

COMO UN CONEJO QUE AFLORA DEL SOMBRERO

SOBRE EL ARTE DE CONTAR HISTORIAS BREVES

Jaime Collyer

Jaime Collyer examina en este ensayo las características del relato breve, perfilando algunos de sus rasgos *sine qua non* como la síntesis, la atmósfera y la intensidad. Para ello, explora en distintos aportes de sus cultores más destacados, abarcando nociones contrapuestas que van desde la efectista y calculada de Edgar A. Poe, que entiende el cuento como un mecanismo de precisión dirigido a cautivar al lector, hasta las “espontaneístas”, que lo conciben como una suerte de catarsis o de raptó emocional, al que el autor se subordina para dejar al cuento operar por sí mismo (concepción más afín a nombres como el de Julio Cortázar).

Las ejemplificaciones corren por cuenta de piezas maestras del género pertenecientes a autores como Borges, el propio Cortázar, Quiroga y el chileno Guillermo Blanco; en cada caso se dilucidan sus pretensiones metafóricas singulares —las que ofrecen, entre otras posibles, una visión de los latinoamericanos del presente— y algunos de los recursos mediante los cuales logran sus efectos.

JAIME COLLYER. Nació en Santiago en 1955. Psicólogo y escritor, realizó estudios de posgrado en España. Es autor de las novelas *El infiltrado* y *Cien pájaros volando*, así como de los cuentos reunidos bajo el título de *Gente al acecho*.

En un encuentro reciente de jóvenes escritores hispanófonos celebrado en El Escorial, Ignacio Martínez de Pisón, destacado representante de la nueva generación de narradores españoles, se refería esperanzadoramente al cuento y sus potencialidades ocultas, entendiéndolo como una opción en la que todo narrador ensaya, a su manera, variadas estrategias que muy probablemente pondrá luego en práctica en otras instancias de más largo aliento, y como un género que plantea un desafío intrínseco. Ello porque, a diferencia de la novela, el cuento ha de operar con una precisión casi absoluta, como un mecanismo de relojería. O, más exactamente, como un reloj despertador —fue la metáfora deliberada que empleó entonces el autor español. “En cuanto tal”, decía él, “la historia que se narra ha de quedar programada y sonar (¿resonar?) a una hora determinada: vale decir, a las 10:00 en punto, no a las 09:55 o a las 10:05”¹. La precisión y el sentido de la oportunidad deberían ser, en este plano, una cualidad primordial, *sine qua non*, del relato breve. Sin ellas es altamente probable, atendiendo a la feliz metáfora de Martínez de Pisón, que, como sucede con un despertador vacilante, el usuario o lector despierte crispado (cuando suena antes de la hora) o que simplemente se quede dormido (cuando suena con retraso).

A pesar de estos y otros rasgos que suelen reiterarse para perfilarlo, pocos géneros literarios se resisten con igual tesón a una definición expedita y a un tiempo exhaustiva. Esto es, a una definición que dé cuenta de sus peculiaridades como género y nos lo muestre, a la vez, en toda su abarcadora multiplicidad: que refiera su cualidad exclusiva y a un tiempo su versatilidad. Variados especialistas señalan una continuidad esencial entre el cuento y la novela, con la cual tendría únicamente diferencias de grado y extensión, de orden cuantitativo; otros lo definen como una entidad con rasgos propios, cualitativamente diversa a la novela y a la *nouvelle*. Algunos lo describen, coincidiendo poco más o menos con Martínez de Pisón, como un mecanismo exacto y calculado, que irrumpe con la precisión de un esgrimista; así por ejemplo Horacio Quiroga, el atormentado escritor uruguayo, que llegó a sugerir la necesidad de abolir “el imperio de la emoción” al escribir una historia. Otros lo imaginan como una especie de catarsis, como un raptó que le sobreviene al autor, una impremeditada convulsión emocional que ha de transformar, sin dilación, en un cuento; así por ejemplo Cortázar, que hablaba del cuento como de “una alimaña” de la que era preciso despojarse en cuanto se hacía presente.

¹ Ignacio Martínez de Pisón (1996).

