

EL CONTADOR Y LECTOR DE RELATOS: UNA MIRADA NUEVA

Por: **Alberto Omar Walls**

Creo que decir que estamos examinando aquí el estado del cuento o relato es un tanto excesivo y, por tanto, pretencioso. ¿Pero hay alguien que sea más exagerado y pretencioso que un artista? El solo hecho de que pretenda recrear el mundo a través de la escritura, aunque solo sea el pequeño mundo que lo rodea, es un objetivo desproporcionado y si, además, lo quiere meter en las dimensiones de algo tan pequeño como es un relato se transforma en meta imposible.

Quizá por eso el relato corto moderno tenga esa extraña dimensión interior que se agranda y que contrasta tanto con sus condicionados tamaños externos. Puede que una de sus posibles definiciones sea que es ese producto literario con mucha fuerza interior que se expande en el momento de la lectura rompiendo en

múltiples ecos indecibles en la conciencia del lector. Aunque si en el momento de estar diciendo esto en vez de pensar en el relato lo hacemos en la poesía quizá la posible definición también valdría; quién sabe si en ese punto de la pretendida fuerza interior poema y relato anden cercanos, aunque las diferencias, para quien acometa uno y otro, ha de serle evidente. No obstante, también del poema comulga en igual medida en lo recortado de las dimensiones y en el descubrimiento de lo más universal del ser humano.

Pequeño en el formato, grande en la garantía de su exploración interna... como las mejores esencias, como los mortales venenos.

Cuando hablo de escritura digo creatividad: sean poesía, narrativa, relato fantástico, novela, teatro, cine... cualquier tipo de escritura. Porque escribir será siempre contar, decir o hablar esté el interlocutor presente o no, sea elíptico, hipotético o virtual, ¡qué más da, siempre escribimos de algo, alguien o contra alguien, porque la mente no puede parar jamás!

Una veces narramos directamente desde el alma a través de su mundo interior, otras discurremos con la mente puesta en libertad a través de múltiples voces, otras lo hacemos con la imaginación poniendo en imágenes las historias recompuestas en la memoria. La materia creativa es solo una, la del ser humano tomado en su mayor complejidad integral o unicidad más abierta, el ser humano despierto o adormecido pero siempre queriendo reconocer su medida interna a través del arte.

Pero tampoco nos engañemos, porque la materia creativa tiene muchos rostros y formas de expresarse que se conforman a través de los géneros, quienes, entre otras cosas, dependen de los puntos de vista del escritor y de las técnicas utilizadas. No hay receta mágica, no obstante, para escribir un poema, un relato, una

novela, un guión o una pieza dramática, pues la profundidad del producto dependerá de algo que podríamos llamar genio, creatividad o trascendencia. Como dice Pere Ginerrer "cualquier tiempo es bueno para el poeta genuino" ["Una ilusión óptica", ABC Cultural, 1 septiembre 1995: 18] y agrega: "El genio poético, y aún el talento e ingenio, son insustituibles, individuales e inmunes al entorno. En cualquier pueblo lejano o en cualquier barrio de cualquier ciudad un muchacho o una chica de quienes nadie hace caso están empezando hoy mismo a escribir la gran poesía de mañana".

No concibo un buen relato o escritura si no está presente el talento en mayor o menor medida. *Boul de suif* es una pieza tan extremadamente cuajada de talento que hace de su autor a los treinta años uno de los más conocidos en Francia. ¿Y quién puede aventurar a decir qué técnicas o artificios utilizó Guy de Maupassant en 1879 para hacer de *Bola de Sebo* una obra tan redonda?, ¿las del maestro Flaubert?, ¿las suyas propias?, ¿las inventadas sobre la marcha? Igual destino del buen talento se observa en algunos poetas, de los que Rimbaud es un ejemplo cimero.

Creo que es cuestión de talento, ¡pero ojo!, a pesar de ello también se debe hablar de técnicas y de diferencias estructurales frente a otras formas de componer los géneros literarios.

Cuando leo un relato emocionante creo que la posibilidad de alcanzar cotas máximas de comprensión y disfrute dependerá, entre otras cuestiones, del tipo de mirada que, como lector, se utilice. Para leer un relato moderno es preferible adoptar una mirada sincrética, donde lo objetivo y subjetivo se juntan. Cierta característica del arte es la de provocar en el espectador una sinestesia continua. Es lícito que al leer *La isla al mediodía* de Julio

Cortázar se sienta al tiempo que un placer literario algo muy cercano a un cúmulo de reminiscencias de infancia vividas cualquier verano en una playa concreta.

