

11 Copias

Pacheco, Carlos: *Del cuento y sus alrededores. Criterios para una conceptualización del cuento*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1993.

Tanto la teorización como la reflexión ensayística sobre el cuento en tanto modalidad discursiva han girado casi indefectiblemente en torno a la proposición o discusión de un concepto de cuento, una definición que no sólo permitiera establecer sus límites respecto de otras modalidades (literarias o no) que le son próximas, sino también avanzar hacia el reconocimiento de las que serían sus características distintivas y hacia la comprensión de las razones de su importancia literaria y cultural. Pero situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros.

En efecto, para numerosos autores, en una primera instancia, el cuento es pasible de ser definido de manera muy clara y precisa. Esta concepción se explica tal vez en razón de la eficiente capacidad intuitiva del lector común para distinguir un cuento de otro espécimen literario (lo que podría ser llamado su «competencia cuentística»), pero también porque algunos de sus rasgos definitorios apuntan justamente hacia la concisión, el rigor y la precisión. Mariano Baquero Goyanes, por ejemplo, lo ha calificado de «preciso género literarioⁱ. Y Brander Matthews escribía ya en 1901:

...el cuento [...] es una de las pocas formas literarias definidas de manera nítida. Es un género en los términos de Brunetière, una especie, en los de un naturalista, tan original y tan múltiple como la misma lírica. Es una entidad tan diferenciada como la épica, la tragedia o la comedia. La novela, entre tanto, carece de una individualidad semejante, tan nítidamente definida. Ella es —o al menos puede ser— cualquier cosaⁱⁱ.

No deja de ser interesante el contraste cuento/novela propuesto aquí por Matthews en relación con la definibilidad de los respectivos géneros. El crítico norteamericano coincide parcialmente en esta apreciación con el soviético Mijail Bajtin, quien unos treinta años más tarde propondría la «inconclusividad» —o carencia de rasgos genéricos precisos— como una paradójica característica definitoria de la novelaⁱⁱⁱ. Según su concepción y en contraste con modalidades discursivas más estructuradas como la épica clásica o la comedia renacentista, la novela, de acuerdo con esa concepción, fundaría su radical modernidad en ser el género proteico por excelencia, abierto a todas las posibilidades temáticas, estructurales y procedimentales. A partir de este contraste, surgiría entonces el cuento como una modalidad discursiva mucho más estructurada, más «cristalizada» en términos de Bajtin, cuya definición debía convocar un acuerdo —básico al menos— de críticos y cuentistas.

No sucede así, sin embargo. Y he aquí el otro lado de la paradoja. La dificultad de acotar en términos precisos una definición de cuento se ha convertido también en una constante entre quienes abordan el tema. El mismo Baquero Goyanes, quien nos había propuesto al cuento como un «preciso género literario», introduce su definición pocas líneas antes con grandes dudas y matizaciones diciendo:

De ahí que en 1949 pudiera atreverme a formular una definición del género cuento, que creo puede reproducirse aquí, no porque la considere totalmente acertada o inmodificable, sino porque intenta recoger en pocas líneas todo lo últimamente expuesto... (Ibíd).

Semejantes vacilaciones ante la posibilidad de formular una definición precisa de un género que se estima preciso y definible, son compartidas por muchos otros autores. Julio Cortázar, por ejemplo, quien ha expresado su «certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos...», no tarda en enfatizar inmediatamente después que se trata de un «género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo...»^{IV}.

Ante tal dificultad, algunos prefieren la vía indirecta pero en ocasiones mucho más certera de la comparación o la metáfora. El cuento es analogado entonces, por ejemplo, a «una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco» (Quiroga), o a ciertos animales como el tigre (Bosch), o el lince y el topo (Balza, a partir de Ramos Sucre), capaces de simbolizar algunos de sus rasgos medulares, o a un match boxístico ganado por knockout (Cortázar). En uno de los varios ensayos que este último dedica al problema, se encuentra un hermoso esfuerzo poético por definir el cuento, ese «caracol del lenguaje», valiéndose de una sucesión de imágenes:

Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización pura para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente, a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros^V.