En no pocas ocasiones se define el cuento por omisión, en función de su inaprensibilidad consustancial o bien de su valía hipotéticamente menor en relación a otros géneros que se supone “mayores”, más complejos, más acabados o exigentes, menos sujetos a la improvisación o liviandad que suele atribuirse al hacedor de cuentos breves. “No sé lo que es un cuento, salvo un texto en prosa relativamente breve”, comentó alguna vez el ya fallecido escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, subordinándose a la ambigüedad reinante, ateniéndose únicamente al rasgo más visible: el de la síntesis, el de la aptitud genérica para prescindir de todo elemento accesorio. Y es, la síntesis, una cualidad a tal punto asociada al género que muchos de sus exégetas la consideran una definición en sí misma. “Un máximo de intensidad con un mínimo imprescindible de elementos”, se usa decir del cuento (breve) a la hora de plasmarlo en una definición general, en otro eslogan reconducente a lo que el cuento *no* es, y a lo que *aspira* a ser. En un sentido estricto, un cuento no es un montón de cosas: ni un pretexto para que su autor exhiba la propia erudición, como una ponencia que se despliega ante un auditorio, ni una tesis de corto aliento que opera bajo la mascarada de la ficción, como ocurre a menudo con muchos “microcuentos”. Idealmente, el cuento breve no debería requerir de lo que el autor ya sabe o de su bagaje acumulado en diversas instancias enciclopédicas. No se trata, pues, de incidir en el lector para dejarlo boquiabierto, ni de llegar a él por nuestro saber. A lo más, por nuestra sabiduría. Borges, en quien suele recaer hasta hoy el sambenito del “erudicionismo”, dio a entender no pocas veces que la clave iba por otro lado: por la vía de una cierta improvisación, a la cual los datos librescos aportan únicamente la escenografía. Por eso mismo, uno agradece de buena gana que el gran Borges, el enormísimo Borges, aluda en ocasiones, sin sonrojarse lo más mínimo, al “hallazgo casual de un adjetivo feliz”. Pareciera que al propio Borges no le interesaban mayormente los grandes tratados filosóficos a la hora de elaborar sus historias, mucho menos como pretexto de un cuento breve: se conmovía ante todo con las creencias singulares de los individuos, por lo que ellas encierran de inaudito o maravilloso. En ningún caso porque ellas nos conduzcan a la verdad; ni tan siquiera porque lo intenten.

El cuento no es tampoco una saga familiar (al estilo de *Cien años de soledad*), ni una crónica periodística con ribetes de ficción, que refiere un hecho con todos los elementos intervinientes y matizaciones del caso, con sus atenuantes y agravantes. Y no es, desde luego, una biografía. A lo más, puede referir un episodio aislado en la vida de un individuo. Antonio de Undurraga decía, en breve diferenciación del cuento y la novela, que esta última solía abarcar “la totalidad de los destinos humanos” y que el cuento

era intrínsecamente más limitado en sus alcances. Este singular hincapié en la brevedad, que entiende el relato breve como una novela depurada de lo accesorio, puede conducir, por cierto, a propósitos a la vez accesorios: el propio De Undurruga redujo alguna vez la novela *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, a un cuento hecho con frases robadas a la propia novela, para demostrar cierta verborrea hipotética de su autor, desconociendo limpiamente que esa cualidad exhaustiva es no pocas veces, y en propiedad, el hecho literario, cuando menos en el terreno de la novela. Debemos al mismo De Undurruga, en cualquier caso, un intento en extremo didáctico de sistematizar las peculiaridades del cuento, que él resumía en una sigla con resonancias hinduistas, SIVA: singularidad, intensidad, verosimilitud y atmósfera. No me parece, sin embargo, que la tercera de esas cualidades sea una característica *a priori*, como las restantes. La verosimilitud es, más bien, una consecuencia de las demás: el efecto buscado, su finalidad última. Un cuento aspira a ser verosímil, si se da en conjunción con las otras tres, pero no lo es de antemano. Con todo, la caracterización que De Undurruga propone es un instrumento útil al perfilar el relato breve en su especificidad. En lo que resta del presente ensayo habré de ceñirme, pues, a divagar en torno a las tres variables adicionales: singularidad o síntesis, intensidad y atmósfera, aunque no necesariamente en ese orden².

La síntesis abarcadora: El universo en un pañuelo

El valor apriorístico de la síntesis (esa idea de un “máximo de significados con un mínimo de significantes”) parece, en cualquier caso, la condición de supervivencia de todo cuento que se precie de tal. Chejov lo resumió en su día en términos bastante más sublimes, con la analogía conocida de la escopeta: si en la primera página de un cuento hay una escopeta ornamentando una pared, en las páginas siguientes esa escopeta debe necesariamente dispararse. Por esta vía, la síntesis se vincula claramente con la intensidad de lo narrado. No se trata únicamente de contar sin extrapolar, con economía de medios: los medios en lisa han de ser además brutales, sorprendentes, desconcertantes y resonantes, y multiplicarse en su significación oculta, como una metáfora de alcances, si se quiere, ilimitados. Y la escopeta en la pared ha de estar necesariamente cargada desde las primeras líneas, de modo que el lector tenga, desde un inicio, un vago

² Para ahondar en la propuesta original, véase Antonio de Undurruga (1969).

presentimiento de ello: de que una bala aguarda en la recámara. Poe, que en cierto modo inaugura el género del cuento como hoy lo entendemos, insistía de hecho en su aptitud intrínseca para crear un desasosiego en el lector, y desconfiaba abiertamente de quienes buscaban pura y simplemente “divertirlo” o “entretenerlo”. Poe anhelaba someterlo y “doblegar” su voluntad soberana, reduciéndolo a la condición feliz de un perrito de Pavlov que salivaba sin darse cuenta cuando tenía el libro entre manos. “El cuento breve”, escribió, “permite al autor desarrollar plenamente su propósito [...]. Y durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél”³. Entendía así el cuento como la detonación de un efecto preconcebido en el lector y a ello apuntaba la totalidad de sus energías cuando al fin se instalaba ante la página en blanco.