Un buen relato no se acaba de leer nunca, aunque sea cerrado en su técnica, como es el caso de muchos de los de Cortázar, pues mostrará en el transcurso de generaciones nuevas caras y tonalidades que lo irán conformando como un poliedro cristalino sobre el que, al incidir las sucesivas lecturas, se abrirá en múltiples ecos, visiones, significados. Toda escritura (lo ritual) transforma la ficción (mundo aparentemente cerrado en los contornos de la letra impresa) en sagrada. Lo sacro pertenece a la modalidad expresiva de los más atávicos estratos socio-culturales del individuo. Lo sagrado es un ‘espacio geográfico’ que habita en el subconsciente colectivo. La maestría del cuento o relato corto (frente a los hechos actuales de novela y relato largo) halla sus raíces en las fuentes folklóricas donde el tráfico de comunicación más directo se testimonia en la relación habla-escucha. De ahí quizá la rígida norma de las viejas salvaguardas de los narradores de lo maravilloso y folklórico cuando colocaban en los frontispicios de sus cuentos el “érase una vez”, “en un país muy lejano”, “érase una vez, en los tiempos antiguos”, “me contaron que...”, para distanciar sus responsabilidades con lo contado y exorcizar el temor de que quien nombra convoca y atrae lo nombrado, con lo que puede caer sobre él el malvado destino de la historia narrada.

Toda narración oral, y el cuento también lo es desde su base, se sitúa en sus comienzos en los ritos iniciáticos de producción y procreación. En ciertas civilizaciones tribales el muchacho iniciado había de silenciar relatos, ritos y mitos, que le han sido traspasados, pues ahí está el poder del que se vale su sociedad para seguir existiendo. Lo que se aprende es recibido

desde las fuerzas sobrenaturales y si se infringe la ley del silencio puede sobrevenir como castigo la propia destrucción o, al menos, la pérdida de lo ya aprendido. ¿Estará basado el olvido en el que yace el Hombre actual en una suerte de castigo similar? Quizá la censura no estuviera tanto en el decir a otro el contenido del misterio (el “irse de la lengua”) como en trivializar la materia contada, porque está claro que el excesivo uso desfuncionaliza un contenido.

Para hallar ciertas raíces del relato hay que integrarse en el binomio contar-escuchar un secreto o historia de los seres innombrables, y por tanto en los rituales de iniciación de pubertad en los que el joven, para acceder a la madurez, pasará antes por el reino de los muertos y, desde luego, volver a la tribu como vencedor. Louis Lambert dice que los cinco sentidos no son sino uno solo: *la facultad de ver*. Pero para ver y, sobre todo, seguir viendo, hace falta confeccionarse una mirada nueva, limpia, o recuperar la mirada infantil cristalizada emocionalmente en el proceso sexual de hacerse adulto. Las literatura fantástica, maravillosa, de horror o lo mágico, han creado a su vez un cuerpo literario romántico, múltiple, expandido. Para poderlo recrear debemos sumergirnos en un mundo donde lo abstracto deja paso a lo concreto, y adoptar una voluntad de ser integral, en la que no hay ni agente ni paciente, sino un cosmos que crece imparabile ante lo desconocido.

El cuento moderno, desde el siglo XIX hasta ahora, trabaja generalmente sobre bases en apariencia irreales, o reales llevadas hasta sus últimas consecuencias, lo que le ha permitido un uso de tema y argumento específicos que facilita la composición desde un esquema más o menos reconocible. Son los cuentos fantásticos, los que escribieron E. A. Poe, Chéjov, Henry James, Kipling, Kafka, H. Quiroga, Silvina Ocampo, Borges, Bioy Casares, Cortázar... Pero

es también la literatura y el mundo de Baudelaire, Gérard de Nerval, Rimbaud, Alfred Jarry, Breton, Antonin Artaud, Verlaine y todo el surrealismo...

Sin el surrealismo no existiría el arte moderno, decía Angel Rama, y Gaston Bachelard, en *L'eau et les rêves*, nos recuerda el valor primario de los sonidos con posibilidad de significados: “Tout est écho dans l'Univers. Si les oiseaux sont, au gré de certains rêves, les premiers phonateurs qui ont inspiré les hommes, ils ont eux-mêmes imité les voix de la nature” (Todo es eco en el Universo. Si al hilo de ciertos sueños, los pájaros son los primeros fonadores que inspiraron a los hombres, también ellos imitaron las voces de la naturaleza).

Dijimos que nombrar es tanto como crear. La voz, el verbo, crea al nombrar los seres. En una mente mágica, por consiguiente, el llamar a algo por su nombre es evocar su esencia misma. De aquí la razón del nombre oculto de tantos dioses, del nombre escondido de los demonios, genios, ogros y magos en la narración oral maravillosa; del segundo nombre, verdadero e ignorado, que parece haber existido como uso individual en muchas sociedades. El cuento folklórico, popular, detuvo su evolución y sigue repitiéndose dentro de una tipología que viaja en el tiempo y los espacios. El cuento moderno, si bien es reciente, aunque no puede tener otro nacimiento que el mismo tronco común, presenta totales diferencias respecto de aquel en cuanto a su estructura, estilo o personajes, pero comparte, eso sí, en esencia, las mismas parcelas de una realidad interna.