La teoría del cuento se debate así intentando apresar un objeto tan escurridizo que llega a ser pensado como inefable. Sus esfuerzos no han sido sin embargo completamente vanos. Porque quien siga su trayectoria —y esa podría ser tal vez la principal utilidad de una recopilación como la que aquí ofrecemos— podrá quedarse con algunos rasgos o elementos que destacan o son llamativamente reiterados en las diferentes nociones de cuento y resultan capaces, por tanto, de contribuir a la mejor comprensión de esta perdurable e influyente modalidad discursiva.

No trataremos nosotros por supuesto, en estas páginas introductorias, de alcanzar esa precisa definición de cuento que ha eludido en definitiva a tantos estudiosos y practicantes del oficio. Más bien nos proponemos apuntar hacia los criterios o categorías más frecuentemente utilizados por los autores en sus esfuerzos

definitorios. Ellos serán narratividad y ficcionalidad, extensión, unicidad de concepción y recepción, intensidad del efecto, economía, condensación y rigor.

Narratividad y ficcionalidad son las categorías de base, las premisas conceptuales del cuento en tanto modalidad discursiva. Tienen que ser los primeros y más amplios entre sus semas identificadores. Ante todo, el cuento es y no puede no ser un relato. En tanto relato, y valga por legítimo el juego de palabras, todo cuento debe dar cuenta de una secuencia de acciones realizadas por personajes (no necesariamente humanos) en un ámbito de tiempo y espacio. No importa si son acciones banales o cotidianas, no importa si se trata de acciones interiores, del pensamiento o la conciencia, tampoco si la dislocación espacio - temporal de su ejecución forma parte de la estrategia narrativa: aun en la hipótesis de que exista y pueda narrarse una situación estática, un estado invariable, el cuento sería siempre el relato, la narración, la historia de su percepción por parte de uno o más sujetos.

En este sentido, resulta admirable la limpieza y nitidez de la definición alcanzada por Guillermo Meneses, definición que formula, por cierto, tras muchas dudas sobre su pertinencia y aplicabilidad práctica: «Bien se podría afirmar —dice— que el cuento es una relación corta, cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución»^{vi}. Tal vez algunos cuentos contemporáneos —entre ellos varios del propio Meneses— se resistan, estrictamente, a ingresar en esta definición. No hay duda, sin embargo, de que la narratividad tendría que proponerse teóricamente —hasta en los textos cuentísticos más experimentales— como condición definitoria fundacional.

Pero lo narrativo es una categoría aún demasiado amplia, que conviene a una inmensidad de manifestaciones discursivas. Relato son o pueden ser los chistes y las noticias del periódico, los partes militares y los informes técnicos, los expedientes judiciales y las narraciones deportivas. Aun antes de entrar en el discernimiento de los rasgos propiamente cuentísticos, hace falta introducir una categoría que reduzca todavía más el ámbito conceptual. Y ella parece ser la de ficcionalidad, que comparte el cuento con las otras modalidades discursivas literarias y de manera más estricta con las de carácter narrativo, especialmente con la novela, su hermana y permanente punto de contraste. De esta manera, la narratividad vendría a ser —ahora en un nuevo sentido intraliterario— la manifestación específica en algunas modalidades discursivas de lo que Roman Jakobson llamó «literariedad»; es decir —en tanto se trata de relatos o relaciones de hechos ficcionales— su modo particular de ser literatura.

El cuento literario, ya que es principalmente a él que aquí nos referimos, implica la concepción y elaboración estéticas de una historia, es decir, su ficcionalización. El cuento «literario» o cuento «moderno», como se le ha calificado para distinguirlo del cuento oral o tradicional, es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra. El cuento literario es, como dice Raúl Castagnino, un «artefacto», es decir un objeto artístico, cuyo grado de figuratividad puede variar, al igual que en las artes plásticas, pero que guarda por lo común —por el hecho de ser esencialmente la narración de una historia— una cierta relación de representación o mimesis con

alguno o algunos de los ámbitos de lo real. Esto incluye —nos apresuramos a decir— desde el esfuerzo realista más depurado (que no es, por supuesto más que un tipo de representación, una forma entre otras de cartografiar la multiforme realidad) hasta las fronteras más lejanas de lo imaginario, lo fantástico, lo maravilloso, lo onírico o lo objetual.