Desde esta perspectiva, visto como un artilugio al servicio de un efecto determinado y como un truco premeditado, el cuento es en cierta forma equiparable al arte de la prestidigitación. Y que sabe cómo sortear en el escenario las dudas y miradas furtivas, o los gestos suspicaces de su público. Con la salvedad, dirían los partidarios del rapto emocional, de que, en el caso del cuento, el propio mago hacedor de historias desconoce, en muchos casos, el mecanismo subyacente. Aun reconociendo la existencia de ese mecanismo, no hay garantías de que el narrador domine hasta las últimas consecuencias sus efectos, y mejor así. Puede ser, entonces, que el cuentista eximio opere en cierta forma como un mago que ha extraviado el manual de instrucciones e ignora el truco cuyos resultados exhibe ante su público. A partir de un momento, se movería a ciegas, desconociendo las fases del ceremonial, las motivaciones ocultas de sus protagonistas, la finalidad de sus actos y subsecuentemente el desenlace. Con mayor razón, la finalidad de la historia. Puede que ésta sea, en última instancia, la condición requerida por un buen cuento: algo que permanece en las sombras. Algo que le brinda su cualidad imponderable y sorpresiva, y que ni el mismo autor consigue aprehender o dilucidar, como un mago que hace aflorar un conejo del sombrero y queda, al final, tan sorprendido como su público, desconociendo él mismo de dónde provino. Y es que, como bien lo ha señalado el escritor italiano Antonio Tabucchi, un narrador, cuando es sincero, es en buena medida ignorante de lo que se propone contar⁴.

³ Citado por Julio Cortázar en Edgar A. Poe, *Cuentos completos* (1979), Prólogo de J. Cortázar.

⁴ Posiblemente, esta apuesta sutil en favor de la “nebulosa inspiradora” sea más acentuada en los escritores de origen latino, o que se expresan en lenguas romances, recelosos, por formación, del modelo empirista y sus certezas. Cuando menos el escritor latinoamericano —por su consabida afinidad con el realismo mágico o el género fantástico— suele mantenerse

El propio Borges no era menos afín a esta concepción literaria que busca, casi sin proponérselo, subvertir de algún modo las coordenadas habituales. De ahí su afinidad complementaria con el relato fantástico, que en el Río de la Plata alcanza impensada expansión y se transforma, en nuestra centuria al menos, en expresión cabal de cierto distanciamiento con pretensiones filosofantes, que en Borges y muchos de sus coetáneos alcanza la absoluta maestría. “La realidad siempre anhela ceder ante la imaginación”, decía él mismo, para resumir la premisa última del género fantástico. En un mundo de leyes conocidas ocurre a veces un acontecimiento inexplicable por esas mismas leyes, no porque sea en sí inexplicable —a fin de cuentas, desde la perspectiva iluminista, todo fenómeno extraño puede ser, en última instancia, explicado por causas naturales—, sino porque, en ocasiones, el individuo renuncia francamente a explicar lo que es en principio sobrenatural y resuelve aceptarlo sin más, se deja persuadir por lo que no puede ser. En su propia versión del género fantástico, Todorov postulaba que éste se funda en la actitud vacilante del individuo entre ambas opciones: entre la explicación causal y lo extraordinario. “Es necesario que el texto haga [...] vacilar [al lector] entre una explicación natural y otra sobrenatural de los acontecimientos evocados”, dice Todorov⁵. En virtud de esa vacilación, se verifica al final una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real, en medio de la “inalterable legalidad cotidiana”. El relato fantástico moviliza, pues, como ningún otro, la voluntad del lector de dejarse engatusar.

