, *novelita*, es tan feo que García Márquez propone decirlo mejor en francés).

¿Qué pasaría entonces con *La muerte de Iván Ilich*, *La metamorfosis* y *Muerte en Venecia*? Por su extensión y su tiempo de lectura, ¿no clasificarían en la definición de Poe? Para no entrar en un territorio

incierto —dada la vaguedad y la generalidad de su definición—, Poe alcanzó a introducir otros elementos que ayudan a aclarar las cosas: el cuento debe tener también *incidentes* deliberadamente preconcebidos y organizados para producir una impresión única y singular. No hay elementos gratuitos, decorativos; desde la primera frase el cuentista debe saber para donde va: “Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido”. Los *incidentes*, combinados con el *tono*, consiguen el efecto dramático. Esto quiere decir que la brevedad no es sólo extensión: implica intensidad. Como dice Hernán Lara Zavala, a mayor dramatismo corresponderá una mayor revelación en cuento: “De ahí que sus relatos enfatizen la importancia de la trama con el objeto de lograr un desenlace más fuerte y sorprendente”. Poe introduce la noción de clímax: acrecentar la intensidad hará más importante el desenlace.

Brevedad, incidentes organizados, tono, intensidad, efectos dramáticos, desenlace, trama. Es decir, elementos que nos pueden llevar a afirmar que el cuento posee una verdadera estructura, representable incluso en términos geométricos, como lo hizo Freitag,¹ en el cual del punto A se sigue una línea horizontal al punto B y de ahí se asciende en una pendiente al punto C —el clímax— para luego bajar —el desenlace— hasta el punto D.

Este modelo, según Hernán Lara Zavala, sigue vigente hasta nuestros días. Es el de Borges, Cortázar, Bioy Casares, Horacio Quiroga y de toda la literatura policíaca de la cual Poe es fundador. En los casos de Borges y de Cortázar se dan algunas importantes variaciones al modelo que merecen una mención aparte.

El que realmente rompe con este modelo e inaugura una forma distinta de hacer cuentos es Anton Chéjov. Para empezar, en las historias del escritor ruso no hay comienzos ni finales efectistas. No se encuentran grandes efectos dramáticos ni grandes revelaciones; en vez del clímax, más bien un anticlímax. Si volvemos al diagrama de Freitag, veremos una línea horizontal sin ascensos ni descensos. El arte de Chéjov es el de lo inacabado y lo inconcluso. En su obra la gente —generalmente común y corriente— no se ahorca ni dice

cosas inteligentes a cada rato, sino que, como en la vida real, comen, beben, galantean y dicen tonterías. Hay muchas conversaciones y poca acción. Como bien lo dice su traductora al español, Galina Tolmacheva, lo que no se dice prevalece sobre lo que se dice y se muestra. En sus textos abundan las insinuaciones, los puntos suspensivos, los silencios. “Estos silencios impresionan tanto como un grito de furia”.

Esta poética de lo no dicho inaugurada por Chéjov llegará a tener muchos discípulos, pero entre los más importantes quisiera destacar a dos norteamericanos: Ernst Hemingway y Raymond Carver. Del primero, ¿quien no se acuerda de “Colinas como elefantes blancos” y “Los asesinos”?; y del segundo, ¿“Catedral” o “De qué hablamos cuando hablamos de amor”? A partir del descubrimiento de Chéjov, Hemingway llegó a desarrollar una teoría, la del iceberg, bastante citada y conocida en los medios literarios: en un cuento, la parte más importante es la que no se ve y permanece sumergida. Y Raymond Carver en *Tres rosas amarillas*, uno de sus cuentos más bellos, le hace un gran homenaje al maestro no sólo al narrar sus tres últimos días de vida, sino al terminar la historia con una enigmática botella de champaña que se estalla jubilosa pocos minutos después de su muerte. (Un paréntesis: durante años me devané los sesos tratando de entender ese enigmático final y, hace poco, un esclarecedor artículo de Juan Villoro me trajo la respuesta: esa jubilosa botella que se descorcha es la inefable vida que prosigue después de nuestra muerte).