Varias cuestiones distancian a un adulto de un niño, pero una de ellas es la duda de aquél, en su placer o en su tragedia, en el terror y el horror. Alicia, en *A través del espejo*, utiliza un cristal plateado por el que puede mirar y sumergirse en un mundo

desdiferenciado, en el mundo de lo maravilloso, donde lo abstracto deja paso a lo concreto. En ese texto de Carroll, como en muchos otros, no se duda de la situación, porque la mirada de sus lectores forma parte de la gran mirada limpia. En la narración de lo fantástico y de lo extraño o terror, por ejemplo el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, si bien asistimos a la misma ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico, se plantea la duda tanto al lector como al protagonista de lo que va sucediendo y, en el desgarramiento interno, en medio de esa duda, se abre una brecha para que aparezca la relación trágica o la locura. En la literatura de lo mágico, el mundo de *Cien años de soledad*, naturaleza y personajes asisten al mismo concierto como en el caso de los cuentos folklóricos. Mario Benedetti lo llama naturalidad de lo extraordinario. Habrá que creerlo y admitirlo todo: que Remedios la Bella ascienda a los cielos o que el lector entre en la narración, como en el caso de *El jardín de los caminos que se bifurcan* de Cortázar, imposibilitándose cualquier intento de agarrar la realidad por el gaznate, domeñarla y sentarla calladita al lado de uno como si de una niña buena se tratara...

Hay un horario en que las muñecas hablan con sus lenguas de trapo. Cuando los muñecos se levantan y desentumecen sus miembros de madera y trapos y comienzan a vivir, los mayores yacen metidos en sus sueños profundos donde cabe tanto lo bello como lo tenebroso. Desde siempre quise hacer una narración sobre este tema y creo haberlo conseguido con cierta claridad en *Como dos lunas llenas*, un libro que está estructurado con la subordinación a los caracteres de los relatos cortos porque creía que debía adscribirlo, por su condición, al mundo de lo mágico donde lo psíquico y lo físico se funden sin pudor alguno. En medio de ese horario específico de muñecos y muñecas, la soledad del

niño crea mundos simbólicos en los que no funcionan demasiado las diferencias, pues una cara monstruosa, pero que le recuerda a su madre, lo hará reír. Peter Pan -el niño que no se metamorfoseó, creciendo, por ser fiel a sí mismo- hará su entrada triunfal. Es en la habitación infantil, a falta de conciencia suficiente del yo (es decir, sin estar aún el ego robustecido) donde se produce más profundamente la asimilación entre lo externo y lo interno. Y las muñecas hablan y los niños abren los ojos para ver, cuando el adulto los cierra, mentalizando. Los niños podrán ver en la silla hecha con la madera del cerezo, el árbol que daba frutos. Y los verán, y dará frutos que ellos solo comerán con sus amiguitos y el Ángel de la Guarda, ese amigo invisible, pero tan especial, que muchos padres y abuelos niegan que puedan ver y los obligan también a olvidar y a borrar de delante de sus ojos. El adulto sólo querrá saber que la silla es para sentarse y con pie, al margen de su materia e historia. Para el niño, el mundo del adulto estará plagado de monstruos, miedos y peligros; para el adulto, el mundo del niño será un absurdo completo. Todo niño, antes de adentrarse en el mundo de las percepciones adultas, ‘sufrir’ un período de desadaptación respecto del medio. Cuando al fin se produce el equilibrio, el niño tiene ya ‘licencia’ para entrar en el mundo de los adultos... Ha triunfado la visión analítica y distanciadora del intelecto.

Pero antes, ¡y eso es lo que nos importa!, habrá podido oír contar relatos, historias míticas de seres divinizados. Ver y mirar a un mismo tiempo y no crecer jamás, al menos por dentro, es parte del secreto. Pienso que todos los personajes de ficción pertenecen al cosmos y que debe haber un lugar especial donde ellos viven a la espera de ser convocados por una mente demiúrgica que los

traslade al papel con el tono sintetizado de un buen relato. Son dioses caídos y, en general, con la talla a la medida de los hombres.

Cuando Adolfo Bioy Casares justifica la aparición de la segunda edición de la Antología de la literatura fantástica, de 1940, opone novela a cuento diciendo: “Los compiladores de esta antología (se refiere, naturalmente, a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y él mismo) creíamos entonces que la novela, en nuestro país y nuestra época, adolecía de una gran debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. Acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción... Como panacea recomendábamos el cuento fantástico”. Y sigue diciendo que el cuento responde al “inmarcesible anhelo (del hombre) de oír cuentos”.

Veo en esta cita una nueva oportunidad para seguir insistiendo en un aspecto que, sin duda, constituye uno de los caracteres formales del cuento actual: el cuento nace y se escribe en cuanto puede ser contado simulando una relación de comunicación hablada.