La racionalidad así sobrepasada explica, tal vez, el juego habitual del género con las referencias cultas o su peculiar florecimiento en el Río de la Plata. Se diría que él se asienta a la vez, en términos históricos, con posterioridad al auge iluminista. Es la realidad pasada por el cedazo de la Ilustración, y por la pretensión ordenadora del iluminismo, aquello que se desdibuja ocasionalmente en las fantasías más tétricas o las quimeras residuales del hombre contemporáneo. Lo que queda en tela de juicio es el modelo racionalista y sus insuficiencias originarias. Frente al optimismo iluminista, la imaginación se desborda cada tanto y sortea el modelo hipotético-deductivo con su propia versión de las luces. O de las tinieblas.

voluntariamente a distancia de lo real, una distancia desde la cual opera sin complejos en sus escritos. Roa Bastos comparaba el intento realista en literatura con el acto de pelar una cebolla: se la despoja de sus capas sucesivas para aprehender su esencia, el foco hipotético del que emana su aroma, y al llegar al centro se comprueba que todo ello no existe, que no hay una esencia, apenas una fragancia residual. “Se quiere aprehender la realidad, ¡vaya manifestación de inseguridad!”, concluía alegremente el narrador paraguayo.

⁵ Tzvetan Todorov (1994).

Borges constituye la gran paradoja al respecto, en su afán de marear deliberadamente al lector con citas apócrifas, muchas veces de clara inspiración iluminista, aunque su conclusión estrictamente literaria apunta con frecuencia en otra dirección, confluyendo en sus relatos a una metáfora más vasta, que aspira a reunir en cuatro o cinco páginas sintéticas, irrefutables, el universo entero. La síntesis propia del relato adquiere así su verdadero sentido: no se trata ya de despojar sistemáticamente el episodio que se narra de todo elemento accesorio, sino de englobar en dicho episodio, en el episodio que queda, al universo en su totalidad, y en su ilimitada accesoriidad. En virtud de ello, con sus digresiones tan lúcidas como desconcertantes, el hecho estético —y el cuento en sí— se transforman al final en una revelación, pero es, como él mismo lo diera a entender en ocasiones, una revelación que no llega a producirse. Lo que nos deja entre manos es una interrogante, una duda final, irresuelta, que persiste en la memoria precisamente porque se niega a brindarnos explicaciones últimas, ni tan siquiera porque busque sorprendernos con aspavientos impremeditados. El mismo postuló, alguna vez, que lo que perdura de un texto narrativo no es “la sorpresa”, porque de ese modo su permanencia sería escasa, breve, momentánea. A lo más, perduraría unas semanas. Lo que subsiste, en cambio, es cierto fondo de elementos universales que inciden, con carácter obsesivo, en la mente del hombre, como la noción del tiempo, inagotable e incesante.

Lo que Borges metafórica así, pues, en sus relatos, es el universo entero o incluso a su Creador. En “Funes el memorioso”⁶ (que, con “El sur” y “El aleph”, ha de ser una de sus piezas más difundidas) late sin lugar a equívocos una versión posible de Dios, encarnado en el propio Ireneo Funes, el protagonista del relato, habitante de una localidad rural en Uruguay, quien, merced a un golpe en la cabeza ocasionado por un potro, accede a la condición privilegiada y a un tiempo abrumadora de quien recuerda todo cuanto incide en su propia conciencia; de quien no puede ya olvidar nada. La estrategia borgeana es simple en su enunciado —un tránsito gradual de lo habitual a lo sobrenatural— y prodigiosa en su ejecución. Examinemos brevemente dicha ejecución.

La frase inicial del narrador —que nos refiere el caso de Funes— nos pone desde ya en contacto con algo sagrado y lo hace en forma literal: “Lo recuerdo (yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto)”. Funes es, pues,

⁶ J. L. Borges, *Ficciones* (1979). Todas las citas corresponden a esta edición.

