

Sobre la definición del género

Es inútil querer encorsetar el cuento



El presente es el texto de una conferencia pronunciada en junio de 1987 en la Universidad del Comahue (General Roca, Río Negro) y, en septiembre, en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Corrientes.

Hace poco, durante la última Feria del Libro, en una charla con José Donoso para la revista que edito y dirijo, él me decía que no existe el cuento perfecto y que eso es lo mágico de este género: que no lo hay, que posiblemente no lo haya y que sin embargo seguimos, desde hace por los menos tres mil años, buscándolo. Más recientemente, un escritor alemán llamado Gerhard Koepf me invitó a participar de una antología de textos sobre el cuento: «Debe usted escribir su experiencia, su propia aproximación al género, es decir; su teoría y su práctica». Ah, vaya, nada más... me dije. Y aquí ustedes, gentilmente, me piden lo mismo.

De modo que adelantaré la idea de todo lo que voy a decir: un escritor sólo puede dar un testimonio de su actividad íntima, privada, apenas, una noticia de lo que hace. Nada más. Pero no teorías, y mucho menos explicaciones sobre el sentido profundo de su labor. Y aunque lo hiciera, nada tendría validez general. Por otra parte, es la indefinición eterna lo que constituye el sabor precioso y sostenido del cuento. Su razón de ser, el gus-

to, el placer que continúa brindando y su inmortalidad, pueden comentarse, pero no explicarse ni mucho menos definirse. El hombre y la mujer, su historia misma, son un cuento que contar: que se viene contando desde hace milenios; que se cuenta cada día; que no se termina jamás de contar. Un verdadero y exacto cuento de no acabar. Un movimiento perpetuo.

En la revista *Puro Cuento*, que edito en Buenos Aires, hay una sección que llamamos interiormente «Hacia una teoría de la práctica del cuento». Su objeto es dar a conocer ideas, teorizaciones, ensayos sobre el género que nos ocupa. Y hemos pensado ese título porque creemos que no existe una teoría del cuento, sino más bien una práctica que va formando, lenta e imprecisamente, su propia teoría, la cual ni es absoluta ni es universalmente válida.

El cuento —creo, en principio— es una rica sustancia contenida en una forma pura. Es resolución del «cómo» a la vez que invención del «qué». En diferentes estéticas, y cuando la estética choca con la moral, se ha discutido el asunto con ardor: «Lo que interesa es lo que se dice, no cómo se dice», acusan de un lado los realistas, los populistas, los escritores de izquierda, los comprometidos, los que siempre están alertas ante los mensajes y compromisos ajenos. «Importa el cómo y no el qué; sólo forma, malabar, técnica; el cuento es artificio, juego, crucigrama», parecen replicar del otro lado los que quieren siempre una literatura descontaminada de realidades, aséptica, desinfectada, bendecida por los demiurgos griegos, y por ende, elitista y de cenáculo. A mí me parece que, en verdad, hay que atender ambos aspectos.

El cuento, para mí, es indefinible, y eso está bien. Ésta sería una primera proposición que tener en cuenta

↓ a la hora de hacer teorizaciones sobre este género. Fundamentalmente, porque *el dominio de las leyes no garantiza un cuento, no garantiza literatura*. Petronio, Esopo antes, don Juan Manuel, Rabelais, no se detenían en leyes, ni las reconocían. A una computadora, hoy, podemos darle toda la biblioteca universal de la literatura, podemos enseñarle todas las técnicas cuentísticas que en el mundo han sido a lo largo de 3.000 años. Cualquier buena computadora puede contener toda esa información. Pero una computadora jamás podrá contar un cuento, o bien, lo hará con los datos de que la provean sus programadores, provisión con la cual podrá narrar sin dudas una historia, si la historia —el acontecer— se le ha informado en forma de datos, previamente. (Si se le ha *contado*, aunque fragmentariamente, dándole el uso de la palabra, una primera vez.) Pero no nos contará un cuento. Porque no tendrá la gracia, el universo propio, interior; porque será una pura construcción (tendrá un qué pero no un *cómo* artístico). Podrá tener invento, pero no *clima*; le faltará la *temperatura*, algo que le dé encanto, como la sensualidad, como el goce estético de una imagen perfecta. Y aún había que ver su profundidad, su significación.