La relación de dependencia entre la historia narrada y la llamada «realidad real», en el sentido más amplio que pueda darse a esta expresión, ha sido a menudo foco de atención de los ensayistas y tratadistas sobre el cuento. Seymour Menton, por ejemplo, comienza su definición diciendo que el cuento «es una narración, fingida en todo o en parte». Hoy en día, sin embargo, el desarrollo de la teoría del referente literario ha relativizado saludablemente esta pregunta por la vinculación o falta de ella entre lo «verdadero» y lo «fingido», llegando a concebir como ficcional —por principio— absolutamente todos los elementos de la historia representada en un relato literario. No interesa en ese sentido a la crítica ni a la teoría literarias si es posible o no rastrear alguna vinculación «factual» (biográfica, experiencial, histórica o documental) entre lo narrado y algún objeto, personaje o acontecimiento «de la vida real». Siempre habrá, por supuesto, homologías o vinculaciones visualizables subjetivamente, pero ellas están allí precisamente como parte del proceso de significación. Desde esta perspectiva entonces, podría decirse que todo es «fingido» y es en ese «fingimiento», como han expresado varios narradores con distintas palabras, donde reside precisamente el meollo de la ficción. Ella es precisamente eso: una mentira que sirve (tal es al menos su intento) para expresar una verdad.

*

La relativa brevedad de su extensión es por supuesto el rasgo caracterizador más visible e inmediato y por consiguiente el más frecuentemente mencionado por quienes han intentado acercarse al concepto de cuento. Antes aún, es sobre esa relativa brevedad que se apoya usualmente, en primera instancia, el criterio del lector común para distinguir el cuento de otros géneros narrativos y especialmente de la novela. Breve o corto es el calificativo que destaca en el nombre de la modalidad discursiva en inglés (*short story*) y el que en español resulta asumido — con énfasis llamativo— por algunos de nuestros autores: Cortázar, recordemos, titula el más conocido de sus ensayos sobre el tema: «Del cuento breve y sus alrededores».

Y digo relativa brevedad porque son muchos los rangos de extensión y numerosas las formas de medirla que han sido propuestos. Se ha señalado como extensión estándar o ideal o límite del cuento aquella que haría posible su lectura en un tiempo comprendido entre treinta minutos y una o hasta dos horas; o aquella que permitiría leerlo en una sola sesión continua. Por otra parte se ha intentado, con éxito también muy escaso, señalar pautas de extensión en número de páginas o de palabras. Tales esfuerzos de cuantificación están, por supuesto, llamados al fracaso; ya que todas estas medidas, o son tan amplias que incluirían prácticamente cualquier tipo de relato o podrían ser cuestionadas a partir de éste o de aquel cuento en particular. El llamado «microrrelato», por ejemplo, alcanza posiblemente, en «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, el límite mínimo de las siete palabras. Mientras tanto, algunos cuentos (digamos, «Las hortensias», de Felisberto Hernández) se extienden más allá de las 50 páginas, colindando así, sin dejar de ser tales, con la llamada novela corta.

Y es que la extensión de un relato es, por sí misma, insignificante. No es ella *per*

se lo que hace que una narración sea o deje de ser un cuento. Si fuera así podríamos conceptuar como cuento a un capítulo breve extrapolado de cualquier novela. Es necesario atender al sentido, la función, la razón de ser última de esta brevedad del cuento. Ella no es un capricho de los autores, o de los teóricos, no puede ser impuesta en sí misma como un fin o como un ideal, menos aún como un precepto. Es más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento. Y es mucho lo que Edgar Allan Poe nos ha enseñado sobre este aspecto.