sólo un pretexto terrenal donde confluye, ya desde las primeras líneas, lo divino. En la escena inaugural tiene, de hecho, una “pasionaria en la mano”, una flor que observa del día a la noche, incesantemente, sumido en un éxtasis privado y habitual ante los subproductos de la Creación. Pocas líneas más adelante es descrito como una entidad “singularmente remota” y se mencionan “sus manos afiladas de trezador”. Un ser remoto, distante, y un trezador: hay aquí una sugerencia clara de sus rasgos deísticos. Pero su existencia discurre, al principio, en un lugar agreste y rural, provinciano, que Borges nos describe en su cualidad doméstica y aldeana. La primera visión de Ireneo Funes es en extremo pedestre, a pesar de sus rarezas y de la aptitud que ya entonces exhibe de adivinar con precisión la hora del día. Es, a la par que el “trezador” del final, una presencia terrena y un individuo histórico, del que “todos aquellos que lo trataron” (sic) piensan escribir, respecto del cual Pedro Leandro Ipuche (un poeta uruguayo real, del que Borges se vale con desparpajo) afirma que “era un precursor de los superhombres”. Cualidad divina y existencia terrena son dos prerrogativas habituales —y exclusivas— de Cristo, el primer y auténtico “superhombre”, de donde aflora un subtexto de la mayor nitidez: Funes es una versión contemporánea y revitalizada del propio Jesús. Más adelante en la narración, cuando ha sufrido ya el accidente que habrá de activar su cualidad mnemotécnica y el narrador lo sorprende recitando en latín, se nos dice que “resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra”, en una frase que, por su sola evocación de la Roma imperial, se torna accidentalmente cómplice de la metáfora central. La frase ocurre a propósito del interés de Funes por los libros latinos de quien refiere su caso, a raíz de lo cual lo contacta y se los solicita, en un encuentro que habrá de transformarse en gatillador del relato. En este punto se nos sugiere por primera vez la desconfianza creciente que el propietario de los textos, un espíritu cultivado y urbano, llega a experimentar, en el curso del relato, hacia sus propios textos de cabecera, merced a la revelación final del propio Ireneo Funes. De hecho, al referimos el inesperado interés de Ireneo en sus textos —entre los que se incluye la *Naturalis historia*, de Plinio— nos los describe de entrada como “libros anómalos”. Es un primer esbozo del resquebrajamiento que se anuncia en su mente y, por su intermedio, en nuestra propia y habitual percepción del universo. Las referencias cultas (ilustradas) quedan así al servicio de un problema más vasto: el del conocimiento, el de nuestra aprehensión, siempre vacilante, de lo real. Borges se vale de ellas no por gratuita pedantería intelectual, como suponen muchos que lo citan por iguales motivos, sino más bien para configurar una atmósfera libresca que opera como un filtro de la realidad, la que tarde o temprano suele quedar mercedamente desarticu-

lada. Más que un cuento, Borges nos propone siempre una teoría del conocimiento, y de un conocimiento que busca afanosa, aunque infructuosamente, oponerse al caos, propósito afín a su idea de que el universo bien podría ser “la obra de un Dios que ya ha muerto”. Con esa posibilidad de fondo, sólo nos queda ensayar alguna certidumbre por cuenta propia, y Funes el evocador, el gran abarcador de todas y cada una de las posibilidades terrenas, es esa certeza, aunque sea mortal y pasajera (la historia nos es referida, en rigor, cuando Funes ya ha fallecido, a la edad escasa de diecinueve años).

En medio de esa incertidumbre, no debe extrañarnos la ambigüedad que el narrador exhibe en el curso del relato, con el uso frecuente de expresiones como “me parece que...” y “creo recordar...”, o los adverbios vacilantes (“La pieza olía vagamente a humedad...”), recurso habitual del género fantástico, que, como decía Todorov, postula como paradójica forma de ratificar lo narrado la propia vacilación de quien lo narra, su desconfianza íntima de lo que refiere. Al fragor de tales expresiones irrumpe al fin lo sobrenatural en la narración: la transformación de Funes en una impremeditada máquina de recordar, un proceso similar a una conversión de signo religioso, un tránsito imprevisto a la santidad, evocador —en los términos que emplea el narrador— de la conversión agustiniana: “Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado [...]. Diecinueve años había vivido sin ver, sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido...”

A partir de aquí sobreviene la enumeración incesante de Ireneo, que todo lo ha preservado en su memoria, cuya reconstrucción de un día cualquiera le requiere de un día entero, a quien “le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”, y al que “su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez”. La revelación de sus nuevos dones ocurre la noche final, en boca del propio Funes, en una atmósfera donde campea la ambigüedad y en la que el análisis racional queda en suspenso (“Esas cosas me dijo; ni entonces ni después las he puesto en duda...”). Y es esta suspensión del juicio racional lo que suscita, y legitima, lo fantástico: un hecho extraordinario es aceptado sin más y queda inexplicado en términos lógicos. En el caso particular de Borges, o de este relato, hay si se quiere una refutación indirecta de lo racional y del discurso iluminista, siempre al servicio de la metáfora nuclear, la que juega ambiguamente con la posibilidad de Dios: un Dios anidado transitoriamente en el cuerpo tullido de Ireneo Funes, cuya “iluminación” trae consigo una memoria prodigiosa,

inagotable, plagada de ejemplos deslumbrantes, no exentos de humor, todo lo cual va configurando, ya digo, una modalidad anexa del conocimiento, antagónica —en un sentido estricto— al modelo hipotético-deductivo: una teoría que reniega de la abstracción y las categorizaciones, una teoría pre-aristotélica. En el proceso de conformarla, el narrador advierte la diferencia privilegiada de Funes con la tradición ilustrada. “Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible”, nos dice hacia el final, “en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado”. Locke, el ilustrado, busca parecerse a Dios o sustituirlo (el ideal de la razón ilustrada); Funes, en cambio, es como Dios, o incluso mejor, porque recuerda cada objeto de la Creación en su unicidad, como un Dios ideal, atento a sus engendros. Lo que le supone, obviamente, algunas molestias: “Le era muy difícil dormir. Dormir es distraerse del mundo”. Y lo conduce a una paradójica inoperancia mental: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”. Posiblemente le ocurra también a Dios, y nuestra existencia no sea para él sino un dato que pervive en su memoria desde siempre y para siempre, sin otra consecuencia que la de dejarlo pasmado, sin ninguna opción eficaz.