Claro, no se trata de discutir las virtudes (ya indiscutibles) de las computadoras, sino de subrayar aquí todo ese conjunto de indefiniciones que impide definir a un cuento. Casi diría que, como Dios, el cuento es un misterio que develar, por eso mismo indesvelable, que acompaña al hombre y a la mujer hasta la muerte. Y acaso lo que esté del otro lado sea otro cuento.

Borges enseñó que lo original no está en lo fabuloso de algo, sino en imaginarlo. Razonaba que, por ejemplo, si las quimeras existiesen (con su cabeza de cabra, otra de serpiente y la tercera de perro, por ejemplo) lo recorda-

ríamos y ello no sería nada inolvidable. «De modo que no habría ninguna gracia en un cuento con un minotau- ro, una quimera, un unicornio inolvidable.» Lo gran- dioso está, explicaba él, en lo común, y por eso escogió una moneda (algo tan común, tan vulgar) para su cuento *El Zahir*. Es un excelente ejemplo, creo, de que no se trata de andar buscando lo original en lo extraordinario, en lo fuera de lo común, sino que se trata de imaginar *otras posibilidades para lo común*. Piénsese en los magníficos cuen- tos rusos, en los franceses del naturalismo, en la corrien- te norteamericana de este siglo, en Cortázar. *Es lo común tratado imaginariamente lo que constituye la excepcionalidad de un buen cuento.* Lo de todos los días, lo que nos rodea, lo que conocemos y lo que nos pasa, visto con imaginación. Es en este sentido como puede entenderse aquello de que lo real puede ser más fabuloso que —y superador de— lo ficticio. Pero si lo original en un cuento no está solo en lo fabuloso sino en imaginarlo, se podría añadir aún algo más; también está en el dominio de la forma. Que no es otra cosa que una epifanía, una re- velación repetida en cada cuento. Por eso cada texto con- lleva su propia forma, su modo peculiar, su enigma y su resolución (por la felicidad o por el fracaso). Explicar una epifanía es difícil, y también puede ser una tarea inútil. Y hasta pedante, cuando es el mismo escritor el que ex- plica su trabajo. Me eximo de ello. Pero reconozco que mu- chísimos lo intentaron con talento. Ahí están los decálogos de Horacio Quiroga, de Tito Monterroso, de Heming- way; las recomendaciones de Forster, de Faulkner, de Marguerite Yourcenar. Algunos trabajos ya son clásicos, inolvidables, y sin embargo el cuento perfecto sigue sin existir, como afirma Donoso, con razón.

En su gran trabajo, ya clásico sobre las diferencias entre cuento y novela, Mario Lancelotti señala una can-

↓ tidad de requisitos para el cuento: la invención como exigencia; que sea necesariamente original; que se conciba de golpe aunque se escriba despacio, etc. Todo lo cual no deja de ser un conjunto de leyes que no terminan de explicar la producción de un cuento. Y es que toda esquemmatización es discutible.


Es inútil querer encorsetar el cuento. Todo lo que uno puede, apenas, es simplemente explicar la «dirección y sentido» de sus propios cuentos, como decía Cortázar. Y es que realmente, sólo hay «ciertos valores, ciertas constantes». Por eso para Alfred Jarry *el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes*; como en la moneda de *El Zahir*, que era inolvidable porque el autor la constituyó inolvidable, la imaginó así y nos la hizo creer así. Por eso para Cortázar la cuestión de las nociones de significación, intensidad y tensión no radica en el tema sino en el tratamiento de ese tema. En el modo —el «cómo»— de desarrollarlo. Por eso también la importancia de la primera página; de la primera frase y de la última, como decía Hemingway; porque no se admiten elementos decorativos, gratuitos, distractores. Nada superfluo es admisible cuando la imaginación se aplica a hacer excepcional una cosa trivial y cotidiana.