Luis Diego Cuscoy , al referirse a Andersen, abunda en el carácter oral cuando dice que “todos sus cuentos han sido contados antes que escritos. Puede decirse que en todo momento tuvo a su disposición un auditorio incondicional compuesto de niños, de damas, de sabios, de artistas y de reyes”. El tiempo de lectura deberá ir parejo al tiempo de la escucha. Su brevedad y, por tanto, intensidad, en oposición a la novela, son tan evidentes porque a nadie se le ocurre leer a otra persona, en pocos minutos, un tomo de doscientas páginas. Eso sí, muchos relatos largos han sido escritos desde la óptica del mundo de los cuentos cortos. Actualmente hay un tiempo normal de lectura conocido por actores

y locutores de radio y es evidente que mantener la atención, sin dejarla para otro día, obliga a constreñir las dimensiones. No obstante, hay que reconocer que los medios de la comunicación han cambiado en algo más de un siglo y ‘los tiempos de lectura viva’ han mutado con las épocas; por ejemplo, el mismo Poe, entiende por tiempo de lectura de un relato corto, aquella que no exceda de media hora. Hoy día, *Las babas del diablo* de Cortázar, *Bola de sebo* de Guy de Maupassant o *El hacedor de lluvias* de H. Hesse, como muchos otros casos, pasan por ser relatos más largos de lo normal aunque no alcancen a obtener, a pesar de ese cariz, la significación de novela. El signo ‘dimensión’ permite al relato dar bienvenida a otro de sus aspectos esenciales: la condensación o síntesis y economía de medios. El carácter funcional del tiempo de lectura-escucha nos sitúa en un conjunto de elementos diferenciadores de la narración larga, que ésta sí puede permitirse: mayor tratamiento y hondura en los personajes, descripciones más prolijas o mayor meticulosidad a la hora de tratar unos comportamientos psicológicos, confluencia de varias técnicas referentes a distintos géneros en el mismo corpus de la novela, el insertar historias diferentes dentro de la misma historia general, tipo cajas chinas, etc...

El mundo de lo fantástico y lo maravillo corre parejo, como un río subterráneo, por toda la historia de la literatura. Y todos los autores coinciden en asignarle al norteamericano Edgar Allan Poe el papel sublime de gran reorganizador de lo que hoy se denomina narrativa fantástica o, simplemente, relato moderno, cuento literario...

A estas alturas quizá valdría la pena repasar el Julio Casares y recordar las tres acepciones que se nos da sobre la palabra cuento: “Relación de un suceso. Narración, de palabra o escrito, de

un suceso falso. Fábula que se cuenta a los muchachos para divertirlos.” De aquí podemos extraer tres categorías diferenciadas. En la primera, “relación de un suceso”, está todo el género, incluso el más moderno del relato policíaco. Evidentemente, toda la novelística moderna del género policíaco nace desde el cuento, aunque su desarrollo surge con la proliferación y expansión de las células urbanas y sus conflictos de orden y convivencia. Pero la literatura policíaca como género (cuento, relato corto, para los autores anglosajones y novela para los franceses) se desarrolla a partir de Poe a finales del pasado siglo y potencia un aspecto que no le era esencialmente tan caro al cuento, como es la implantación del método analítico para desentrañar una trama, hecho, crimen, etc. Método analítico que ensalzará la inteligencia y sagacidad de los investigadores (Sherlock Holmes, Dupin, Poirot, P. Brown, Lecoq, Lupin...) por encima del ambiente o urdimbre temática que propicia el escenario o puesta en escena del cuento. Observando la acepción de “narración de un suceso falso”, están los relatos que conforman el universo de la gran cuentística moderna y fantástica (Nerval, Isidoro Ducasse, Maupassant, Kafka, Poe, Borges, Cortázar...). En la última acepción, “que se cuenta a los muchachos para divertirlos”, estaría todo lo que Vladimir Propp estructuró como cuento maravilloso. Son los relatos que tapizan las paredes de los cuartos de nuestra niñez, los cuentos de Perrault, Hoffmann, Saint-Exupéry y, desde luego, todos los cuentos de hadas, dragones, héroes y antihéroes de antigua extracción popular y que hunden sus raíces en los mitos, ritos y símbolos de las culturas. Todos, sean fantásticos, maravillosos, policíacos o de ciencia-ficción, tienen como característica común el divertimento, lo lúdico. Hay que tener en cuenta que las posibles variantes del

cuento coexisten y conviven hallando fieles seguidores en también variada edad y posturas mentales distintas.

Si leemos *El maravilloso viaje del pequeño Nils*, libro de la Premio Nobel Selma Lagerlöf, escrito en los albores de este siglo, suponemos que cuando creó sus hermosas composiciones populares habrían leído, tanto ella como su generación, los geniales mundos de Ovidio, Petronio, Apuleyo, E.A.Poe, Hoffmann, hermanos Grimm, N.Hawthorne, Oscar Wilde, Dickens..., y que Hans Cristian Andersen se había metido ya en la producción maravillosa de parte de sus ciento sesenta cuentos infantiles, o que Horacio Quiroga había comenzado a cavilar en la confección de su *Decálogo del perfecto cuentista*, y que Guy de Maupassant había alcanzado éxito popular con sus magistrales cuentos, que Kafka quizá comenzaba a pergeñar las ideas de *Un médico rural*, mientras la explosión del arte se evidenciaba en múltiples movimientos artísticos que, como el fauvismo y futurismo, adoptaban una tradición de desencantos que produjo la insuficiencia de un naturalismo en boga, hecho sin imaginación, sin sensibilidad o compenetración con el objeto.