El género fantástico busca que sea el lector quien derive al final a la perplejidad y se afana, como ningún otro, en mostrarnos un quiebre metafísico y un desdoblamiento de naturaleza ontológica, en ese culto a lo exorbitante que suele conformar la materia de todo buen cuento. La escritora norteamericana Jane Smiley lo resume claramente en su introducción a la publicación anual de los mejores cuentos aparecidos en 1995 en las revistas norteamericanas abocadas al género: “Ciertos términos se repiten con frecuencia en mi descripción de las historias incluidas en este volumen: ‘extraño’, ‘exótico’, ‘encantador’. Y es que, en última instancia, aquello que todo cuento de real categoría nos brinda es una experiencia repentina e ineluctable de algo que no somos nosotros mismos, de un personaje, un incidente, un lugar más o menos distante de lo que somos y de donde somos habitualmente, lo cual nos resulta, durante unos pocos minutos, tan cautivador, tanto más fascinante que todo lo conocido, que acabamos rindiéndonos voluntariamente ante ello”⁷.

⁷ Jane Smiley (1995), Introducción.

Aún dentro de la tradición rioplatense, Cortázar postulaba algo parecido y su cuentística, que muchos juzgan la porción más destacada de su vasta labor, juega en forma persistente con ese desdoblamiento, con el quiebre ontológico y la transposición inesperada de quienes protagonizan muchos de sus relatos. También Cortázar metaforiza con lo narrado algo más vasto que el episodio en sí: algo que dice relación con una realidad otra y al acecho, donde aguarda emboscado lo maravilloso. De aquí cierta premisa lúdica en la que el autor insiste a la hora de desmenuzar su propia obra: “En algún momento”, nos dice en *Último round*, “[los individuos] cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio”⁸. Este anhelo en pos de lo maravilloso se traduce concretamente, entre otras opciones, en un motivo literario recurrente en sus cuentos: la temática del “doble”, un motivo que ha merecido la mayor atención de parte de quienes lo han explorado. Es esa duplicidad inesperada que en muchos de sus relatos acaba arrasando las coordenadas espacio-temporales y el plano de realidad en que se desenvuelven sus personajes, trastrocando su pretendida noción de “normalidad”. Una temática que está desde luego presente en varios relatos de su primera época: en “La noche boca arriba”, un ciudadano medio de Buenos Aires tiene su doble en un indio moteca que huye de sus enemigos en el período de la “guerra florida”, el tiempo sagrado que los aztecas dedicaban al sacrificio humano; en “El ídolo de las cicladas” el paralelo se da entre dos arqueólogos, Somoza y Morand, confrontados ambos a una fantasmagoría que acabará destruyéndolos; “Cartas de mamá” es otro ejemplo, donde el protagonista, que habita en París, tiene su réplica en el hermano que ha fallecido en Buenos Aires un par de años antes y que poco a poco comienza a reinstalarse, como un espectro insoslayable, en su ordenada aunque precaria existencia parisina; en “Los pasos en las huellas” un crítico literario argentino emprende el estudio de la vida y obra de un poeta local, el cual llegará a convertirse en su *alter-ego* y en una presencia capaz de desvirtuar por completo su labor; en “Las puertas del cielo” hay un paralelo y una suerte de polarización psicológica entre el protagonista, Mauro, y su abogado, que es quien nos refiere la historia; en “El perseguidor” la confrontación se da entre Johnny Carter, esa evocación deliberada y exegética del saxofonista Charlie Parker, y Bruno, el crítico de jazz; en “Una flor amarilla” el paralelismo discurre entre un ciudadano

⁸ Julio Cortázar (1969).

parisino y un niño en quien el primero cree percibir una reiteración de su propia existencia desangelada; en “Lejana”, una mujer bonaerense intuye la presencia de su doble en un paraje de Hungría; y en “Todos los fuegos el fuego”, la acción discurre alternadamente entre dos planos de lo real, un apartamento parisino y un anfiteatro romano, donde cada componente del primero tiene su factor correlativo y desencadenante en el segundo.

