

Un cuento es un cuento es un cuento



FEDERICO PATÁN

Conviene iniciar este proceso de exploración mediante una pregunta: ¿de qué manera se transforma en cuento la realidad? Conviene porque en tal pregunta se encierra el misterio último: el tránsito oculto por el cual esa realidad adquiere presencia literaria. La cuestión no es sencilla y mucho menos simple. Hay un sinnúmero de testimonios venidos de los propios escritores, donde se pretende hallarle causas a tal misterio. De las muestras que conocemos, ninguna lo consigue. Hay, sí, muchas anécdotas sobre cómo una imagen produjo la idea de un cuento, de cómo esta o aquella lectura dio pie a una trama, de cómo un incidente pasajero adquirió carne suficiente para transformarse en escritura. Pero la química misma que permite recoger esa imagen, la impresión de lectura o el incidente pasajero y llevarlo a la condición de arte no parece haber sido precisada. Acaso porque no sea aconsejable precisarla.

Leo: "Sin el proceso de rastreo que engendra el no saber, sin la posibilidad de dirigir la mente hacia rumbos imprevistos, no existiría la creación" (Barthelme, 70). Medito: ¿será entonces toda creación una busca de saber? La idea me resulta atractiva y hasta convincente. Del pecado original llego mediante un salto metafísico a esta sugerencia: necesitando la vida que se la explore para que se la explique, inventó a los cuentistas como uno de los muchos medios para verse comprendida. ¿Será cuestión de arriesgarse con los filósofos? Leo: creación es "una forma cualquiera de causalidad productora", que meramente describe el sentido; tiene como una de sus características "la falta de necesidad del efecto con referencia a la causa que lo produce" (Abbagnano, 256), provocándome esto una cierta perplejidad, pues si lo llevo a la cuentística pu-

diera estarme diciendo que el cuento es un producto un tanto azaroso de la realidad y, por ende, el misterio aquel de mi párrafo anterior continúa en pie, impertérrito. O bien pudiera resumirlo todo diciendo que los escritores son escritores porque son escritores. Paso ahora, sin permitirme romanticismos, a la posibilidad de la inspiración. De las dos explicaciones posibles, la externa y la interna, elijo esta última porque me dice que "the unconscious or subconscious is the main source of creative activity" (Cud-don, 451). No es difícil suponer a partir de esto que la vida se introduce en nuestra mente, hace allí sus labores de convencimiento y surge en forma de cuento. ¿Cómo? Misterio.

No es aconsejable recurrir a los teóricos de la literatura. Funcionan a partir de que "la causa que lo produce" ya produjo el "efecto", sea o no por necesidad. ¿Qué nos dicen entonces los productores de cuentos? Es en ellos donde ocurre la química de la transformación y es de ellos de donde debiera venir un buen razonamiento. Adelantemos, pues, en nuestro camino. La lectura de cuatro textos, hecha en distintos momentos y por distintas razones, se unió al tema que me interesa para llevarme a la relectura de dichos textos en un tiempo único y continuado. Como suele suceder en tales ocasiones, la aproximación permitió comparaciones interesantes, de las que paso a hablar. Primero, los actores: Julio Cortázar (1914-1984), argentino; Guadalupe Dueñas (1919), mexicana; Lorrie Moore (1957), estadounidense, y Grace Paley (1922), asimismo estadounidense. Por tanto, tres culturas y dos idiomas distintos. En cuanto a nacimiento, tres de los autores radican en una zona temporal bastante próxima y la cuarta se dis-

para, ya que pertenece a un par de generaciones después. Esto resulta útil, pues permitirá ver si se han dado cambios de perspectiva sustanciales con el transcurso de los años.

En segundo lugar, los textos: de Cortázar "Diario para un cuento", del libro *Deshoras* (1983); de Guadalupe Dueñas "Carta a una aprendiz de cuentos", del libro *No moriré del todo* (1976); de Lorrie Moore "How to Become a Writer", del libro *Self-Help* (1985), y de Grace Paley "A Conversation With My Father", del libro *Changes at the Last Minute* (1974). Aquí, los años de escritura se acercan bastante, pero es de comentar que Moore se consagra al tema cuando está por llegar a los treinta y los demás lo exploran teniendo una experiencia mucho mayor en el campo de las publicaciones, diferencia que, justamente, establecerá la variante de mayor interés.