→ Uno de los rasgos comunes a Stevenson y a Borges (que explican la incesante admiración del segundo por el primero, como bien ha estudiado Daniel Balderston en su brillante ensayo comparativo de ambos escritores) es el tema del doble. El hecho de que todo puede ser lo que es y también lo que no es, y que todo lo que es ya fue. En cierto modo, el cuento es inexplicable como la fe, como la verdad teológica. En este sentido, estamos en presencia de una teodicea, tesis por la cual se explica que la bondad de Dios haya admitido la existencia de la maldad


en la Tierra, para que a partir de la existencia de la mal-
dad pueda relucir el bien. Si el vicio es requisito para que
haya virtud, estamos en presencia de lo doble. En la per-
sonalidad humana esto es inevitable, y el cuento y la
literatura en general han hecho de esto un tema cons-
tante. Nathanael Hawthorne dio el título de *Twice Told Tales* (cuentos contados dos veces, o por segunda vez) a sus cuentos, porque sucede que todo cuento ya ha sido antes contado. Mario Lancelotti también se ocupó de esto. Y es que escribir es convocar a una repetición, ya que «la esencia misma de toda historia consiste en haber sido». Por eso Michel Foucault enseña en su análisis del discurso que lo original no radica necesariamente en la invención de algo nuevo, sino en el acontecimiento del retorno. Y en el modo del retorno, claro está, que hace a la circularidad, perfecta y artística. Lucha del bien contra el mal; movimiento perpetuo; dualidad y dialéctica; teodicea, eso también es el cuento.

Me parece que esto es válido no sólo para la historia vivida, real, acontecida, sino también para la historia imaginada, soñada. Al representárenos en nuestra imaginación, o al intuir la siquiera, al ir inventándola y aún más si la hemos soñado, esa historia ya fue. El cuento es, con Hawthorne, contar otra vez, volver a contar. Y es que, de hecho, cuando lo escribo lo estoy contando no por primera vez, sino por segunda vez, pues ya me lo conté antes, al imaginarlo, o siquiera en el segundo antes de redactarlo, cuando medité la frase. Lo mismo sucede con el lector, en quien se produce lo que Cortázar llamó «todo un sistema de relaciones conexas, que 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». Ese sistema fue magníficamente descrip-

to por el maestro, si bien es discutible su concepción machista de diferenciar al lector macho (activo) del lector hembra (pasivo), quizá el aspecto menos feliz de la concepción cortazariana.

Ese sistema de relaciones, claro, ya lo entendían los griegos. Como bien sospechaba Alfonso Reyes, nada en la literatura quedó fuera de la preocupación de ese pueblo. Todo lo importante que pudo imaginarse, todo pensamiento, toda forma, todo mito, ha sido pensado y escrito por los griegos. Luego transitadas por milenios —y por millones de escritores y lectores en todos los tiempos—, todas las ideas tienen en los griegos algún antecedente. Con el cuento pasa lo mismo, porque entre los méritos de la literatura griega estuvo su «sencillez y falta de adornos» —como dice Bowra en su indispensable  *Historia de la Literatura Griega*— condición que resulta «de omitir cuanto no parece esencial y de insistir en cuanto parece importante para la emoción o la estructura de la obra». Y es que la literatura griega se distinguió «por esa omisión de todo aquello que no es esencial en el plan del conjunto, y se funda en el vigor y buena distribución de las partes».

