

Apuntes sobre el cuento

Jaime Hagel Echeñique

Los componentes de que está hecho todo relato son **acontecer, personajes y espacio**. No incluyo el tiempo, pues todo acontecer se inscribe en el tiempo, implica transcurso de tiempo. La narrativa es un arte temporal. **Acontecer, personajes y espacio**, estos elementos dan origen a una clasificación que depende de la prioridad que se le dé a cada uno de ellos: relato de acción, de atmósfera, novela evolutiva, etc.

Por lo general el cuento es de argumento. Lo central en él es una situación. Los personajes contribuyen solamente a precipitarla. En cambio, en la novela lo central suele ser un personaje (o más) y el acontecer y demás ingredientes del relato suministran las circunstancias que hacen posible su desarrollo. Casi siempre es la novela la que se centra en los personajes, y, en oposición a ella, el cuento se concentra en una situación. Si en la novela, el argumento se justifica en función de los personajes, en el cuento ocurre lo contrario, es una situación determinada la que dicta la presencia y necesidad de personajes. (En la novela trivial, sea policial o de aventuras, lo central es la trama, el acontecer, y no los personajes. No así *Don Quijote* y *Moby Dick* que siendo novelas de aventuras, son de personajes). Pero aún en los cuentos de personajes, el personaje no alcanza nunca, por meras razones de espacio, la policromía que la novela otorga a los suyos.

Para Jaime Alazraki, los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Para los primeros lo primordial son los individuos, lo particular, y para los segundos, las ideas, las formas, lo genérico. Por lo tanto, los novelistas serían aristotélicos y los cuentistas platónicos. Pero estos dos planos, lo particular y lo general, lo individual y lo alegórico, se dan por igual en los mejores cuentistas de todas las épocas, confundiéndose el uno en el otro e integrándose en una unidad donde es difícil

distinguir lo individual de lo genérico.

La muerte a palos

El cuento es el género más antiguo. Ya el hombre primitivo los escuchaba a juzgar por su expresión de boquiabierto y por sus orejas peludas. Se reunían en las noches alrededor de fogatas, entonces, un narrador comenzaba su discurso. Lo único que mantenía despierta a tan singular audiencia era el no saber qué iba a suceder a continuación. No bien adivinaban lo que iba a ocurrir a continuación, o se quedaban dormidos o mataban al narrador a palos o peñascos. El cuento: un arte difícil y peligroso.

Las cosas han cambiado un poco. El placer ya no reside exclusivamente en la espera de un final sorprendente, en lo posible, asombroso. Fue una técnica de la cual se abusó hasta convertirse, el final, en revelar un dato maliciosamente oculto por el narrador. Las últimas líneas son importantes, pero más que encerrar una sorpresa pura, deben ser una clave de iluminación retrospectiva que le proporcione al relato una dimensión nueva y más profunda. El final debe ser iluminador. En todo caso, los silencios del narrador deben estar justificados por la gramática del texto.

La verosimilitud.

Hay una tensión entre lo inesperado y la verosimilitud. Una tensión entre la exigencia de verosimilitud psicológica por parte del lector, y el interés del escritor en motivar comportamientos que con frecuencia son poco verosímiles. El problema ya lo planteó Aristóteles al preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil.

No se trata aquí de la oposición **verdadero/falso**. El escritor es un mentiroso autorizado; por convención aceptamos que nos presente espacios, personajes y aconteceres inexistentes, que esté al tanto de todo, que seleccione del mundo que crea lo que le es útil para la narración, etc. Tampoco se trata de la oposición **posible/imposible** si es posible es aquello que se puede verificar con la experiencia cotidiana, pues quedaría descalificada por inverosímil toda la literatura maravillosa y la fantástica. Se trata de la oposición **verosímil/inverosímil** que alude a una coherencia sintáctica y no a una comparación con lo real. En otras palabras, el buen cuentista debe poseer el

don mágico de dar verosimilitud a los hechos que se narran por imposibles que sean. Es labor del artista hacer las situaciones y comportamientos verosímiles y eficaces, pues lo inusual, lo excesivo, lo inesperado, son objeto frecuente del cuento.