En tercer lugar, el género. Se trata de cuentos dedicados a explicar lo que el cuento significa o los modos de funcionamiento del género. En otras palabras, explorar la sustancia íntima del cuento mediante la práctica del cuento. Porque los caminos de la teoría son interesantes, pero externos. En ellos me encuentro con propuestas del tipo siguiente: "When it comes to classification this is one of the most elusive forms. It is doubtful, anyway, whether classification is helpful" (Cuddon, 865), que me parece una posición de mayor inteligencia y honradez que decirme "the short story is a flexible narrative form ... usually less than 15 000 words in length" (Lemon, 4), donde un texto que se me escapara hasta las 17 000 palabras correría el riesgo de verse clasificado como *novela*, cuando toda su parafernalia interna estuviera hablando de cuento. Por ello la extensión es un síntoma de género muy relativo y conviene atender a otras dimensiones de la composición. Quizás el equilibrio entre extensión y tensión que Poe exigía o bien la unicidad de intención en cuanto a la historia.

Pero aquí me interesan menos las condiciones externas de la composición que el resorte interno del cual surge el impulso de crear. A esto se refieren directamente los textos elegidos. Paley confiesa que "in 1954 or 1955 I needed to speak in some inventive way about our female and male lives in those years" (Paley, ix). "Inventive" por un lado y "lives" por el otro me parecen subrayables. La segunda palabra me remite a lo que dije antes: la vida utiliza a los cuentistas porque necesita que se la ex-

plore y explique. Pero un individuo cualquiera puede entregarnos su vida sin alcanzar ese modo "inventivo", donde se resume la esencia de la literatura. "Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años." Arreola, desde luego. Y en simples dos líneas la presencia de la expresión oral en lo narrativo, el buen humor y la ironía, la prosa límpida y precisa. Lo "inventivo", pues, que se opone a las fichas de enciclopedia donde una persona se limita a nacer, madurar y morir apresada por los fieros grilletes de las fechas y los datos.

Entonces, tres cuentistas nos hablarán de cómo escribir un cuento sobre cómo escribir un cuento, con la última participante yendo al terreno más general de lo que ser escritor significa. Veamos ahora el acercamiento elegido. Porque un cuento se va por distintas vías, dependiendo esto de lo que intente expresar el escritor. Así, Cortázar utiliza las características de un diario, Dueñas envía una



carta, Moore parece estar dirigiéndose a un *tú* genérico y Paley opta por una conversación. Independientemente de que estos disimulos genéricos van dirigidos a los lectores que ustedes y yo representamos, cada una de estas elecciones formales significa un modo de entregar el contenido. Y aquí es hora de presentar a los narratarios. Cortázar ninguno tiene. Porque si diario es el monólogo escrito que una persona emprende día a día, para no olvidarse de lo vivido o intentar entender lo experimentado, a nadie lo dirige, bien que el acaecer futuro pudiera convertirlo en sustancia de interés general. Por tanto, quien escribe el diario en el cuento del argentino lo escribe de modo tal que lo sorprendemos hablando consigo

mismo. Es decir, entramos furtivamente en las meditaciones del diarista.

El cuento de Guadalupe Dueñas se viste de carta. Esto supone un destinatario que, con anterioridad, solicitó los consejos que ahora se le están dando. Supone, asimismo, un corresponsal ducho en los temas de los cuales habla. Y con mucha soltura, es de agregar. Pero introduzco aquí otra consideración: en el texto de Cortázar las lucubraciones en torno a la escritura de un cuento brotan de una necesidad interna, e íntima, de escribir dicho cuento. En Dueñas el impulso de explicación tiene una motivación externa y se lo resuelve mediante la creación de una escritura que por ahora llamaré *de fuera*. Moore es el caso de mayor complicación, desde este ángulo que examino, pues su texto pudiera ser un mero manualito sobre cómo “volverse escritor” y, por tanto, estar dirigido a un público amplio y no singularizado como en los casos anteriores. Paley crea una situación de diálogo entre su *yo* personaje y su padre.