La enumeración precedente no agota, con seguridad, el listado de relatos en que se manifiesta la temática del doble. Basta de todas formas con el primero de ellos, “La noche boca arriba”⁹, suficientemente conocido y representativo, para ahondar en la estrategia cortaziana, una estrategia que es, en rigor, otra forma —como antes la de Borges— de metaforizar la experiencia humana en un sentido amplio y las vivencias del ser latinoamericano en un sentido peculiar. Hay algo que adivinamos como propio al leer a los grandes cultores del género fantástico en el Río de la Plata: una sensación radical de carencia, un vacío metafísico, una no-identidad sin vuelta. O, para decirlo en los términos del propio Cortázar, “un sentimiento de no estar del todo”. El cuento iberoamericano, tal y como se da en el segmento austral del subcontinente, es una forma de reflexionar frontalmente en torno a esa carencia; es mucho más que la búsqueda de un efecto, a la manera de Poe, porque es una forma de redefinirnos en nuestra condición trasplantada original, de híbridos insertos entre dos grandes facciones civilizatorias: la europea (que irrumpe sobre lo primigenio) y la aborigen (que se repliega y opera desde las sombras). Y el motociclista que protagoniza “La noche boca arriba”, él y su noche en el hospital, son la mejor encarnación de la mencionada duplicidad.

Al inicio del relato, el individuo en cuestión sufre un accidente y es transferido a un hospital. Al atardecer de ese mismo día, adormilado en su cama, se ve inmerso en una pesadilla recurrente que lo sustrae repetidamente a la paz del hospital, transfiriéndolo a una dimensión insólita y amenazante: al espacio americano previo al arribo de los europeos, donde se redescubre a sí mismo como un indio moteca acosado por los aztecas, que lo buscan en la selva. Esto que sucede en la esfera de lo onírico deviene, hacia el final del relato, en lo único real: la sala tan confortable del hospital desaparece en rededor, reducida a un sueño curioso de un indio moteca que ahora es conducido, sin apelación posible, al altar sacrificial. Formidable imagen literaria que, en el nivel de lo simbólico, resume el drama existencial del hombre iberoamerica-

⁹ Julio Cortázar, *Los relatos*, tomo I (1980). Todas las citas corresponden a esta edición.

no, a horcajadas entre lo ancestral y la modernidad, entre el indígena de la primera hora y lo contemporáneo. Pero no se trata de una mera yuxtaposición de las dos realidades socioculturales nutrientes de nuestro ser, y esto es lo que el género fantástico hace posible al final: el motociclista de la era contemporánea es, a la par, el moteca que huye de sus perseguidores, hasta que la dimensión aborigen irrumpe en la falsa quietud del hospital y acaba imponiéndosele. Así, lo que se creía sumergido y controlado en la esfera del sueño, el ancestro insoslayable, el indígena que escapa en la noche, termina por desplazar la realidad ficticia de la ciudad, del entorno nunca asimilado de la modernidad. Lo único real es la “guerra florida”: el sacerdote rival que aguarda, puñal en mano, junto a la piedra de los sacrificios. Detrás, en el sueño, quedan las ciudades edificadas según el patrón europeo y los subproductos de la civilización europea que el híbrido extraviado en su sueño inútil creía utilizar. La dimensión moteca adquiere, frente a todo ello, una significación ritualística evidente, que deja en evidencia, a su vez, la precariedad de la dimensión contemporánea: lo “real”, aquello que prevalece a pesar de su carga asoladora, es lo anterior, el universo aborigen, el ritual que desecha y aniquila para siempre la fantasía del motociclista.

Es, en rigor, una variante del tema al que aludíamos antes, a propósito de Borges y su remembranza de un dios (Funes) extraviado en el ámbito rural: el tema del iluminismo sobrepasado por lo telúrico y la magia. Ante la fuerza del ancestro, el tenue barniz de la lógica y el racionalismo europeos ceden inevitablemente. La ciudad, las aceras de Buenos Aires, los ministerios, el hospital, la frágil estructura del edificio en que descansa y sueña —o cree que sueña— el motociclista, se desploman ante el empuje avasallador de los espectros telúricos. El moteca lo sabe, lo comprende de manera definitiva cuando está a escasos metros del altar donde habrá de ser sacrificado, cuando la única realidad posible es ya la del ceremonial azteca: “Apenas ceñidos con el taparrabos de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio. Las luces se reflejaban en los torsos sudados, en el pelo negro lleno de plumas. Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba, tironado por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo [...]. Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final...”

Es el final: el universo precolombino —universo de alaridos y danzas, de rituales sangrientos e incomprensibles— acecha a lo “civilizado” y racional y acaba aboliéndolo. La noche estrellada del ceremonial azteca sustituye el techo del pasadizo y elimina, a la vez, el techo de la sala con que

fantaseaba el moteca. Su involuntaria “traición” a sí mismo, su momentánea búsqueda de un soporte en una dimensión futura y ajena, su anhelo de estar efectiva y plenamente instalado sobre “un insecto zumbante y de metal”, en “una ciudad asombrosa” y desconocida, no le impedirán morir a manos del sacerdote aborigen.