La libertad del lector

El cuento debe mostrar y no demostrar. Se trata, decía Hemingway, de revelar la vida, no de hacer comentarios sobre ella. Es el lector quien juzga y comenta. Es necesario que el autor se limite a presentar los hechos sin tratar de juzgar ni exponer sus ideas propias al respecto, ni mucho menos tratar de convencer. El lector debe sentir ante el mundo que se le muestra la misma impresión de grandeza y misterio que ante la creación. ¿Ha dicho acaso Dios alguna vez su opinión?. El narrador debe estar en su relato como Dios en la Creación, invisible y todopoderoso, para que se le sepa en todas partes y no se le vea jamás. El cuento debe contarse a sí mismo. El intermediario, el narrador, debe esforzarse por esfumarse, para hacer olvidar que aquello es una narración.

No obstante, de algún modo hay comunicación de ideas y opiniones al contaminar estas la materia narrativa. Entonces, la objetividad es una estrategia para volcar la subjetividad sin imponerla a través de un narrador dictatorial.

Redundancia y originalidad

En todo cuento debe haber una dialéctica entre redundancia e información nueva. Una obra cien por ciento redundante está más bien en ámbito del kitsch. En una obra totalmente convencional no hay lugar para la espontaneidad ni originalidad, tiene solamente lo que el lector espera, llena todas sus expectativas. Por otro lado, una obra que consistiera solo de elementos originales, sería incomprensible, pero esta obra se haría comprensible si renunciara parcialmente a la originalidad. Lo que comprende una sola persona (el autor) no vale. El arte es comunicación. La vivencia irracional e individual debe someterse a una racionalización, a cierto convencionalismo. Las experiencias espontáneas, personales, originales, se vuelven comunicables por medio de formas convencionales. El placer que se encuentra en un buen cuento está compuesto por sus sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo. Se

trata de poder generar, partiendo de algunos mecanismos argumentales ya adquiridos, un discurso basado sobre una dialéctica entre redundancia e información nueva, un discurso que respete en un mínimo las expectativas del destinatario y que, al mismo tiempo, le imponga un esfuerzo interpretativo.

Economía de medios

Mucho se ha dicho al respecto. El cuento debe poder leerse con un solo impulso de atención, dice Poe. El conjunto de elementos debe converger hacia una emoción dominante y congregadora. La novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases, apunta Cortázar que compara la novela con un partido de fútbol y el cuento con el tiro al arco. El cuento es el tiro al arco. La novela se gana por puntos, el cuento por K.O.

Si en el primer párrafo se nombra un trabuco colgado a la pared, dice Chejov, este debe dispararse en algún momento del cuento.

Un cuento, como el iceberg, debe estar sustentado por la parte que no se ve. Hay que dar cuenta de una realidad con la menor cantidad posible de medios, pero sin que el lector quede atrapado.

Y aquí tenemos otra tensión. Por un lado, la demanda de la mayor cantidad de información posible del lector y, por el otro, la economía de medios del narrador.

El lector

Es difícil escribir, pero es menos difícil escribir para una élite o escribir para la psicología del grueso público.

El genio literario actual suele ser bastante hermético. Creo que lograr un cuento que llegue, con diferentes gratificaciones, a todo tipo de lector, a la élite exigente como al grueso público, es un mérito.

El punto de vista

Cortázar opina que un buen cuento está contado desde adentro. Una solución es que el cuento esté narrado por uno de sus personajes. De este modo se limita inmediatamente la omnisciencia y la ubicuidad (un personaje no puede saber que pasa en la mente de los otros). La omnisciencia se puede limitar

más aún si el personaje que narra es de pocas luces, demasiado emotivo, de no fiar, etc. La mejor solución a este desafío, narrar desde adentro, es la focalización interna, es decir, un narrador en tercera persona que ve el mundo desde el interior de un personaje, produciendo el efecto de una primera persona disfrazada de tercera.

Quiroga lo expresa a su manera: 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.