Volvamos a Chéjov, volvamos al maestro. ¿Es verdad que en sus cuentos no hay grandes revelaciones? Si pensamos en la acción y en la trama es posible que sea cierto; si nos referimos a la conciencia y a lo que sucede en el interior de los personajes, desde luego que no lo es. Recordemos, a manera de ejemplo, “El beso”, uno de sus primeros cuentos: Riabóvich, un oficial tímido y apocado de una brigada de artillería, acompaña a sus compañeros a una recepción en la casa de campo de un general retirado. Deambulando por la casa, Riabóvich entra a un cuarto a oscuras y una mujer, que lo confunde con otro hombre, lo besa y se aleja. Él también sale corriendo, pero quedará obsesionado por el resto de sus días con aquel encuentro que llegará a convertirse en una tortura. Como en el poema de Baudelaire, el personaje se enamora de una mujer que nunca más volverá a ver. Tiempo después, Riabóvich

vuelve a la finca y llega a la conclusión de que “toda su vida es una broma incomprensible y sin objeto”. A una existencia banal le ha ocurrido algo que visto desde afuera podría parecer igualmente banal, pero que dentro del sujeto resulta todo un acontecimiento que, para bien o para mal, lo transforma radicalmente. James Joyce, en “Stephen héroe”, le puso en nombre de epifanías a estas revelaciones súbitas: “una revelación de la realidad interna de una experiencia acompañada de un sentimiento de júbilo tal y como se da en una experiencia mística”. Pero, en “Los muertos”, el mejor de sus cuentos, aplicará su teoría:

Gabriel, apoyado en su codo, miró por un rato y sin resentimiento su pelo revuelto y su boca entreabierta, oyendo su respiración profunda. De manera que ella tuvo un amor así en la vida: un hombre había muerto por su causa. Apenas le dolía pensar en la pobre parte que él, su marido, había jugado en su vida. La miró mientras dormía como si ella y él nunca hubieran sido marido y mujer. Sus ojos curiosos se posaron un gran rato en su cara y en su pelo: y, mientras pensaba cómo habría sido ella entonces, por el tiempo de su primera belleza lozana, una extraña y amistosa lástima por ella penetró en su alma. No quería decirse a sí mismo que ya no era bella, pero sabía que su cara no era la cara por la que Michael Furey desafió la muerte.

Cambios en la acción, como en Poe, o cambios al interior de los personajes como en Chéjov: no importa. Lo importante es que los haya porque un cuento —y esta sí que es una característica esencial— nunca será estático. La peripecia puede ser de orden físico o espiritual —puede ser el retrato activo de una persona—, pero siempre estará presente, siempre habrá movimiento. Mario Benedetti —el buen cuentista de “Montevideanos” y “La muerte y otras sorpresas”, no el mal poeta— ha sido claro al respecto:

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 sólo no constituye un cuento. Es un retrato estático. Bastará sin embargo con que el narrador agregué 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 amigo 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.

Insistiré en este punto que me parece crucial para acercarnos a este género y diferenciarlo de otros. En las novelas, por ejemplo, uno desayuna, almuerza y come y se acuesta con los personajes. Incluso si es tan buena como *El Quijote*, abundarán los puntos muertos, las escenas que sobran, sin que se afecte su estructura de una manera significativa. En el cuento —que es una novela sin ripios, como muy bien lo dijera Horacio Quiroga— no hay lugar para lo secundario: asistimos a un momento sin duda importante en la vida de los personajes. Un momento privilegiado, que ha sido escogido entre otros. Francis McComber, el personaje del famoso cuento de Hemingway, va a descubrir que en el fondo él no es el cobarde que la gente que lo rodea piensa que es. Toma la decisión de matar al amante de su mujer y esa transformación súbita, ese cambio cualitativo en su vida, es la dinámica del cuento. Los cuentos están hechos de momentos cualitativos, del tránsito de un estadio a otro. En los cuentos fantásticos, el cambio cualitativo se encuentra claramente marcado por el paso de “la realidad real” a la “realidad ficticia”. Un paso que puede ser la cosa más natural del mundo, como lo enseñó para siempre Franz Kafka en *La metamorfosis*. Hay cuentos como “Cavar un foso”, de Adolfo Bioy Casares, que pueden describir a la vez un cambio en la esfera de los hechos y en la psicología de los personajes. Allí, una joven pareja ha comprado una hostería en el campo, el sueño de su vida, para lo cual se endeudan. El proyecto ha fracasado —la hostería no tuvo el éxito previsto— y están a punto de ser embargados. Pero, la noche previa al embargo, reciben la inesperada visita de una mujer de edad. Como la pareja es tan joven y linda, la señora decide confiarles un secreto: lleva en su maletín una gran suma de dinero en efectivo porque va a comprar una casa que, también, es “el sueño de su vida”. Justo la plata que la pareja necesita para salir de todos sus problemas y la señora parece tan indefensa... La esposa, más fría —“una mujer debe defender su hogar”—, toma la decisión de asesinarla. En este cuento, los personajes cambian: unas personas normales de repente