Un magnífico cuento de lo fantástico te sitúa en un andar con los pies en el aire, y decir en el aire es como decir que te deja en el pasmo, en la sorpresa, en el primer susto de sentirte vivo; que te arranca de las lindes de tu mundo de la realidad y te vuelca bruscamente a pertenecer y convivirte en el mundo de la irrealidad. Es en el mundo subjetivo donde te sumergen los relatos, casi todos los cuentos, incluso los de Flaubert, pero las cosas son distintas entre los creadores. Las concepciones de las estructuras formales son diferentes y por ello el impacto ante el lector también lo es. Puedes emocionarte, y hasta llorar, en la intimidad de tu habitación solitaria al leer un cuento de lo maravilloso (con hadas incluidas),

porque te habla de colores pasteles y aunque el héroe sufre, sabemos que más adelante, caminando hacia el futuro y final de la pieza narrada, las cosas acabarán arreglándose en un nítido final feliz. Pero en el relato fantástico no te puedes preparar sólo para el asombro y la emoción, has de estar preparado (tú lo buscas intencionadamente cuando tomas entre tus manos un cuento de esta índole) para oír un hecho que te va a dejar colgado en el vacío, como a Buster Keaton, más allá de la subjetividad y la irrealidad. Los cuentos o relatos de lo fantástico deben leerse con la mentalidad del otro. Porque el otro hace su vida, a veces, independientemente de nosotros, cuando dormimos. Poe, Kafka, Cortázar, Borges, Chéjov, Lautréamont, Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam ...”sabían” que cuando contaban un suceso estaban jugando con el lector en ese nivel especial de la conciencia que se nota en los niños cuando entornan los párpados para mirarte con un fuerte brillo prendido en la cáscara de los ojos. Reconozco que el aspecto de ‘efecto’ que más me gusta del relato corto es su final, por eso, imbuido de un deseo inacabable de alcanzar la imposible perfección, he rehecho muchísimas veces los finales de mis cuentos, y no sé si me he quedado con los mejores, lo que sí sé es que me he quedado con los más intensos y que se relacionan con la sorpresa sutil. Hice esta experiencia, absolutamente consciente, sobre todo en *Suaves cuentos de destrucción*. Los relatos fueron hechos con el máximo ahorro posible de la palabra con el único objeto de llevarlos a su final sorpresivo. No obstante, sé que es todo el cuerpo del cuento o relato lo que importa. El narrador sabe que toda su intencionalidad debe estar dirigida a relatar algo muy concreto (el suceso, el hecho), por eso un cuento es, en cierta medida, un instrumento literario rígido ya que obliga a no desmarcarse de la línea conductora de todo el decurso natural y que

debe acabar en la explosión final de las dos o tres frases o líneas que terminan desvelando el asunto. La curiosidad es parte de la gran capacidad que tiene el ser humano para seguir existiendo; la curiosidad para desvelar incógnitas y mundos ocultos. El cuento se dirige directamente a esa sana condición humana de indagar en las sombras. Una indagación dinámica, que te presenta la cosa misma y no un discurso sobre la cosa en cuestión, que es lo que hace la novela. Quiroga dice que si eres capaz de revivir la historia tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino. Pero cualquier historia tiene muchos rostros y el cuento mismo, con su presencia real en las manos del lector, testimonia el “tal cual fue”. La receta quiroguiana para confeccionar un cuento perfecto parece romperse con la receta del surrealismo europeo en los años veinte de este siglo. Hay que reconocerlo, somos deudores de él. El surrealismo entra con pleno derecho en el mundo de lo fantástico, pero quiebra cualquier intento de aprisionar la literatura dentro de moldes conocidos y rígidos. Libera la prosa que ha sido represora de su contenido, como si fueran cuerpos jóvenes que han de expresar sueños e impulsos reprimidos por las normas sociales.

Ahora quizá nos convenga recordar que el cuento es más conservador que la novela. Hoy día tenemos conciencia completa de cómo se ha de hacer un cuento, cuáles son los aspectos formales y cuál su estructura ortodoxa, pero también es cierto que la literatura ha de ser dinámica y no podemos cerrar nuestras mentes a los cambios. Dentro de la novela parece que caben hoy todos los elementos de la creación (como si fuera un gigantesco cajón de sastre) mientras que el cuento intenta, a veces infructuosamente, salvarse del exceso de novedades técnicas a fuerza de conservar sus logros y patrimonio. Para ello, puede que se haya transformado en una literatura de minorías, frente a la novela que es de masas. El

cuento actúa como un mundo cerrado que concluye en cuanto se acaba de contar el hecho que dio motivo a la ficción. La novela, en cambio, se mueve en un universo más abierto, quizá ilimitado. En el cuento (y en el relato moderno, también), uno debe partir o proceder desde el lector; en la novela, desarrollas la acción narrando en la misma medida que se viven los personajes. Buscando paralelismo en la música, si aceptamos el símil de una topología psíquica (la partitura) que cobra vida y cambia a través de la conciencia humana (cuando un músico toca la partitura), la novela sería la orquesta mientras que el cuento sería el solista. El personaje se te impone en la novela; en el cuento tú eres, en todo momento, quien “mandas” y aunque simules emoción sabes que es un trabajo de lo ausente, lejano y desapasionado.