Como lo muestran sus textos sobre el cuento, textos verdaderamente fundacionales de la moderna concepción del cuento, Poe comprendió la necesidad interna y externa, estructural y psicológica, de la brevedad. Según su propia noción romántica, que tan vasta influencia ha tenido en la teoría y la práctica de esta modalidad discursiva, el verdadero cuento tiene que ser relativamente breve por una razón fundamental: debido a esa especie de ley universal de la proporción inversa entre intensidad y extensión, según la cual sólo lo breve puede ser intenso. En otras palabras, un relato sólo puede producir el efecto deseado (efecto que es central en su noción de cuento) con la intensidad deseada, cuando —por ser breve— su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión, de manera concentrada e ininterrumpida. Esta necesaria brevedad relativa está a su vez relacionada con otras notas características del cuento que pasaremos a observar de inmediato con mayor detalle.

*

La unidad de concepción y de recepción como características del cuento moderno son nociones correlativas que de manera coherente hallan también su fuente en la poética narrativa de Poe, pero que encontrarán fecundo desarrollo en narradores latinoamericanos de relieve como Quiroga, Bosch o Cortázar. Para ellos, el cuento se aproxima al poema y se distingue de la novela porque su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve e intenso.

Aunque pueda nutrirse de experiencias o conocimientos de orígenes muy diversos, aunque su elaboración artística pueda luego ser prolongada, laboriosa y gradual, el cuento, por lo común, asoma a la superficie de la conciencia de un solo golpe, aparece ante ella súbitamente, como el fogonazo de un flash, corresponde a una impresión única y vigorosa que halla, en el mismo acto de aparecer, su esencial formulación narrativa. Esta aparición repentina (lo que Bosch llama el hallazgo del tema de un cuento y Cortázar identifica con una situación de insoportable urgencia creadora que compele al cuentista a dejar de lado cualquier otra actividad hasta encontrar cumplido el cuento) trae consigo para algunos cuentistas —al menos en ciertas ocasiones— una verdadera situación límite. Es el comienzo de un *via crucis* apasionado, de una suerte de estado de trance en busca del preciado organismo semiótico capaz de representar cabalmente su hallazgo intuitivo, sin traicionar el milagro pero sin dejar que su luminosidad los arrastre lejos de la imprescindible coherencia de sus reglas de juego internas.

El proceso de producción de una novela es un fenómeno diferente. Y también aquí el contraste es iluminador. El novelista, aun cuando posea desde el comienzo una visión de conjunto de su programa ficcional, se orienta de ordinario hacia un

panorama sociohistórico o psicológico mucho más vasto, se apoya mucho más en el estudio y la documentación de la realidad amplia que ha enfocado y trabaja con la gradualidad que exige la dimensión macro de su obra. Si el trabajo del novelista pudiera asemejarse al proceder necesariamente gradual del equipo arquitecto-diseñador-constructor-artesano-decorador en un proyecto arquitectónico de envergadura, el del cuentista, por contraste, a causa de la dimensión de miniatura artística propia del cuento, se asemejaría más al del orfebre o el relojero, al del miniaturista, que concentran su atención con la mayor intensidad en un objeto reducido, cuidando del detalle, de la minuciosidad, de la precisión. Pero de eso nos ocuparemos más adelante.

Y tan importante como la unicidad del instante de concepción del cuento es la del momento de su recepción. La lectura del cuento es diferente también de la lectura de la novela. En esta última, se trata un progresivo sumergirse en un mundo complejo y «completo», que va siendo asimilado (o al que uno va integrándose) en sucesivas etapas de lectura. La novela opera por acumulación, se vale principalmente de la memoria asociativa y requiere de una distensión o «respiración» temporal y anímica (de un ser tomada y dejada repetidas veces) que permita la construcción gradual —ahora en la interioridad de quien lee— del mundo ficcional representado.

Como mecanismo de precisión que es, el cuento, por el contrario, requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Para poder producir en él aquel «efecto preconcebido», único, intenso, definido, de que habla Poe, el cuento debe ser leído «de una sola sentada». Como bien dice el maestro norteamericano refiriéndose al poema:

Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos^{vii}.