se convierten en asesinos. Y cambian los hechos: de la vida cotidiana al crimen y a la persecución y, probablemente, al suicidio.

Si tenemos en cuenta que nuestras vidas son una suma de momentos triviales y unos pocos hechos relevantes, podríamos concluir que el cuento es un arte que sirve para expresarlas de una manera más emocionante. Tal vez la novela sea más compleja y más abarcadora, pero el cuento definitivamente es más intenso. Por eso, aunque muy repetida, sigue siendo válida la definición del cuento como “un corte transversal de la realidad”. De ahí su cercanía con la poesía. Según Henry James, el cuento se sitúa “en el punto exquisito en donde acaba la poesía y empieza la realidad”.

A pesar de las estéticas y de los intereses opuestos entre Poe y Chéjov, la peripecia es algo que los enlaza por encima de sus grandes diferencias. Y si observamos más de cerca, encontraremos otros puntos en común. Uno, bien importante, es la brevedad o, en palabras de Poe, la posibilidad de leerlo de un tirón. Chéjov es defensor a ultranza de la economía expresiva y un enemigo acérrimo de lo superfluo y de las descripciones proliferas. Por eso dijo: “en los cuentos es mucho mejor quedarse corto que decir demasiado”. Cualquier alusión debe estar justificada: “Si uno habla de un revólver en un cuento, tarde o temprano este revólver tendrá que dispararse”.

Hasta aquí, entonces, podemos hablar de dos grandes tradiciones: la de Poe y la de Chéjov; “la que se concentra en la anécdota y el sorpresivo desenlace” y la que, prefiriendo crear una atmósfera, se concentra en los personajes. La tradición impresionista de Chéjov se perpetúa en los ya mencionados Hemingway, Carver y Joyce, pero también en Flannery O’Connor, Isaak Babel y nuestro Julio Ramón Ribeyro, por citar sólo unos pocos nombres. En una reciente antología de cuentos de Chéjov, dice el escritor norteamericano Richard Ford:

Todo esto puede ser una manera de decir que la razón por la que nos gusta Chéjov, ahora al final de nuestro siglo, es que sus relatos del fin del siglo anterior nos parecen muy modernos, se ajustan mucho a nuestro tiempo y a nuestra mentalidad. Sus meticulosas anatomías de los complejos impulsos y reacciones humanas, su concepción de lo que es gracioso y es patético, su lúcida atención a la vida tal como es vivida... todo ello se corresponde de algún modo con nuestra experiencia. Tenemos la impresión de que nuestros relatos podrían

escribirse hoy en día, publicarse en el *The New Yorker*, y leerse con placer y avidez por su perspicacia, sin modificaciones a pie de página para explicar la época o la procedencia extranjera.

Sin embargo, en el siglo XX la tradición de Poe es redefinida por Franz Kafka y Jorge Luis Borges. Para el profesor Harold Bloom:

Algo muy diferente ingresó en el arte moderno del relato con las fantasmagorías de Franz Kafka, precursor principal de Jorge Luis Borges, de quien puede decirse que reemplazó a Chéjov como influencia mayor en la cuentística de la segunda mitad del siglo XX. Hoy los cuentos tienden a ser chejovianos o borgianos; sólo en raras ocasiones ambas cosas.

En vez de las grandes verdades de la existencia de Chéjov, Borges nos muestra que todo es ficticio, incluso la verdad. Al realismo de aquel le opone —al igual que el Kafka de *La metamorfosis*— no lo fantástico sino algo más radical: el carácter irreal de la realidad. Para Chéjov, el cuento es un fragmento de vida; para Borges, un mero artificio consciente de serlo.