La redacción

Es imprescindible hacer una diferencia entre redactar, emitir un texto de acuerdo a las normas académicas, y escribir, emitir un texto cuya eficacia puede residir precisamente en que no se respeta canon alguno. A un cuento bien escrito un profesor de redacción le pondría la peor nota. A un cuento bien redactado un crítico literario puede tratarlo de "sin vida". Estas "transgresiones" a las normas hay que hacerlas con conocimiento y sobre todo con amor. Hay que seducir el idioma para que se deje hacer y le guste. En ningún caso violarlo brutalmente previa estrangulación.

Unidad de acción

Más que por su extensión, la diferencia entre novela y cuento debe hacerse por su fisonomía interior. El cuento se caracteriza por el desarrollo de un solo centro de interés, un acaecimiento significativo que el cuentista escoge y consigue mostrar intensamente gracias a la tensión que sostiene su escritura. Es habilidad del novelista el crear centros de interés diferentes, para llevar intrigas paralelas.

El tema

No hay temas buenos y malos, pues todos pueden ser lo uno o lo otro, porque ello depende exclusivamente de su tratamiento. Lo interesante es volver bello un tema "antiartístico". Existen materiales maleables con los cuales se puede lograr una belleza fácil. Y hay materiales recalcitrantes que exigen talento para lograr con ellos una belleza, estaríamos ante una belleza difícil. El tema de un buen cuento no tiene porque ser extraordinario, fuera de lo común, insólito, misterioso, etc. Se trata de lograr con lo cotidiano y hasta con lo

trivial un cuento que sea excepcional. Lo excepcional no reside en lo rebuscado de la anécdota.

El cuento significativo

El canónigo del Quijote distinguía las "fábulas milesias", que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las "fábulas apólogas", que deleitan y enseñan juntamente. Han pasado algunos siglos. Ahora no nos preguntamos qué enseña la obra, sino qué revela. El cuento debe ser **significativo** y no **insignificante**. Po lo general, los cuentos más emocionantes y divertidos suelen ser los insignificantes. Los significativos son para el lector común menos placenteros. Un buen cuento contiene esa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunstancial a la esencia misma de la condición humana, sin dejar el atractivo, el placer, que solemos adjudicar a los divertimentos. Se trata de proyectar la mente del lector a algo que va más allá de la mera anécdota. El cuento no debe terminar con la lectura. Una novela policial termina con la lectura. Se trata de entretener e incluso de asombrar al presentar en forma desacostumbrada la problemática del hombre o aspectos inéditos de la realidad.

La técnica

Hay diferencias entre un artista técnicamente anticuado, un civil técnicamente al día, y un artista técnicamente al día. La *Sexta Sinfonía* creada hoy, avergonzaría a su autor. "El estar técnicamente al día es el atributo menos importante de un escritor", dijo Saul Bellow, pero este atributo menos importante es, a pesar de Saul Bellow, esencial. El estar técnicamente fuera de onda constituye un efecto genuino.

Por otra parte, el máximo de conocimiento sobre el arte poético del cuento no va a contribuir en absoluto a hacer de nosotros un buen cuentista. Pero sí va a conducir al artista a mejores logros.

Una vez, un joven estudiante de leyes leyó *La metamorfosis* y exclamó perplejo: "Coño, pero si así narraba mi abuela, este es el estilo de mi abuela. Conque se puede escribir así". Es decir, aprendió un modo de presentar el acontecer de un maestro, de dos maestros, su abuela y Kafka.

Julio Cortázar dice que el cuento hecho con una receta, en una

cocina literaria, es una narración sin vida, que él escribe sin mayor planificación, sin think previo, etc. Y luego, en su ensayo **Sobre el cuento breve y sus alrededores**, nos dice que el cuento debe ser esférico, contra el reloj, que no debe haber huellas de la presencia del demiurgo, que debe ser autárquico, que debe estar contado desde adentro y, entre otras exigencias más, que el escritor debe tener veteranía (esto es, oficio) para transmitir las latencias de una psiquis profunda para no falsear el misterio, para conservarlo con su balbuceo arquetípico.