Pero también la técnica cuentística ha ido aflojando sus normas externas, para irse ocupando más de la temática. Max Enriquez Ureña decía que “El cuento puede ser simplemente un cuadro o un trozo de vida, como si la exposición lo invadiera todo; el conflicto puede reducirse a una preocupación interior; un signo de interrogación puede bastar para el final”. Claro está, desde Poe a Ureña se ha andado mucho camino, pero un buen cuento es reconocible donde sea. No como crítico, sino como creador y fabricante de ficciones, nos hemos planteado algunos aspectos genéricos, pero significativos, de cuáles sean las bases sobre las que se funda el cuento o relato modernos. Desde la perspectiva del observador crítico las cosas están claras, aunque hasta ahora los grandes teóricos del cuento han sido, precisamente, sus más altos creadores e innovadores, pero hay algo que me sigue preocupando por encima de todas las teorías y es la génesis de la narración. ¿Por qué lo que deseamos decir en un momento concreto toma cuerpo en una novela, cuento, o en un poema y hasta en una pieza

dramática? A la hora de “crear” una obra de arte, sea cual sea, ciertos mecanismos especiales y concretos se ponen en movimiento, pero la auténtica génesis de la obra -narrativa, pictórica, musical, teatral, etc.- siempre se desencadena en cuanto el artista quiere contar algo. Pronto se anda barajando una verdad de dominio público, y es que no interesa ya tanto la génesis de la obra y sí el cómo esa obra se desarrolla, estructura, se violenta, muere, pudre, renace, se recompone y, al fin, se edita. Y, al parecer, no interesa ya “tanto” porque aún el dilema y la incógnita de la génesis sigue siendo la gran pregunta de todo investigador. La duda fría y permanente, sin que la natural curiosidad te dé respuestas valiosas, y si es preciso eternas, es una perfecta esterilidad y majadería. Hemos de aceptar que no se pueden dar instrucciones a nadie para escribir mejor o peor, de una manera u otra. Si sabes contar un chiste, recontar una película, hasta casi escenificar una discusión, puede que tengas ya el cincuenta por ciento de lo que le hace falta a un buen cuentista: contar una historia, atraer la atención y conseguir que te escuchen. En el *Manual del perfecto cuentista* (del maestro Horacio Quiroga: 1925) se comprobará cómo un autor admirable pretendía encorsetar -según buena costumbre en la época-, las fuerzas creativas del escritor o contador de cuentos a once puntos claves. Debería suponerse que una vez seguido al pie de la letra todos los mandatos, uno podría transformarse en un fabricante de cuentos excelentes; y no es así. A pesar de la inflexibilidad aparente, estoy de acuerdo en general con recomendaciones que hace Quiroga, aunque el primer mandamiento pueda parecer un tanto excesivo (“Cree en el maestro -Poe, Maupassant, Kipling, Chejov -como en Dios mismo”), pero en algo hay que creer...

Reconozco lo que es la obra acabada y algunos procesos intermedios, pero ignoro dónde estará la base profunda del hecho de creación. Me importan poco las teorías aprendidas, interesa sobre todo la verdad personal, esa respuesta íntima que localizas adentro tuyo si dejas el oído derecho abierto a la voz interior. Aunque no siempre lo que creemos como verdad es la única Verdad. Mi verdad es que nací a la escritura sustentado por el magismo de la escucha (el oído) y por la comodidad íntima de un sillón de poder que me permitía ejercer una capacidad de lectura (la mirada) a prueba de aburrimientos. Eso y una sensibilidad especial que me facultaba para la observación de todo lo que iba aconteciendo, junto a una capacidad obsesiva de querer conocer y controlarlo todo, y el cocido general tuvo que ser la experimentación. Escribir es experimentar, como si estuvieras viviendo otras vidas y situaciones que no son las de a pie o que el entorno obliga a vivir. Y experimentar en las formas; sobre todo, en las formas. Los contenidos siempre son los mismos o se parecen. La materia con la que se trabaja es el lenguaje; y el lenguaje, aunque sea un bien general/común es, a toda costa, un instrumento íntimo que se carga y mueve desde las emociones. Toda literatura usará el lenguaje y las emociones, ¿pero qué hace ser a una obra mejor que otra? ¿Qué permite decidir que un relato es excelso y necesario, frente a otro tenido por vulgar e innecesario? La propia escritura no desarrolla el espíritu autocrítico, pero sin ejercerla jamás aparecerá. Se está en permanente ejercicio de elección. Eliges irte o quedar, vivir o morir, amar con o sin miedos, y hasta desalentarte en soledad. La experimentación (como método personal) te permite estar despierto siempre y elegir. Sin embargo el tú que hoy elige esa página propia vista como “genial” no será el yo que mañana la margine como “pésima”. Este es parte del conflicto de un escritor:

el ser un poliego gelatinoso que adopta formas cambiantes y que a veces juega a ser piedra sólida y estable en medio de un vivir dinámico, experimental y mutable.