No hay nada extraño, pues, en este fenómeno psicológico sobre el que se fundan la brevedad, la condensación y la intensidad requeridas por el cuento. Si su recepción no es lo suficientemente atenta y concentrada y, sobre todo, si su lectura resulta interrumpida, voluntariamente o no, «se rompe el encanto», «se daña el experimento», y el impacto que se buscaba —ese otro «milagro», correlativo al primero, del lado del receptor— se pierde por completo o se produce con una potencia mucho menor que la deseable. Tal vez esta diferencia de requisitos de lectura pueda explicar un fenómeno que me llamó la atención en el «tube» de Londres: funcionarios, secretarías, estudiantes o ejecutivos, podían devorar gruesas novelas mientras colgaban de las barras del metro, en camino o de vuelta de sus respectivas ocupaciones, pero nunca vi a nadie, en tales circunstancias, portando un volumen de cuentos.

*

La unicidad e intensidad del efecto se encuentran así íntimamente vinculadas con estas condiciones de producción y recepción. Según múltiples testimonios de los devotos del género y lo que uno mismo ha percibido, al menos en algunos casos, este impacto súbito de un buen cuento (recordemos las imágenes del puñetazo, la flecha y el flash), cuando se cumplen los requisitos de

lectura, suele imprimir una huella definida y a veces definitiva en el receptor. Es esto lo que se ha llamado «unicidad e intensidad del efecto». La relativa brevedad del texto, que permite su lectura íntegra en una sola sentada y sobre todo la atención del lector concentrada en el objeto, son, podría decirse, las condiciones mínimas que hacen posible un efecto de esta índole.

Este «momento de la verdad», a menudo relacionado con una impresión de sorpresa, al que accede el lector en el momento climático del relato, después de haber sido adecuada y gradualmente preparado para ello por todo el resto del cuento, produce en él un instante de comprensión: un cierto cambio en su mundo interior y en su manera de mirar, después del cual, «nada volverá a ser igual». Esta especie de «milagro» no se produce por supuesto en todos los ejercicios de lectura de cuentos, ni siquiera puede decirse que ocurra con frecuencia, pero tal vez no sea otra la meta, el blanco, de todo cuento y de todo cuentista.

Aunque en este siglo el cuento ha adquirido una notable versatilidad y se mueve como pez en aguas de muy diversos temas, tonos y orientaciones, esta atención al efecto definido y definitivo se relaciona con una concepción romántica (Poe mediante, una vez más) que no ha dejado de tener vigencia. Según ella, el cuento —precisamente a través de la producción de este efecto intenso y definido— sería expresión de realidades de suyo intangibles; sería una como puesta en contacto con el misterio —a la vez cósmico y psicológico— que el hombre presiente pero al que normalmente no tiene acceso. Es a esta orientación a la que alude Mary Rohrberger cuando asienta:

El cuento [moderno] deriva de la tradición romántica. La visión metafísica de que el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos proporciona una explicación convincente de la estructura del cuento en tanto vehículo o instrumento del autor en su intento de acercarse a la naturaleza de lo real. Así como en la visión metafísica, la realidad subyace al mundo de las apariencias, así en el cuento el significado subyace a la superficie del relato. El marco de lo narrativo encarna símbolos cuya función es poner en tela de juicio el mundo de las apariencias y apuntar hacia una realidad más allá de los hechos del mundo material^{viii}.

La referencia me parece justa y relevante por dos razones. En primer lugar porque, a pesar de que muchos cuentos contemporáneos son guiados por propósitos muy diferentes (lo humorístico o lo testimonial, lo ideológico o lo experimental), la tradición persiste. Y en un cuentista de primera línea como Cortázar encuentra un desarrollo vigoroso y consistente. No sólo hay en sus ensayos numerosas reflexiones al respecto, sino que su obra de ficción resultaría incomprensible sin esta referencia a lo que Jaime Alazraki denominó, desde el título de su libro sobre la cuentística cortazariana, la «búsqueda del Unicornio»^{ix}, adscribiéndola a la noción de lo neofantástico. Es más, desde la visión cortazariana del mundo, el arte como tal, en sus múltiples manifestaciones, sería sobre todo una vía de acceso (y de ascenso), un posible umbral, hacia esa otra realidad, presentida a veces por el ser humano como una suerte de ciego escocozor, pero que sólo es capaz de vislumbrar a través de experiencias-límite, rompedoras de la cotidianidad, como las que se producen —sólo de vez en cuando— en la experiencia estética (como en la intimidad sexual, la solidaridad humana verdadera o la vivencia religiosa). Desde esta