El pillaje

Ya hablamos de la dialéctica entre redundancia y originalidad. El mero hecho de escribir **un cuento** implica el apropiarse de una forma empleada por otros. Hay maestros. Hay fuentes en las cuales se bebe. Wolfgang Kayser dice que Shakespeare saqueó la literatura italiana. Goethe confiesa que si le quitaran todo lo que debe a los demás, quedaría harto poco. Borges insiste en que en todo libro están todos los libros escritos anteriormente. Quizás Borges sea el mejor mediocampista del intertexto. Él es un escritor que sabe armar bien el juego intertextual e incluso rematarlo con fortuna. Son muchas las voces que suenan y resuenan en un buen cuento, esto es inevitable y el escritor no debe temer ni disimular. Los tragediógrafos áticos efectuaron un pillaje en día claro y en descampado con la mitología. En buena hora. Lo que importa es el resultado.

Lo personal

El escribir es una ceremonia parecida al streap-tease, escribió una vez Vargas Llosa. Tal como la muchacha que se despoja una a una de sus ropas y va mostrando sus encantos secretos al público bajo la luz de los reflectores, el narrador también revela su intimidad al público a través de sus textos. Pero lo que muestra no son precisamente sus encantos secretos sino sus demonios, aquello que lo atormenta y obsede, lo más feo de sí mismo, sus pesadillas, su rencor, su rebeldía contra el mundo.

Ahora bien, más de alguno se preguntará, ¿y a mi qué me importan las obsesiones y demonios privados de tal o cual señor?. Es que hay personas que escriben angustiosamente

sobre seres, episodios y lugares, que no existen en la realidad, pero resulta que esos fantasmas, esos seres que no existen, esos entes de ficción, son, por curioso mecanismo, el más auténtico testimonio de la realidad, de lo que es el hombre y el mundo.

Cuento abierto.

El cuento se ha vuelto ambiguo porque la realidad misma lo es. Se ha perdido la confianza en el poder iluminador de la razón. Parafraseando a Umberto Eco, un buen cuento debe estar plagado de indeterminaciones, ambigüedades y espacios en blanco. Es decir, un cuento se compone de lo que se dice y de lo que no se dice. El lector debe efectuar movimientos cooperativos para desambiguar lo ambiguo, determinar lo indeterminado y llenar los vacíos. Y lo hará a su modo, de acuerdo con su sensibilidad, su experiencia lectora, su enciclopedia y, también, en cierto grado, determinado por la comunidad lectora en la cual está inserto. Por lo tanto, un cuento abierto es el que admite más de una lectura. Lo que importa es que esta apertura debe ser de un grado tolerable. El cuento debe ser abierto de modo que exija la participación del lector (y al mismo tiempo lo controle) y le permita cerrarlo. Una obra que tenga una apertura tal que nadie pueda cerrarla es una idiotéz.



Entonces, es el autor quien hace la pólesis y el lector quien hace la diégesis.

La ambigüedad es la forma más conocida de una estructura compleja y el carácter más frecuente de la literatura moderna. Una ambigüedad puede ser consecuencia de una significación latente que por una razón cualquiera no puede encontrar expresión directa.

La omisión

No importa mayormente si la omisión se debe a razones psicológicas o que sea un recurso del cual el autor está completamente consciente. Lo importante es cómo se emplea. Hay cuentos con narrador omniscientes en los cuales los silencios de dicho narrador no están justificados en absolutos. Se trata, en este tipo de narraciones, de construir el cuento alrededor de un silencio, de callar justo aquel dato que podría solucionar (cerrar) el cuento y malograrlo al hacerlo unívoco. La omisión debe estar justificada por la estrategia textual, ya sea por un narrador focalizado fijamente en la psique de un solo personaje u otro recurso.

Hemingway escribió lo siguiente: "Un cuento muy sencillo, **Fuera de estación**, en el cual omití que el viejo protagonista se ahorcaba. Lo omití en mi recién estrenada teoría que uno puede omitir cualquier parte del relato a condición de saber muy bien lo que se omite, y que la parte omitida comunica más fuerza al relato, y le da al lector la sensación de que hay algo más de lo que se ha dicho".