Puede que la mejor obra sea aquella que nunca se escribe, la que se piensa o revela en los momentos tan difíciles de aprehender cualquier objeto de la conciencia que danza entre el sueño y la vigilia. Quizá la gran obra sea un libro de páginas blancas: hecho con todo rigor, ese libro blanco contendría todas las obras posibles que pudieran salir de cualquier escritura y, en justicia, se debería dejar de escribir ya para siempre. Pero eso implicaría una actitud divina, y el escritor aunque juegue a ello es más del mundo, demonio y carne, que de los cielos. Gozo al escribir y sé que mi relación con lo que escribo no es sólo intelectual; a veces será un forcejeo o lucha, otras un diálogo de amigos, y muchas más es hacer el amor de la manera más apasionada.

Si hiciera un pequeño recorrido por algunos de mis relatos, por recordar cuál fue la fuente de creación de cada uno, diría cuestiones un tanto vagas o, apenas, abstractas...

Por ejemplo, *Mapa de soledad*, podría ser el rito de iniciación que todo amor en pareja ha de experimentar. Porque siempre la pareja, de la catadura que sea, se está enseñando en el ejercicio continuo de fabricarse un camino hacia el conocimiento. El otro ser, en el que te 'miras' diariamente es la parte otra de la 'unidad' que buscas. Pero el encuentro del 'otro' ha de hacerse con responsabilidad y conciencia.

En *Otra pietá* quise sólo plantear que tras el odio también se oculta el amor. En *Cuerpo de silencio* quería dejar constancia de la extraña confesión pública de quien ama tan especialmente la presencia del 'otro', pero le exige tanto al mismo tiempo, por divinizarlo, que acaba por rechazarlo y rechazarse.

En *Cuando el tedio...* quise mostrar el contrapunto del humor, a veces la carcajada, con el estado de ánimo ensombrecido del protagonista. Aquí entraría la consideración de los puntos de vista y cómo el lector está impelido a enjuiciar y recharzar con su sonrisa el estado depresivo del personaje. Uno dice no y, el otro, por contrapunto, dirá sí.

Disyunta es el tiempo en espiral, sobre un mismo espacio. también las experiencias kármicas que se repiten... En *Último travelling* pretendí decir que las huídas no son necesarias y que tampoco son posibles porque todos los caminos conducen al encuentro con uno mismo. En *Sentir la vida* dejé la presencia de que siempre me ha interesado lo diminuto en manos del Universo y, cómo, milagrosamente, halla cabida y se expresa. En *Angeles caídos* he querido mostrar la filosofía en la que creo y que se refiere al poder universal de nuestra conciencia, que se halla aún durmiendo sueños egóticos: todos somos ángeles caídos, que nos podemos levantar.. si queremos.

En *Arrégleme el alma* muestro que el mal siempre acaba por encontrarse con el bien, y que se necesitan o complementan. Aquí, en este relato algo largo, no he respetado en exceso las normas propias del género. Eso sí, me he centrado, como en todos, en la unidad temática y en supeditar las vidas de los personajes al caso que motivaban sus existencias. Los otros relatos también tienen su razón de ser. Un texto nace, se desarrolla, se pudre y, luego, surge vivo y acabado. En el proceso de la escritura, el símil de ave phoenix, es el que mejor encaja.

Hagámoslo de otra manera y vayamos a la práctica. El referente para el creador es el niño, la infancia, que crece en el dolor. También este pequeño relato que va más abalo, titulado *Aprendizaje*, es un homenaje a los seres más indefensos, inocentes

víctimas de la incompreensión de las mentes enloquecidas por el poder. Me basé en unos ejemplos prácticos que la vida te pone delante: ustedes conocen los homicidios de bubis en Guinea Ecuatorial, cuando esto escribí el grupo étnico bubi de la isla de Bioko seguía siendo discriminado, por encarcelamiento y muerte, dado que mantenía su deseo de independizarse. Como es lógico también saben del caso de los utus y tutzi, asunto que es más aterrador, pues miles de seres han sido aniquilados. El tema se repite y su protagonista es siempre la infancia, el niño, que sufre irremediabilmente la acción de los mayores...