Lo anterior significa también variantes en cuanto al momento de la escritura. Es decir, un mínimo de cuidado en la lectura hace ver que el “diario” se va escribiendo día a día y que lo vamos leyendo según se lo escribe. No pasa lo mismo con la carta, pues nada me impide suponer que ya la recibió la destinataria y hacemos la lectura de modo paralelo a ella; nada impide suponer, y es una de las delicias de ese cuento, que hacemos la lectura mientras se redacta la epístola. Si la teoría del manual es cierta en el caso de Moore, entonces la lógica lleva a deducir que el lector entra en funciones después de haber llegado a sus manos el texto. En “A Conversation With My Father” una charla sólo puede darse con la presencia de las dos personas y en el momento exacto de ocurrir, por lo cual no hay vuelta de hoja: leemos lo que justo en ese momento se está dando entre los personajes. Lo anterior afecta el sentido de las meditaciones en torno de cómo escribir un cuento. Porque el personaje de Cortázar pondera en el interior de su ser las conveniencias de esta o aquella decisión escritural respecto a una trama que se va construyendo en el acto de pensarla. Dueñas da consejos de orden general, a los que no hay respuesta inmediata por parte de la receptora, caso idéntico al que ocurre en el texto de Moore. Con Paley el diálogo lleva a un intercambio de opiniones sobre la naturaleza de la literatura. Dos textos son, por lo antes visto, de orden didáctico y dos de meditación, si cabe esta palabra. Dos se van por la vía de las recetas y dos caminan proce-



sos un tanto más complicados. Y estos dos resultan, quizás, los más ricos en cuanto a consideraciones sobre el género y en cuanto a la puesta en práctica del mismo.

Ahora, los personajes. Cortázar se pone de personaje en el cuento o pone de personaje a un escritor al que puede confundirse con el autor, pues los datos insertos en el discurso pertenecen a lo que sabemos de éste. Pero lo único posible de afirmar es la condición de escritor que ese personaje tiene. Con Dueñas la situación resulta similar, pues sabemos del narrador homodiegético que conoce el oficio de cuentista, pero aquí se ha escamoteado cualquier dato por medio del cual pudiéramos unir a la Dueñas del mundo real con aquella posible dentro del texto. Lo mismo ocurre en la propuesta de Moore, donde ninguna información concreta une al autor con quien narra. Éste, desde luego, conoce el mundo de la literatura. Paley hace lo mismo que Cortázar: incluir un personaje que sin más pudiera ser ella, si bien el anonimato a que se lo sujeta en el texto impide una conclusión así de tajante. Como elemento de contraste, tres de los cuentos insertan un personaje receptor. En dos de los casos —Dueñas y Moore— suponemos en tal dialogante un conocimiento menor que en el consejero. Esta disparidad permite, justamente, el traslado de información de un continente al otro. Paley complica un tanto más la situación, pues el personaje opositor no cede terreno en sus derechos como lector. Quiere un cierto tipo de literatura y lo defiende con razones no fáciles de marginar. Con ello, el intercambio va enriqueciendo la idea de escritura que finalmente se impone. Cortázar, sujeto a un diario, no puede incluir ese personaje y resuelve la situación mediante comentarios a su propia actividad.

Cuando, dejando atrás los personajes, entramos a la historia, es de notar una coincidencia significativa: tres de los cuentos buscan la anécdota sentimental. No en el sentido amoroso, sino en el de examinar alguna situación de orden psicológico. No hubo preferencia por una trama política, de ciencia ficción o detectivesca. Lo cual significa que los narradores hallan en los acontecimientos psicológicos un terreno más fértil para meditar sobre la literatura. Puesto a examinar el asunto, se me ocurre una explicación sencilla: dado que está sobre el tapete la relación entre vida y escritura, recurrir a un proceso narrativo que refleje lo cotidiano en la clase media permite invitar al lector a un tipo de experiencia que comparte. O, dicho con alguna exageración, ese lector siente menos *literatura* este tipo de propuesta que otra como la gótica o la rosa, donde percibe en el cuentista un mayor intento de entretenerlo llevándolo a mundos más separados de lo diario.