El compromiso

La pasión paraliza el sentido crítico y recibe con aplausos y delicia todo aquello que serenamente se soportaría con disgusto. Al releer ahora con calma y distancia textos "comprometidos", que sin duda fueron de cierta eficacia social, se constata la carencia de méritos literarios en casi todos ellos. El resultado fue una literatura unívoca, sin misterio, con más emocionalismo que emoción, con más sensacionalismo que sensación, con más sentimentalismo que sentimiento; pero que fue recibida con gran simpatía en un momento (más de quince años) en que no se reaccionaba ante la calidad artística, pues había otras urgencias.

Los buenos sentimientos no suelen generar buena literatura,

dice André Gide. Exigirle compromiso a un artista es pedirle que dé lo que no puede dar y que se guarde lo que sí puede dar. La exigencia de compromiso puede significar el descalabro de una vocación artística. Por la índole de sus experiencias y su temperamento, el escritor es incapaz de escribir sobre aquello y en la forma que la sociedad espera de él.

La literatura puede servir a la religión, a la moral, a la política, a la historia, para sus fines, pero vendiendo su alma, convirtiéndose en aquello que quiere servir y aniquilando su condición artística. El mensaje artístico no es nunca unívoco, es siempre plurivalente, portador de más de un sentido, y es plurivalente por estructura no por incapacidad de quienes la leen.

Los sentimientos

Para dar expresión a los sentimientos no es necesario haberlos experimentados. Lo que se debe hacer es crear en sí la imagen de los sentimientos. "El sentimiento tiene su vida en la obra literaria y no en la historia de su autor", anota T.S. Eliot.

No hay prueba de que lo sentido sinceramente tenga valor artístico y sea convincente. Sí hay pruebas de lo contrario. Una actitud insincera sentimentalmente puede producir obras valiosas. Una distancia emocional y sentimental logra obras mejores que una vinculación excesiva con el objeto de la representación. El ojo cuajado de lágrimas ve confusamente y la boca convulsa por la emoción es muy difícil de dominar. Aunque no necesariamente las peores obras se han escrito con los sentimientos más profundos, los sentimientos auténticos no garantizan más que los sentimientos falsos una expresión convincente.

La verdad

Un cuento no es consecuencia de una verdad previa que el autor posea y que transmuta en ficción, sino lo opuesto: la búsqueda mediante la creación artística de una posible e ignorada verdad. No es que un cuento artístico carezca de ideología, pero estas son efecto y no causa de ella.

Alguien dijo que escribir bien suele ser contar un treinta por ciento de lo que uno piensa y siente; y un setenta por ciento de encubrimiento. Habría, pues, un streptease, un desnudarse, y un disfrazarse, un ocultarse. Uno no saldría de la cárcel

si contara la vida tal como se la conoce, empezando por la de uno mismo.

A veces nos están contando algo que es otra cosa. Nos están mostrando una máscara tras la cual se agita otra realidad infinitamente más inquietante.

La inspiración

La inspiración ha sido relacionada con las musas (nietas de la memoria), con el Espíritu Santo, con la posesión, etc., causando la sensación de que el cuento está escrito a través del autor. Los cuentos escritos con inspiración son cuentos con alimaña, están vivos, se percibe en ello una atmósfera, un aura. No ocurre así con el cuento bien redactado, escrito por una conciencia separada de lo inconsciente.

Aquí tenemos otra dialéctica, otra tensión, esta vez entre lo consciente y/o inconsciente. Sentarse ante una hoja en blanco, tomar la pluma, etc. son actos conscientes. (El pescador toma la caña y lanza el anzuelo a ver si pica un pez gordo). Al comenzar a escribir o al estar escribiendo llega (o no llega) el regalo, esto es, **la ocurrencia**, el pez, el regalo del inconsciente. ¿Qué pasa si a uno no se le ocurre nada? (si el pescador no atrapa ni siquiera una sardina). Hay tres posibilidades. Construir un cuento reloj, perfecto, de acuerdo con todas la recetas, es decir, un cuento muerto (solo la muerte es perfecta, la vida es sinónimo de imperfección), sin alimaña. Segunda opción, provocar la inspiración. Estimular el inconsciente con ciertos rituales como vestirse de cura mercedario o colocar manzanas podridas en la pieza, etc. Tercera opción, salir a dar un paseo. Si el punto de partida es algo vago, difuso, nebuloso, el resultado podrá ser un buen cuento. Si partimos con algo más o menos organizado, el resultado será un ensayo. Pero si el punto de partida es una planificación clara y definida, el resultado será la parálisis creativa, la redacción de un cuento que no respirará.