Un mismo hecho general me inspiró varios textos o contextos: uno salió narrativo como en *Sentir la vida*, otro poemático como en *La paloma sin paz*, y nuevamente narrativo en esta nueva versión del relato que, finalmente, se llamó *Aprendizaje*, nombrado así dado el paralelismo de las dos infancias e inocencias que pretendía reflejar con su punto de vista el narrador que adopté a la hora de testimoniar estos hechos a través de un relato. Esta última dice así:

Sobre el tronco de madera carcomida un joven animal carroñero picotea rítmicamente agarrando fuerte con una de sus patas un pedazo de la lengua de uno de los niños muertos. Aunque acababa de llegar al suelo, estuvo antes durante tiempo moviéndose allá arriba, observando el ir y venir enloquecido de aquellos cuerpos, oyendo sus aspavientos y voceríos, mientras su corazón le pegaba dentro del pecho. Era su primer vuelo en solitario y quizá el primer llamado importante de su instinto. Estuvo con la manada desde el amanecer en el pueblo de al lado donde vio algo semejante, pero no se había atrevido a bajar, por los gritos y lamentos de quienes caían en la tierra en medio de algo rojo y viscoso que brillaba mucho por el sol. Hasta ahí había

llegado extendiendo las alas, que no sabía que fueran tan grandes y se pudieran abrir tanto dándole esa extraordinaria sensación de amplitud. Porque sintió, mientras las batía en medio del vuelo, que unas veces abrazaba el aire hasta comprimirlo y otras lo extendía con fuerza para que se movieran los árboles. En pleno vuelo presintió que su auténtica fuerza radicaba en las puntas de las dos plumas extremas de sus alas. Creyó comprobarlo cuando las abrió al máximo, porque sus ojos vieron unas brillantes chispitas que se irisaron en los extremos de las alas.

Para cuando él se decidió a bajar al suelo, ya habían quemado las chozas y descuartizado a machetazos a todos aquellos. Unos se habían quedado sin pestañear mirando al cielo, otros boca a bajo, y otros enroscados ocultando sus caras entre las manos. Estuvo mirando durante largo rato aquel pequeño cuerpo negro que se mantenía sin moverse y con la boca abierta. Antes lo había visto deambular de un lado a otro, llorando y gritando, tropezando estúpidamente contra los cuerpos tirados en el suelo, y recordó de cuando él chocaba también contra las otras aves, hacía apenas un par de meses, porque aún no le habían enseñado a despegar los extremos de sus alas del suelo. Debió parecer un pájaro bobo que andaba a cuatro patas con el lomo encorvado como deprimido, pero él sabe ya que era por el peso de sus alas por lo que se arrastraba por el suelo. Pero ahora también sabe que las alas tienen su fuerza escondida en las plumas más extremas y que se abrirán cuando él decida mover el aire para que le den vida a los árboles.

Mientras picotea y deglute, está alegre, pero no es solo ya por saber que él mismo puede hallar la pitanza yendo de un lado para otro, sino porque ha descubierto el poder interior de la fuerza del viento. Y llena sus pulmones de aire y mira hacia el

frente, abandonando por instantes su fijación sobre la presa. Pero pronto se sorprenderá de que aún no tiene la agilidad ni la presteza para adivinar el peligro. Un disparo de escopeta la abate en el mismo momento en que envía la orden a los extremos de sus alas para que emprendan el vuelo.

- Maldita carroñera... -, dijo el hombre. Escupió sobre el ave muerta y volvió a agacharse sobre los cuerpos para seguir rebuscando entre los bolsillos de sus ropas.

BIBLIOGRAFÍA MUY SUCINTA:

Allan Poe, Edgar, *Ensayos y críticas* (trad., intr. y notas de Julio Cortázar), Alianza, Madrid, 1973.

Allan Poe, Edgar, *Cuentos 1 y 2* (pr. y trad. de Julio Cortázar), Alianza, Madrid, 1984.

Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936, ed. de Lily Litvak, Taurus, Madrid, 1993.

Antología del cuento literario, sel. y ed. M. Díez Rodríguez, Alhambra, Madrid, 1989.

Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980), sel. José Miguel Oviedo, Alianza, 1992.

Cuento español de Posguerra, ed. Medardo Fraile, Cátedra, Madrid, 1986.

Cuentos revolucionarios de Perú, ed. Alfonso Molina, Ed. Peisa, Lima, 1970

Doreste, Ventura, *Análisis de Borges y otros ensayos*, El Arca, Las Palmas de Gran Canaria, 1985.

Flaubert, Gustave, *Tres cuentos. Diccionario de tópicos*, Seix Barral, Barcelona, 1973.

Jitrik, Noé y Manuel Durán, Alain Bosquet, Alejandra Pizarnik, A. Pagés Larraya, Graciela de Sola, Luis Gregorich, Néstor Tirri, Guillermo Ara, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.

Ginferrer, Pere, "Una ilusión óptica", ABC Cultural, 1 septiembre 1995, p. 18.

Mastrángelo, Carlos, *25 cuentos argentinos magistrales siglo xx*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.

Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988.

Quiroga, Horacio, *Cuentos*, Porrúa, México, 1984.

Quiroga, Horacio, *Manual del perfecto cuentista*, 1925.

Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, B. A., 1965.