perspectiva, un buen cuento sería entonces (como el saxo de Johnny Carter o la cámara fotográfica en «Las babas del diablo» o el teatro en «Instrucciones para John Howell» y «Final de juego» o la plástica en «Orientación de los gatos» y «Grafitti») una posibilidad, tanto para el productor como para el receptor, de trascender lo superficial, lo «sabido» y lo ilusorio y, como dice Rohrberger, de «acercarse a la naturaleza de lo real».

La cita de Rohrberger es también importante porque alude a la relación entre el significado profundo del relato breve y su «superficie», es decir, si lo vemos del lado inverso, al imprescindible sustrato material sobre el que debe asentarse la significación. Es a esta superficie o sustrato que debemos dirigirnos antes de terminar, porque estos «milagros» humanos correlativos de que hemos hablado al referirnos a la concepción y recepción del cuento sólo pueden producirse cuando están asentados sobre una base lingüística y literaria, sobre una técnica, sobre un oficio, sobre un trabajo.

*

Economía, condensación y rigor son los últimos rasgos que hemos encontrado reiterados en los intentos por definir y caracterizar al cuento. En el esfuerzo por lograr estas «virtudes» narrativas, se ponen en ejercicio los elementos técnicos que funcionan como eslabones entre aquel momento único de la intuición inicial, donde el cuento es concebido, por una parte, y el impacto, también único, producido sobre el receptor. En otras palabras, en el trabajo que implica la consecución de la economía, la condensación y el rigor, reside la imprescindible preparación de aquellos «milagros». Este trabajo se funda sin duda y se nutre del brillo de aquella concepción inicial, instantánea y apasionada, pero sólo puede desarrollarse «con los pies en la tierra», mediante el ejercicio paciente de la escritura, a través de la utilización de determinados recursos y técnicas, y con la ayuda de una experiencia, de un oficio.

Hemos dicho antes que la brevedad del cuento es una condición para lograr el efecto único e intenso. Pero la brevedad no puede ser la consecuencia de una mera decisión del autor de no ser extenso. Es obvio, como ya dijimos, que no cualquier brevedad es, por sí misma, suficiente. La economía es ya un primer paso en dirección hacia esta deseada brevedad intensa. En un cuento, han dicho algunos practicantes del género, corregir es podar. Y algunos cuentistas eximios como Juan Rulfo o Augusto Monterroso han hecho de la parquedad o de la brevedad resultante objetos de culto literario. En este sentido, el principio consabido es que un buen cuento debe incluir todo y sólo lo necesario para lograr su cometido. Todo lo que no contribuya a la consecución del efecto no sólo está de más, sino que actúa en contra de ese logro. Pero el recato, la selectividad, la «poda», no bastan. Otros recursos deben ser utilizados como fuelle para aumentar la presión de esa máquina de significación que es el cuento, para incrementar su intensidad y por consiguiente su impacto.

En definitiva, la brevedad de un buen cuento sólo puede ser lograda de dos maneras. El recurso más evidente, y el que algunos autores consagran como requisito, consiste en la elección de una historia que sea en sí misma válidamente sencilla, sin dejar de ser interesante; una historia relativamente limitada en cuanto al número de sus elementos narrativos (personajes, líneas accionales, entorno espacio-temporal, sistema simbólico, estrategias narrativas) y a la complejidad

general de la estructura resultante. Pero hay numerosos ejemplos de cuentos donde estas condiciones no se cumplen. En ellos suele utilizarse un segundo procedimiento que es más frecuente aún. Me refiero al tratamiento al que una historia —no necesariamente unilineal y sencilla— puede ser sometida de manera voluntaria por el autor, mediante el uso de determinados recursos retóricos, con el objeto de condensarla, haciéndola al tiempo más breve y más intensa.