No es tarea fácil resumir los inmensos aportes de Borges al cuento o, mejor dicho, los inmensos aportes que a partir del cuento hizo a la literatura. Lo primero que habría que decir es que lo convirtió en un género mayor, le dio carta de ciudadanía en el mundo de las letras. Después de él, ¿hay acaso algún escritor que se sienta disminuido por el hecho de escribir cuentos? Seriamente creo que no, aunque no hay que descartar a los jóvenes escritores, a los poetas y los periodistas vergonzantes, que en el fondo lo único que quieren es ser famosos y mansamente aceptan el falso dogma comercial de las editoriales: la fama ahora no pasa por el cuento sino por la novela. Aquí es pertinente decir que hay libros de cuentos como *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, o *Más historias de la corte de mi padre*, de Isaac Bashevis Singer, que al igual que una novela, poseen una secuencia capaz de crear un mundo y unos personajes autónomos.

Borges revolucionó la literatura desde el cuento y abrió el camino de esa moda que ahora languidece y que fue conocida en la academia como “posmodernidad”. Sus cuentos son ensayos o reseñas de obras imaginarias; juegos con el espacio y con el tiempo; realidades paralelas. Es decir, estamos hablando ni

más ni menos que de los grandes descubrimientos que retomarían los novelistas del *boom* latinoamericano —primero— y, posteriormente, muchos otros del resto del planeta letrado. En cuanto a la forma específica del cuento, hace un notable descubrimiento mientras sus contemporáneos se obnubilan en la aventura vanguardista: el de la riqueza y la validez del pasado. En la gastada y por entonces muy poco sorprendente horma del viejo relato policial inventado por Poe, Borges vislumbró una estructura perfecta y con enormes posibilidades narrativas. Su idea fue utilizarla con otros fines. En 1942 escribe “La muerte y la brújula”, un relato policial que es a la vez un relato metafísico. Allí, la búsqueda del nombre de Dios se convierte en la búsqueda de un asesino. El cuento está hecho a la manera de un cuento policial —a través de razonamientos se resuelve un enigma— pero se trata de algo más que de un mero cuento policial. Al utilizar su estructura —una estructura independizada de su contenido— con otros fines, probaba que ésta podía aplicarse a cualquier tipo de narración. Su cuento era filosófico —cabalístico, para ser más exactos— y sin dejar de serlo se podía leer también con renovado interés, gracias a su nueva envoltura. Dos historias al tiempo, una aparente y la otra encubierta. Un cuento siempre cuenta dos historias, afirma Ricardo Piglia: “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”.

No obstante la amplitud del abanico borgiano, dejaba afuera una parte importante de la realidad: la de la mente. Borges, al refutar la realidad a partir del idealismo filosófico, se desentendió del aspecto inconsciente y onírico del ser humano. Por fortuna, escritores como Julio Cortázar y Felisberto Hernández siguieron explotando con esa riquísima veta que había descubierto, cómo no, Edgar Allan Poe. Con ellos, la cuentística latinoamericana asimiló el psicoanálisis, el universo simbólico de los sueños y se entroncó con esa tradición que va desde Rimbaud, pasa por el romanticismo alemán y llega hasta el surrealismo literario y pictórico. Dice el escritor inglés J. G. Ballard:

El cuento está más cerca de la pintura. En general, no representa más que una escena. De este modo se puede obtener la intensidad y la convergencia, fuerte y brillante, que se encuentra en los cuadros surrealistas. Es mucho más difícil conseguir eso en una novela, porque

ésta comporta elementos narrativos. En la novela hay que construir el tiempo. En un relato, en cambio, se le puede eliminar y provocar esa extraña sensación, esa clase de atmósfera.