No obstante el oficio es imprescindible. El primer verso me lo susurra Dios al oído, el resto es labor de taller, confesó Rilke. La manida sentencia de una gota de inspiración y mil de transpiración no ha perdido validez alguna. (Recién cuando la albacora pica el anzuelo, comienza el arte de la pesca).

Lo sucio

El ser humano desea percibir y vivir en un mundo limpio, seguro, ordenado y sin escándalos. Un mundo que confirme los valores que se suponen orientadores de la conducta, y certifique las confianzas sobre la naturaleza humana, la sociedad, el futuro. No es de buen gusto que alguien vaya escarbando por ahí. Y así se crea toda una fantasmagoría. Se mistifica. Pero el escritor es un inconformista. El escritor es un ser perturbador y la sociedad tiene que aceptar este perpetuo torrente de agresiones o eliminarlo. "Hay que echarlos de la ciudad, pero antes es menester dejarlos azul a palos". El escritor es un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir. Loco no puedo, sano no querría, solo soy siendo neurótico. La literatura no será nunca conformista.

Las fuentes de la literatura provienen mucho más de los fondos turbios, prohibidos, de la experiencia humana que de una voluntad social profiláctica.

Racine tenía un escudo de armas en el que figuraban un cisne y una rata. Racine borró de su escudo la rata, dejando solo al cisne. Creo que en ese instante simbólico, Racine dejó de ser un artista.

Dar la espalda a los demonios, ignorarlos, es falsear la vida y echar a perder el cuento. Nada sacamos con cerrar los ojos ante los caballos negros de que nos hablaba Platón y fingir que no existen, con darle la espalda a toda una parte de la realidad para mistificar, falsear, la otra.

SOBRE ALGUNOS CUENTOS CHILENOS DE LOS AÑOS DE GLORIA

Como muestra aleatoria he tomado cuatro antologías publicadas en los años ochenta, esto es, cuentos escritos en la década del setenta y del ochenta. **Contando el cuento**, esta es una antología cuyos autores eran en el momento de la edición menores de treinta y cinco años. **Encuento**, salvo tres cuentistas, todas menores de treinta y cinco años. **Cuento aparte**, solo dos escritores son mayores de cuarenta al momento de publicarse. **Cuentos chilenos**, con solo dos autores con más de cuarenta años de edad.

Las cuatro antologías pretenden ser representativas. Lo sean o no, es una muestra que vale la pena revisar.

En cuanto a sus autores, un treinta por ciento aparece en las cuatro antologías, un sesenta por ciento aparece en tres, y casi todos aparecen por lo menos en dos. Los nombres que se repiten son: Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Carlos Iturra, Alvaro Cuadra, Diego Muñoz, Jorge Calvo, Pía Barros, Ana María del Río, José Paredes, Fernando Jerez, Carlos Olivares, Antonio Ostornol, Eduardo Llanos, Poli Délano, Alejandra Basualto, Ramiro Rivas, Gonzalo Contreras, Antonio Rojas Gómez.

Alguien escribió que la característica de la literatura actual era su diversidad, es decir, la ausencia de características relevantes, de denominador común. No sucede así con los cuentos de estas antologías. Espacio, personajes, acontecer, motivos, concepción del tiempo, estructura, técnica, visión de la realidad, léxico, morfosintaxis, modo narrativo, figuras, tropos, símbolos, etc., los signos de narratividad coinciden más en mayor que en menor grado. Vamos por partes.

La situación del relato

La situación del relato es la frontera entre el discurso y el mundo. El comienzo del relato es un problema importante ya tratado en el plano pragmático por la retórica clásica que da normas precisas para comenzar el discurso. Existe una afasia natural del hombre, es difícil hablar, más difícil comenzar a hablar, y por consiguiente, hace falta todo un conjunto de protocolos y reglas para encontrar qué decir. La apertura es una zona peligrosa del discurso. El comienzo de un cuento es un acto difícil, es la salida del silencio. Es el lugar del discurso que no va precedido de ninguna información. De modo que hay informaciones implícitas en todo principio.