Como muy bien explica Norman Friedman, en el trabajo «¿Qué hace breve un cuento breve?», incluido en este volumen, la relación brevedad-simplicidad no es siempre lineal y esquemática, no siempre es el resultado de una opción por historias sencillas, unilineales y de pocos personajes, de corta duración per se y centradas más en una situación que en un proceso, como suele afirmarse con tono preceptivo. Con mayor frecuencia, se trata de historias que carecen de aquellas características, pero que pueden lograr la necesaria brevedad relativa (acompañada favorablemente por un buen grado de intensidad) al ser condensadas por medio de recursos y «trucos» narrativos. Entre los tipos de procedimientos analizados por Friedman, con la ayuda de abundantes ejemplos, destacan: la selección de materiales, la escala de la representación y la utilización del punto de vista de la narración. Resulta claro así que cuando un autor prefiere un momento dramático o significativo, cuando hace uso de la elipsis, de lo implícito, de la ampliación de ciertas escenas claves, o —finalmente— cuando se vale de la potencialidad condensadora de un determinado narrador, está tomando en general decisiones que favorecen al cuento.

Pero los recursos de condensación se encuentran a menudo asociados con aquellos otros que se proponen la intensificación. Y si bien ambos pueden ser y son de hecho utilizados en todo tipo de obras narrativas, en el logro de un buen cuento parecen volverse cruciales. Cuando hablo de recursos de intensificación, me refiero en primer lugar al manejo de la intriga, es decir, a la construcción gradual de una expectativa al plantear una situación problemática de cuya resolución justa, ingeniosa, inesperada (recordemos la definición de Meneses), pende a menudo la vida del texto cuentístico. Piénsese por ejemplo en la incertidumbre creada por las sucesivas «Cartas de mamá» en el relato cortazariano de ese nombre.

Al otro lado de la moneda narrativa, está el manejo de la sorpresa: Ese deseo de encontrar una respuesta o una salida, preparado gradual e imperceptiblemente en el lector a lo largo del relato, necesita casi siempre la contraparte de una adecuada sorpresa. Porque una resolución previsible se encuentra a pocos pasos de la frustración, del desencanto, y —por consecuencia— de la falta de efecto. Es a menudo una buena sorpresa, esa que con frecuencia aguarda al lector en las líneas finales del cuento, la que puede desencadenar ese efecto; es decir, ese rayo de comprensión, mezclado a veces con alguna dosis de humor (como en «El eclipse», de Monterroso) o de vértigo existencial (como en «Las ruinas circulares», de Borges). Y desde la perspectiva nueva que resulta abierta por esa resolución sorpresiva, la historia contada, así como muchos de sus elementos particulares y recursos narrativos, resultan reevaluados, resemantizados, produciéndose entonces esa necesidad apremiante de relectura tan característica de los cuentos bien logrados: el lector desea, necesita saber (paladear, podría decirse), como fue que el cuento lo condujo hasta ese efecto.

Desde esa perspectiva reveladora del final y a través de nuevas lecturas, resulta posible advertir el uso de otros recursos que trabajan a lo largo del relato para contribuir al logro de la intriga y la sorpresa o para diversificar el alcance de

su significación. Entre ellos merecen destacarse, como los más comunes, la dosificación de la información, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad, los cuales, por distintas vías, ayudan a acentuar el interés del lector, lo hacen participar en el desenredo de la madeja narrativa y preparan el momento culminante.

Esta referencia a los recursos retóricos del cuento no estaría completa sin una mención, aunque sea breve, de los procedimientos de estilo y elaboración del lenguaje. En algunos relatos es en el tono de escritura, en el logro (a veces paródico) de un determinado registro expresivo o en la utilización de ciertas violaciones de la norma lingüística o literaria, donde se halla la clave del logro narrativo. Cuando Rulfo «hace hablar» a los elementos del paisaje jaliscense, valiéndose de aliteraciones y onomatopeyas; cuando Cortázar parodia el manual de instrucciones en textos como «Instrucciones para subir una escalera» y Monterroso hace lo propio con la fábula tradicional en sus breves relatos de La oveja negra y demás fábulas; cuando Luis Britto García narra la fugacidad de la vida humana en una sola cuartilla consistente en una mera lista de objetos, cuyo único verbo es el «Ser» que le da título, nos encontramos entonces ante algunas de las múltiples variantes que el cuento es capaz de adoptar valiéndose de las inagotables posibilidades del lenguaje y de la composición narrativa.