El estudio de Bowra es precioso porque nos da la síntesis de una teoría cuentística: «La prosa griega es, en general, concisa y a menudo sencilla. Verdades de una suma agudeza y situaciones de verdadera trascendencia resultan expresadas de modo tan directo que nos desconciertan hasta parecemos casi infantiles. Pero pronto advertimos que *ello es efecto del afán por decir lo esencial*. Hablando en términos generales, al griego le disgusta la escritura excesivamente refinada y, a pesar de su sutileza y su vigor innegables, su prosa parece *evitar cuanto no responda a su inmediato propósito informativo*. Pero tras esta apariencia de austeridad yace una profunda re-



serva de energía. Las palabras más sencillas contienen una honda verdad, y una carga de emoción más intensa aún por ser disciplinada. La prosa griega procura sus efectos a través de la inteligencia, y afecta a la receptividad emotiva más allá de la superficie retórica». (Los subrayados son nuestros: M.G.) No en vano don Juan Filloy, esa gloria nacional que a sus noventa y tres años significa la más cruel injusticia de la literatura argentina (literatura que se viene dando el lujo de ignorarlo), sostiene que él aprendió de los griegos el arte de contar y el dominio de la palabra.

Sin ánimo de definir, diré que para mí un cuento es como estar ante una infinita serie de focos apagados. De pronto, sé que uno va a encenderse y me agazapo, me pongo alerta; debo estar dispuesto sólo a mirar su luz, a dejarme encandilar; debo descubrir todas sus facetas, describirlas, sentirlas, exponerlas, analizarlas cuidadosamente. Es como dice Marguerite Yourcenar: el escritor es aquel al que si le arrojan un guante a la cara, ni se indigna ni lo devuelve, sino que lo recoge, lo analiza y se pone a escribir acerca del episodio. Ante esa luz, pues, debo impedir que se apague. Y cuando el foco ya no irradia luminosidad porque me la bebí toda, creo que entonces hay un cuento.

Foco, luz, revelación, epifanía, flashazo, allí se narra toda una vida, una secuencia. En este sentido, la lente del cuento es como un teleobjetivo, mientras que la novela sería, más bien, una foto aérea, o tomada con un gran angular.

Para mí, el cuento es esa luz que se bebe, ráfaga acotada entre ciertos límites y apresada de determinada manera; es una forma de prestidigitación, un pase de magia. Hace poco, en noviembre pasado, en New Orleans (Louisiana, Estados Unidos), me sorprendió ver a uno

de esos magos callejeros, un negro de unos 30 años, dicharachero, simpático, que a toda hora cautivaba auditorios —y dólares— con lo que pensé eran historias de ficción. Cada paloma, pañuelo anudado, naípe escondido o bolita de goma que de pronto se multiplicaba por tres o por cuatro, cada pase mágico, era un cuento. El hombre iniciaba un breve discurso, pleno de encanto y seducción, que implicaba un desafío; decía que todos pensábamos que era imposible lo que se proponía hacer —y en efecto, así pensábamos, aceptando de antemano el reto— y enseguida, sin dejar de hablar, envolviéndonos en la magia de sus palabras, nos iba llevando a que viéramos, sintiéramos y admitiéramos sus habilidades para «otra cosa». Ese hombre, quizá iletrado, dominaba el arte de contar, el arte de mentir. Claro está, la mentira para aludir a la verdad, como ya recomendaba Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*. Alusión a la verdad como descripción y recuento de la realidad, creando otra realidad, ficticia.

Veamos un caso insólito y maravilloso; el de Cristóbal Colón. El antropólogo, aventurero y admirable experimentador mexicano Santiago Genovés, lo ha contado incomparablemente; que en sus viajes Colón creía —más ambicioso que gran marino, dice él— que iba a encontrar una cosa, pero encontró otra (lo que, dicho sea de paso, es la definición perfecta de la metáfora, según Borges). Casi puede pensarse en una historia de calamidades que Colón era incapaz de advertir. Con palabras de Genovés: «Llega a El Salvador el 12 de octubre de 1492. Para él es Asia. Para él Cuba es Japón. Luego, que era un apéndice de China, por lo que no la circunnavega, lo que le hubiera aclarado la situación. En el tercer viaje, cae en América del Sur y lo asocia al Paraíso Terrenal, descrito en el Génesis. En el cuarto, alcanza el

istmo de Panamá, para él Malaya. Las Indias Orientales fueron para Colón las Indias Occidentales y América del Sur una especie de Australia. Muerto en la desgracia, sólo Colombia lleva su nombre. Al cartógrafo Américo Vespuccio le corresponde el honor —merecido o no— de que América lleve su nombre».