Antaño la situación del relato estaba fuertemente codificada. Los signos de narratividad aparecían clara e inequívocamente: "Había una vez ..." "Os voy a contar un cuento..." "Encontré este manuscrito..." "Aunque juré no relatar lo siguiente..." "...y mañana contaremos otro" "...lo que he contado lo he transcrito sin agregar ni quitar nada". Etc.

En cambio, todos estos cuentos, sin excepción, escamotean cuidadosamente la codificación de la situación del relato.

Revisemos algunos comienzos. "Crecía en su interior una metamorfosis indefinible". "¿Y tú, en quién piensas hacerlo?" "Los tres músicos se habían puesto de acuerdo". "Adiós- le dije, y ni siquiera me arrugué" "A pesar del reflejo lo miró de nuevo". Etc. El lector tiene la impresión de haber llegado atrasado a la película o de que le falta la primera página a todos y cada uno de estos cuentos.

El espacio

El espacio es urbano, pero dentro de lo urbano lo oscuro, lo cerrado y asfixiante. ¿Claustrofobia o defensa del molusco?. El acontecer se desarrolla, se arrastra o estanca, en ascensores, subterráneos, celdas, sucuchos, cámaras de tortura, masmorras, buses letales, piezas de mala muerte, hoteles parejeros, cementerios, prisiones, etc. Los pocos espacios abiertos pertenecen a los personajes exiliados, y tampoco a todos.

Música

Hay algo de música en este entorno. Tangos trágicos y depresivos junto a boleros quejumbrosos resuenan en más de la mitad de los cuentos. Otra música no aparece aunque los autores, según los prologistas del **Contando el cuento**, hayan escuchado "enviciados" a los Beatles, los Rolling Stone, Joan Baez y a Simon and Garfunkel. Parece que Gardel, tan cuidadosamente omitido en el prólogo, aún les pena a casi todos.

Los personajes

"La gente esperaba verlo caerse", dice el narrador de Carlos Franz. El lector encontrará que su esperanza de ver caerse a los personajes es satisfecha ampliamente. Aunque no pocos ya están caídos en el momento inicial, entonces, el movimiento del relato será solo el atroz pataleo en el barro.

Obreros cesantes, boxeadores reventados, personajes sifilíticos, melancólicos, dementes, hombres derrotados, mutilados, mujeres abandonadas, torturadas, enfermos, locos, solitarios, retrasados mentales, en fin, todo un carnaval pesadillesco de esperpentos desolados y frustrados (¡Qué diría el Fuehrer!). Es difícil no pensar en la sentencia de Henry James: qué es el personaje sino la ilustración del acontecer, y qué es la situación sino la iluminación del personaje.

El modelo

El modelo de la gran mayoría de los cuentos es trifásico y

siempre el mismo: a) Degradación previsible. b) Proceso de degradación. c) Degradación producida. Con relatos que se quedan en la posibilidad de empeoramiento y simplemente no avanzan, no tienen movimiento, y otros que llegan hasta el proceso de degradación, pero en casi todos, el movimiento pasa por las tres fases.

Efecto final hay en los menos, pero no siempre verosímil.

Motivos

“No es tiempo de esperanzas”, dice el narrador de Ramón Díaz Eterovic. Muerte, amargura, desorientación, llanto. Pero no así, es más bien el desencanto lo que campea en estos cuentos. Así como no hay amor, tampoco hay odio.

El vino, se bebe bastante en estas páginas. Claro que no es el vino alegre de otros tiempos.

Los coitos no son una fiesta erótica sino tristes como las lentejas frías de los huérfanos.

Símbolos

Lo anal (agresividad, esterilidad) desplaza a lo genital (amor, fertilidad). Los relatos están plagados de símbolos anales y excrementales: tumbas, barro, piedra, muerto, fosa, desperdicio, bultos tapados, depósito, bolsas selladas, polvo, cadáver, etc.

El tiempo

El tiempo de la aventura coincide con el tiempo de la escritura. El tiempo de la dictadura. Pero el tiempo de la lectura es otro. Esta distancia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la lectura hace que las obras se transformen en otras, que cambien de sentido, incluso que pierdan todo sentido.