En el caso de Cortázar, la aventura llegará al límite de los exigentes postulados vanguardistas: hacer desaparecer las fronteras entre el arte y la vida: cambiar el arte con la esperanza de que cambie la vida. Sus cuentos son experimentales, osados e inconformes consigo mismos. “Cada vez escribo peor”, dijo alguna vez Cortázar en forma provocadora. Su intención nunca fue la de hacer cuentos “perfectos” y admirables, sino la de sacudir al lector, cuestionarle su estrecha realidad y sugerirle otros mundos posibles. ¿Realmente Cortázar inventa una nueva tradición del cuento? Cortázar viene de Poe, de Alfred Jarry y, desde luego, de Jorge Luis Borges. Incluso, sus característicos finales ambiguos que buscan un lector activo y cómplice, pueden rastrearse en Henry James, en Juan Carlos Onetti y en las parábolas de Kafka. Tal vez no inventó nada que “ya estuviera ahí”, pero nadie como él para dominar la técnica —y la teoría— del cuento y llevar a la práctica el postulado de las vanguardias. Los cuentos de Cortázar, muchos años después de haber sido escritos, continúan siendo una explosión de vitalidad.

En el caso de Felisberto Hernández, uno de los grandes cuentistas latinoamericanos, ¿puede hablarse de otra tradición distinta a la de Chéjov y la de Borges? Yo me atrevería a decir que sí, pero con una salvedad: Felisberto es un caso único, insular, que no deja escuela ni acepta seguidores. Con su extraño universo de mujeres que se enamoran de un balcón, de personas cosificadas y objetos vivientes, de polimorfos y perversas fantasías sexuales en caserones decadentes en donde nadie enciende las lámparas, fluye libre el inconsciente, y la escritura, alcanza un imposible equilibrio entre el automatismo y la razón. Creo que ningún surrealista, incluido André Breton, llegó tan lejos.

En este punto, resulta pertinente hacer una pausa. Releo lo escrito hasta ahora y me hago una pregunta: en la clasificación que he expuesto, ¿dónde caben otros maravillosos cuentistas que he leído y que ni siquiera he mencionado? ¿Dónde incluir a Sherwood Anderson, William Faulkner, Scott Fitzgerald, John Cheever, a James Thurber, Gogol, a Maupassant, Kipling, Bradbury, Bashevis Singer, Rulfo y Rubem Fonseca? Podríamos hacer el ejercicio, podríamos

continuar intentando ubicarlos dentro de la historia del cuento. La tarea resultaría apasionante en la medida que busca terminar no en manual, sino en una antología y en una pregunta necesaria: de todos estos grandes autores, cada cual único, irreducible y valioso por sí mismo, ¿cuáles son los cuentos verdaderamente importantes?

Alguna vez César Aira me dijo una frase a la cual me adherí de inmediato: un cuento, o es un gran cuento, o no es nada. Más allá de los nombres, lo que importa es descubrir esos grandes cuentos que perpetúan el género. Y discutir sus leyes. Leí muchos textos de cuentistas y de críticos para este ensayo y mi conclusión es que nadie se atreve a definir el cuento, cada quien reafirma una estética individual, pero todos coinciden en afirmar que hay ciertas constantes, ciertos elementos indispensables para la hechura de un buen cuento. Horacio Quiroga escribió un decálogo del perfecto cuentista. Que yo sepa, a nadie le pareció una locura (y eso que era un loco). Y, sobre todo, a nadie le pareció un chiste, como de seguro le ocurriría a un novelista que le diera por escribir “el manual del perfecto novelista”. Hay gente que está en desacuerdo con uno o varios de los mandamientos de Quiroga, pero terminan reconociendo que hay sensatez y lucidez en al menos uno de ellos. El décimo mandamiento dice: “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”. A Cortázar, que dio por prescindibles los otros nueve mandamientos, le parecía sabio y admirable este consejo. Y Silvina Bulrich, en un acto de apostasía, le dio por hacer un antidecálogo para refutarlos uno a uno. Por supuesto, fracasó. La prueba fehaciente es que no recordamos el antidecálogo sino el decálogo. ■

Luis Fernando Afanador (Colombia)

Poeta y periodista cultural. Entre sus obras publicadas están: *Extraño fue vivir* (poesía), *Julio Ramón Ribeyro, un clásico marginal* (ensayo). Actualmente es comentarista de libros y *blogger* de la revista *Semana*.

Notas

1 El diagrama de Freitag es tomado de: Hernán Lara Zavala. “Para una geometría del cuento”. En: *Teorías del cuento*, (Tomo I). México: Fondo de Cultura Económica, 1995.