Esto viene a mostrar no sólo que la realidad supera incluso a la imaginación más tenaz (y vaya que la de Colón lo era), sino también que en el modo de interpretar esa realidad, en la manera de contarla, está la génesis posible de la ficción. En ese modo queda implícito el desafío y su obvio resultado: la admiración. Por eso, también, la frustración que nos produce un cuento débil, puerilmente resuelto en tanto recreación poco imaginativa, en tanto travesía inacabada, o viaje previsible a donde se quería llegar o a ninguna parte. Colón, por eso, no escribió un testimonio en su diario de bitácora —aunque eso quiso hacer— sino un magnífico cuento involuntario. Y por eso suelo afirmar que fue Colón quien inició, sin saberlo, la exuberante literatura latinoamericana que hoy se da en llamar fantástica o real-maravillosa. Y no sólo él, pues hace casi cinco siglos a Colón siguieron Bernal Díaz del Castillo, Fray Bernardino de Sahagún, Ulrico Schmidl y muchos cronistas más, quienes contaron maravillosamente lo real.

Si la Historia de la Humanidad es la historia de las aventuras del hombre, de sus desafíos, de sus desatinos, de sus glorias y fracasos, de los retos que venció, la historia del cuento también lo es. «El cuento fue lo primero», dice Silvina Ocampo. La historia del cuento es la misma Historia del Hombre. Porque todo reto vencido necesitó ser contado: por eso la Historia de la Humanidad es una narración, un cuento. Y por eso la pedagogía griega apelaba a la literatura y el teatro (representación

de lo contado), así como la pedagogía moderna se dirige más a los hechos narrados que a la fijación de fechas y precisiones de dudosa retención.

El arte de contar es anterior a la forma, al género novela. No hay novela sin cuento, porque no hay novela sin historia contada, pero sí hay cuento sin novela. (Y no sólo es la extensión la diferencia, claro está, ni se pretende aquí una absurda competencia.) El cuento es ese indefinible e imprecisable pase de magia que me sirve para exponer un pequeño breve instante, un detalle, que ha de tener validez universal. Y que ha de significar para el lector la convocatoria de ese sistema de conexiones de que hablaba Cortázar: toda una serie de emociones que yo desconozco en el momento de escribir, pero que han de desatarse para que mi cuento tenga existencia, composición final. El cuento es la mirada con lupa de H. A. Murena y de Yourcenar; el arroyo de Filloy diferente del gran río que es la novela, cuya mirada exige un recorrido, una distancia, una mirada desde lo alto. El cuento es un acercamiento a algo, pero no a lo extraordinario sino a lo ordinario sometido a una mirada imaginativa, nueva y distinta. En ese acercamiento se produce el encuentro de dos, el acto de amor del que habló alguna vez David Viñas: y es que, al fin y al cabo, cada cuento es como su autor lo imaginó y como su lector lo leyó.

De la producción de mis cuentos apenas agregaré que cuando los imagino, cuando los sueño y sus presencias destellan en forma de foco encendido, debo primero convencerme de que es ésa y no otra la historia que quiero contar. Debo, para eso, primero verlo todo, saberlo, haberlo vivido y sentido —y sufrido— en mi mente y en mis sentimientos. Es indispensable que mi fantasía haya protagonizado la historia; debo haber gustado o disgustado la materia, sopesado el tema, evaluado su im-

presión en mí mismo. Sometido a ese proceso lento, inexplicable, que sólo yo sé que sucede porque *me* sucede, debo terminarlo convencido de que merece ser contado y de que deseo hacerlo. Debo hablar de la historia en silencio, contármela, creérmela; como ver la película en mi mente. Debo discutirla, criticarla, acusarla —y acosarla—, defenderla y, de alguna manera, debe haberse erigido en algo ya inolvidable. Aún entonces, dejo pasar el tiempo (acaso tomo apuntes, breves notas, como un ensayo de teatro, un ensayo de la voz narrativa, una prueba de afinación con un imaginario diapasón) y sólo después la vuelco, la escribo. *Escribir es, en este proceso, sólo la repetición*, la apertura de un grifo por el que salen actos ya realizados. Lo que Hawthorne llamó contar por segunda vez. Por eso, para mí, hacer literatura no es escribir; sino corregir. Hacer literatura es reescribir. *