Hay sin embargo un aspecto que unifica las posibilidades de desarrollo de los recursos técnicos que están a disposición del cuentista. Es este el último entre los rasgos elegidos, por su reiterada mención en los diversos textos, para caracterizar al cuento: el rigor o rigurosidad en la ejecución. Si bien por principio en toda obra literaria los elementos formales están estrechamente asociados a la significación resultante, en el cuento —por ser tan sensible como hemos visto, por constituir una especie de mecanismo de relojería narrativa, esta dependencia se incrementa y se exacerba al máximo.

Son varios los autores que se refieren al origen etimológico de la palabra cuento como recurso para enfatizar este aspecto. El cuento (narrativo) y la cuenta (matemática) encuentran así una filiación común en el «computus» latino, sustantivo derivado del verbo «computare», que significa «contar», enfatizando a la vez el carácter narrativo del cuento (un gradual dar cuenta de ciertos acontecimientos) y su necesidad de precisión matemática. Podría decirse entonces, paradójicamente, que el cuento está tan marcado, tan ceñido por la necesidad de precisión y rigor, que en el «el orden de los factores» (y su selección y su jerarquía y su proporción) sí «altera el producto».

Es por ello que si el cuento (y en esto una vez más se aproxima a la poesía lírica) nace de una revelación instantánea y en una impresión instantánea se cumple en quien lo lee, ambos momentos de culminación y plenitud requieren de una elaboración laboriosa, de un trabajo artesano por parte de un escritor experimentado. Igualmente, este trabajo debe encontrar su contraparte en la participación también activa del lector, quien necesita concentrar su atención en el seguimiento de la trama o en el desciframiento del enigma. De esta manera, para que el ideal estético del cuento se realice hace falta la confluencia paradójica de la intuición y el trabajo, de la disciplina y el milagro.

ⁱ Mariano Baquero Goyanes. *Qué es el cuento*. Madrid. Editorial Columba, 1967, p. 57.

ⁱⁱ Brander Matthews. «La filosofía del cuento». Véase el texto incluido en la recopilación.

ⁱⁱⁱ Mijail Bajtin. «Epopéya y novela». *Eco* (Bogotá) Nos. 193 (noviembre de 1977, pp. 37-60) y 195, (enero de 1978, pp. 283-300). Véase también su trabajo fundacional sobre Dostoievski, que conozco en su versión portuguesa: *Problemas da poética de Dostoievski*. Río de Janeiro. Editorial Forense Universitaria, 1981.

^{iv} Julio Cortázar. «Algunos aspectos del cuento». *Casa de las Américas*. II, 15-46. Noviembre 1962-febrero 1963, pp. 3-14. Citamos de la recopilación titulada *La casilla de los Moretti*, realizada por Julio Ortega (Barcelona. Tusquets Editor. 1973, pp. 134 y 135).

^v *Ibid*, pp. 136-137.

^{vi} Guillermo Meneses. «Prólogo» a su *Antología del cuento venezolano*. Buenos Aires. Eudeba, 1966, p. 5.

^{vii} Esta especie de ley estética es formulada por Poe en su importante reseña del libro de relatos *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, publicada en 1842 y reproducida en nuestra recopilación con el título de «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento».

^{viii} «El cuento: propuesta para una definición», es un fragmento del libro *Hawthorne and the Modern Short Story: a Study in Genre*, de Mary Rohrberger (The Hague, Mouton and Co. 1966), traducido e incluido en nuestra selección.

^{ix} Jaime Alazraki. *En busca del Unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid. Editorial Gredos.