Aquí, Cortázar propone la fórmula de mayor complejidad. Un recuerdo de cuarenta años atrás, la amistad surgida entre el narrador y una prostituta llamada Anabel, lo pone en ánimo de volver cuento lo ocurrido. Es decir, traza un primer contacto entre la realidad vivida y su utilización como material literario. Con esa malicia lúdica típica de su modo escritural, introduce como aparente digresión otro ser real, Bioy Casares, para informar que éste crea una zona de separación entre sí y sus personajes, lo cual le permite manejarlos con objetividad, distanciamiento que al narrador le es imposible incluso cuando inventa seres. Ya estamos metidos en uno de los problemas teóricos más interesantes de la composición literaria. Porque Dueñas simplemente decide que una viejecilla sea protagonista de su historia, una viejecilla “nerviosa, mínima, empolvada, seca y repugnante...” (p. 11). Allí donde Cortázar irá componiendo lentamente la psicología de Anabel, Dueñas con cinco adjetivos contundentes traza al personaje. Desde luego, lo irá transformando según lo pida la necesidad de las ejemplificaciones utilizadas. Así se enfrentan dos maneras de escribir: el retratar desde el exterior y el ir retratando al personaje mediante sus actos y sus palabras. A pedido de su padre, la narradora de Paley inicia un cuento: “Once in my time there was a woman and she had a son” (233). Hay un asomo aquí de cuento folclórico, de expresión casi oral encaminada a trazar antes una situación que una psicología. El padre se queja de inmediato: “You left everything out. Turgenev wouldn’t do that. Chekhov wouldn’t do that” (*ibid.*). Y claro, voy en busca de apoyo y lo encuentro expresado así: “It is the



soul that matters, its passion, its tumult, its astonishing medley of beauty and vileness” (Woolf, 251).

¿Partimos del alma, entonces, para luego buscarle un vestido literario? Tal parecen decirnos los autores que estamos analizando. Moore aclara, respecto a su protagonista, que de asistencia en asistencia a talleres literarios se afana por convertirse en autora: “In three years there have been three things: you lost your virginity; your parents got divorced; and your brother came home from a forest ten miles from the Cambodian border with only half a tight...” (264). Curiosamente, esa protagonista consigue escribir algo sobre los dos primeros sucesos y nada sobre el tercero, porque “there are no words for this. Your typewriter hums. You can find no words” (*ibid.*). Algo en nosotros se rehúsa a tal afirmación. La literatura puede abordar cualquier aspecto de la vida. Acaso los cuarenta años entre la experiencia del Cortázar-personaje y su anécdota nos expliquen esto: Moore le insinúa a su heroína que todo es cuestión de reproducir las emociones cuando ya se han enfriado. Consejo antiguo, pero muy útil. La Paley-personaje informa a su interlocutor que en ocasiones un personaje se rehúsa a funcionar. A la pregunta de ¿qué haces entonces? responde ella: “Well, you just have to let the story lie around till

some agreement can be reached between you and the stubborn hero" (234). Mientras escribe su cuento sobre cómo quisiera escribir un cuento, el personaje de Cortázar deja ver también algo muy sencillo de explicar: toda obra debe llegar a su madurez antes de que se vuelva dócil a la pluma.