En la presentación del acontecer hay distensión, ensanchamiento, temporal. Se usa mucho la ampliación de un momento. Poco dura el acontecer narrado, pero esto no es transmitido en forma esquemática, sino que es ampliamente exhibido, mostrado, catalizado, lo que produce una sensación de presencia, de anulación de la distancia. El lenguaje, por lo general, es mimético y no se interpone entre nosotros y las cosas mostradas. El lenguaje mimético no lo vemos como estrato lingüístico, lo vemos como mundo, desaparece como lenguaje, se mimetiza como mundo. Una lección muy bien aprendida.

Ausencias

El humor, lo fantástico y lo maravilloso, están tan ausentes en estos textos como Dios.

La técnica

Jóvenes serán estos autores, pero tiene oficio. Aunque más de uno me alegó que escribía en trance, poseo por alguna fuerza ancestral o totémica, salta a la vista una aplicación muy consciente de las técnicas del flujo de conciencia, de las dislocaciones temporales, del relato a varias voces, técnicas de la ironía, lo grotesco y lo absurdo, del manejo de las focalizaciones, de la realidad dual, de narradores de no fiar, en fin, hay un sentido de artesanía en todos estos relatos junto con un manejo del idioma bastante afortunado, aunque no en todos. En cambio no se abusa de la técnica de los viejos maestros, la sorpresa final, de ocultar la información clave para lanzarla en la última línea del cuento para ver qué cara pone el lector. Ha desaparecido también el lenguaje extremadamente coloquial. Hay mucha naturalidad y desenfado. Lo carnavalesco ha desplazado el discurso impostado de **Dificultades en la lectura**. Estamos ante cuentos aparentemente difíciles, pues el escritor se sumerge en los laberintos de la condición humana, en sus profundidades, en sus secretos, y con estos materiales desconocidos y complicados actúan sus personajes, que resultan laberínticos, complejos. Personajes extraños que componen un mundo extraño que en los cuentos se transmuta en lengua y técnica que parecen también extraños, pero son extraños frente a los conceptos de superficie con que nos manejamos en la convención cotidiana y frente a los preceptos de la costumbre.

Cuentos difíciles para el lector común, para el que está convencido de que el hombre es la máscara. Pero si se percibe que ese mundo y esa lengua extraña no son otra cosa que la profunda realidad de la condición humana, entonces, desaparecerá la extrañeza y uno comenzará a conocerse a sí mismo y el lector comenzará a sentir ajeno, raro, lo que antes le era habitual. La narración actúa como un catalizador que conmueve esquemas anquilosados, y después de la lectura son esos esquemas anquilosados los que el lector siente como extraños. Son cuentos que desquician y reenquician al hom-

bre en la verdad.

El lector

El lector de estos cuentos es un receptor activo que debe ordenar la anécdota, completar personajes, descifrar símbolos, llenar vacíos, determinar, desambiguar, etc., es un lector-autor, un cómplice en la fundación del mundo narrado.

El emisor

Quiéralo o no el autor, toda obra refleja el espíritu de la época en que fue escrita. Al tiempo de la escritura de estos relatos se le podría llamar "la era del ogro".

A través de los textos podemos construir a los autores implícitos de estos relatos. (Quien narra no es quien escribe, y quien escribe no es quien vive). Y perfilar así la conciencia estructuradora de estas narraciones, al narrador implícito que es uno y común en todas ellas. Si construyéramos a este narrador que está detrás de las voces que escuchamos en estos cuentos nos encontraríamos con un ente determinado, desencantado, apabullado, sin un ápice de humor, marcado por un ogro sin Pulgarcito a la vista, por un ícubo sin exorcista que se le atreva, que se convirtió en un ladrón que les robó todo menos el arte de escribir.

No somos perfectos, pero perfectibles. El conocernos, el vernos sin máscara, asustados, mutilados, desnudos en el barro, puede ser un punto de partida. El lector puede cerrar estos cuentos, pero la Historia está abierta.

*El hombre que no lee buenos libros no tiene ninguna
ventaja sobre el que no sabe leer.*

Mark Twain