Por eso me atrevo incluso a afirmar que, para mí, la técnica es lo de menos, aunque a la vez es una exigencia impostergable. Cada cuento requiere su propia manera de ser narrado. Siempre es —debe ser— distinta. Jamás repito la experiencia de un texto porque cada vez me he contado cada cuento con base en una imaginación y a un sueño diferentes. Es en este sentido que la técnica es lo de menos, porque no me planteo un cuento como elaboración técnica; no es por ese camino como voy a crearlo. Pero al mismo tiempo, está presente la exigencia del dominio de la técnica literaria. El rigor en la práctica de la revisión y la corrección junto con el dominio de la gramática, de las leyes de la sintaxis y la correcta exposición, obligan a sucesivas reescrituras. El trabajo, el oficio, supera y mejora la espontaneidad. No creo en la espontaneidad pura, tan celebrada últimamente en América Latina, y para mí una excusa, generalmente, para encubrir las limitaciones, para disimular la imprevención o

para no hacer tan evidentes las simplificaciones estéticas de algunos autores. Además, tampoco creo que el exceso de corrección mate la espontaneidad; al contrario, la corrección sistemática, cuidadosa y purificadora, mejora y da brillo a un cuento surgido espontáneamente. Si no, es sólo el betún sobre el zapato. El brillo resulta si se trabaja con cuidado, con olfato, con paciencia, con dominio de las reglas del idioma. La corrección, puesto que corregir significa mejorar un rumbo, nunca es excesiva en arte, como lo enseñaron Alfonso Reyes y Borges, entre otros.

En suma, menosprecio de la técnica y exigencia de la técnica son sólo una dualidad, una contradicción aparente.

Lo que sí puede matar a un cuento, a cualquier texto, a la mejor idea o intuición, es la oscuridad. La penosa tarea de explicar —y no la corrección— es lo que destruye la espontaneidad; lo que destruye todo. Por eso Pound, citado por su discípulo Eliot, tenía por norma el no dar jamás explicaciones. Por eso Juan Rulfo detestaba hablar de Pedro Páramo y solía enojarse ante ciertas interpretaciones.

El lector recibirá, pues, el cuento como quiera, como pueda; lo leerá como prefiera; pero en todo caso siempre será una repetición, y a la vez siempre una representación única. Acaso la mejore en su sentimiento, en su gusto o su disgusto, o quizá la desdeñe si su sistema de conexiones funciona en otra frecuencia o —hay que admitirlo— si el sistema que yo le propuse adolece de fallas, carece de la suficiente fuerza expresiva para conmoverlo. Y aún el proceso es más largo, ya que si él repite el cuento lo estará haciendo de nuevo, y cada repetición, cada lectura —por ende cada lector— será distinta. No es la misma lectura de la fábula de la cigarra y la hormiga que hizo una niña del siglo dieciocho que la que hizo

mi hija hace un par de años. Cada lector en el último cuarto de siglo ha leído de modo diferente, ha sentido diferente, al hombre que come conejitos de Cortázar. Cada lector ha visto un Aleph diferente y ha imaginado un rostro distinto para Carlos Argentino Daneri. Repetición, pues: circularidad como hecho creador, como movimiento perpetuo; convocatoria de sentimientos, emociones y sistemas en cada lectura. ¿Por qué no aceptar que ese encuentro indefinible es el cuento? ¿Eso la literatura, el arte?

Este texto se publicó en Puro Cuento (n° 7, noviembre de 1987).