Aquí, otro aspecto unido al anterior: "No existen situaciones generales; y nada que sea común entre las personas, conviene a los personajes" (Dueñas, 12). Cuestiono tal afirmación: ¿no busca, no intenta la narrativa darnos lo "general", para que seamos capaces de comprender las situaciones ajenas? No, me digo al cabo de un momento. En Paley la objeción del interlocutor viene justamente de eso: "Once in my time there was a woman and she had a son" es lo "general", pero ha quedado fuera todo. Ese todo es la singularización del caso mediante rasgos distintivos sólo a él pertenecientes. En Cortázar, una prostituta necesitada de amanuense puede ser la situación general. La forma en que se relacionan ambos personajes les da una dimensión humana inimitable. Por tanto, será necesario rectificar el texto y la Paley-personaje lo cambia así: "Once, across the street from us, there was a fine handsome woman, our neighbour. She had a son whom she loved..." (Paley, 234). Sin duda incluso esto puede ser mejorado, pero mucho se ha avanzado desde la propuesta inicial y, desde luego, entramos ya en terrenos de la malicia literaria, que permite al escritor decidir cuando un texto resulta insuficiente y, en contraparte, cuando es desaconsejable seguir corrigiéndolo. A nuestra viejecilla ¿cómo podemos mejorarla? Tal vez así: "Friné vive sola (mejor)... Friné, recargada en la mecedora, sueña... (también)... Friné sueña y un temblor de vidrios la despierta..." (Dueñas, 14). Es de confesar que con esto ya entramos en terrenos de mayor profundidad literaria. Nadie me propone ahora que Friné haya quedado totalizada en cinco adjetivos venidos de fuera. Me dicen, cosa muy distinta, que sueña y que hay un temblor de vidrios y en ese soñar y en ese temblor de vidrios introduzco yo misterios que desconozco pero intento desentrañar. ¿Estará allí el de escribir? Al menos, hemos quedado más cerca de él, lo cual ya es ganancia. Nos hemos aproximado a esa sombra modélica que todo escritor guarda en la cabeza y sabe inalcanzable.

Quizás los misterios aparezcan en lo siguiente: la trama que se nos cuenta no es el cuento. Es decir, se inventa o se recuerda un incidente (la amistad con una prostituta, una viejecilla relacionada con un gato, la mujer que vive frente a nosotros, el hermano que vuelve de la guerra) con el propósito de insinuarnos algo más. Es decir, hay en

Cortázar, en Paley y en Dueñas el desarrollo de una anécdota y la exploración de muchas posibilidades de historias en Moore. Pero bajo la superficie de tales historias el propósito es el de explorar un problema en específico: cómo narrar (para volver singular) lo que de otro modo quedaría en una generalización. Y entonces, al buscar ese cómo, surge la intención profunda de los cuentos: señalamos que el cómo se narra da razón de ser al qué se narra. La trama concebida queda enmarcada en las meditaciones sobre el proceso de escribirla, y éste se transforma en el protagonista real de lo narrado. Con lo cual venimos a probar que la imagen de superficie dada por un cuento no corresponde a la imagen en profundidad, que aquella primera se limita a darle sostén a esta segunda. O, dicho de otra manera, se entregan dos cuentos: uno primero, basado en la fábula, y uno segundo, brotado de la fabricación de esa fábula. Y si bien el misterio último de la creación sigue oculto por las imposibilidades de asirlo, el oficio de escribir nos ha quedado mucho más claro en sus funciones y en sus propósitos. ♦

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, tercera reimpression, FCE, México, 1983.
- Barthelme, Donald, "No saber", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*, Difusión Cultural/UNAM (Serie El Estudio), México, 1995.
- Cuddon, J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, Londres, 1991.
- Cortázar, Julio, "Diario para un cuento", en *Cuentos completos/2*, Alfaguara (Serie Iberoamericana), Madrid, 1994, pp. 488-509.
- Dueñas, Guadalupe, "Carta a una aprendiz de cuentos", en *No moriré del todo*, Joaquín Mortiz (Serie el Volador), México, 1976, pp. 11-19.
- Lemon, Lee T., *A Glossary for the Study of English*, Oxford University Press, Londres, 1971.
- Moore, Lorrie, "How to Become a Writer", en Susan Cahill (comp.), *New Women & New Fiction*, A Mentor Book, Nueva York, 1986, pp. 260-267.
- Paley, Grace, "A Conversation with my Father", en *The Collected Stories*, Farrar, Strauss Giroux, Nueva York, 1994, pp. 232-237.
- Woolf, Virginia, "The Russian Point of View", en *The Common Reader*, Harcourt, Brace and Cia., Nueva York, 1948, pp. 247-256.