La puesta en escena: Una atmósfera envolvente

El relato precedente bordea un terreno espectral en el que todo cuento —no necesariamente el cuento fantástico— suele incursionar y que sirve, de paso, para perfilar una segunda cualidad de todo buen relato: la atmósfera. En lugar de ese unicornio al fondo del patio al que aludía Cortázar, en lugar de la ensoñación y la luz, el cuento puede en ocasiones regodearse en el horror y las tinieblas. Como le ocurría de hecho, con sus propios relatos, al espectral H.P. Lovecraft, para quien lo fundamental era configurar, precisamente, una atmósfera determinada, algo que envolviera al lector desprevenido y suscitara en él una experiencia emocional de máxima intensidad. Y acotaba respecto al género: “Un cuento es fantástico si el lector experimenta un hondo sentimiento de terror, la presencia de mundos y de poderes insólitos”¹⁰.

El “horror cósmico” de Lovecraft, que es una variante del género fantástico, da buena cuenta de la noción de atmósfera. Hay algo que circunda al personaje en toda pieza de ficción, algo indefinible que contribuye a perfilarlo y está impregnado de su peripecia interior. Algo de índole fenoménica que es como la mirada del personaje sobre cuanto lo rodea y que oscila, por ende, entre sí mismo y el escenario en que se mueve. Es la cualidad diáfana o la sordidez del paisaje, o de la casona en que habita, fruto de su percepción de ese paisaje y esa casona, pero es también el paisaje en sí, la escenografía previa a su mirada. La atmósfera es como la puesta en escena del relato, el telón de fondo en que irrumpe lo narrado, parecida —desde la perspectiva global del presente ensayo— a las maniobras distractivas del prestidigitador o a la retórica del hipnotizador, a sus gestos de relleno, que son, sin duda, parte de la magia.

Porque el escenario en sí es parte de la magia. Cortázar proponía, al caracterizar sus afanes como cuentista, la noción de la “esfericidad”, lo que implicaba asumir el *dictum* quiroguiano de narrar siempre con el “pequeño ambiente” de nuestros personajes como eje, con la idea crucial de que uno

¹⁰ Citado por Tzvetan Todorov (1994).

bien pudo ser uno de ellos. “Siempre me han irritado”, dice Cortázar, “los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen, mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso [...] Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que el cuento en sí”¹¹. Subyace a esta idea la noción cortaziana del cuento como una forma de exorcismo: como un organismo vivo que respira y late por su cuenta; al decir del propio autor de *Rayuela*, que se echa “a vivir con una vida independiente”.

En virtud de lo precedente, nada más elogioso que alguien se pregunte o indague, al cabo de leer un relato, si eso que allí se cuenta ocurrió de veras, si fue “real”. En un cuento plenamente logrado, el lector acaba absorbido por lo que se cuenta, no ya por los artilugios que su autor despliega subrepticamente. Tan sólo existe la historia en sí, y el autor desaparece en un trasfondo del que nada debe traerlo de vuelta. En tal sentido, el cuento es un ejercicio de infinita modestia en que el autor queda, como ocurría con la reducción fenoménica, entre paréntesis. Es, por ende, equivalente a la catarsis de la que hablaba Cortázar: una catarsis primero del autor y luego de sus receptores, cómplices por el solo hecho de emprender la lectura: algo parecido, en definitiva, a un trance a dos voces, inducido por el autor y consentido por el lector. De aquí la escasa validez de que un narrador principiante intente justificar algún relato fallido y de su autoría apelando a la conocida frase de “¡Es que a mí esto me ocurrió!” No es relevante si lo narrado ocurrió o no; lo que cuenta es el trance, el juego de manos en escena, que logra despojar al lector de sus certezas mejor atesoradas y lo lleva a persuadirse, por sí mismo, de que aquello efectivamente ocurrió. De que no pudo sino ocurrir.

Ciertos relatos de Lovecraft dan buena cuenta de esa intención, como sucede en “El modelo de Pickman”¹², breve semblanza de un pintor semienloquecido de Nueva Inglaterra a quien cierto amigo sorprende, al final, en oscuros tratos con entidades subterráneas y monstruosas, inexistentes y deformes, a las que emplea como modelos vivientes. El trasfondo aquí es la vida subterránea y oculta que escapa a nuestro control, para lo cual se vale —el propio Lovecraft— de los sótanos y las referencias calculadas a

¹¹ Julio Cortázar (1969).

¹² H. P. Lovecraft, *El que susurra en la oscuridad* (1980). Todas las citas corresponden a esta edición.

Goya, a Salem y la brujería, a la teoría de la evolución. El muy extravagante Pickman es rechazado por un conocido que estudia patología comparada, quien, al justificar su alejamiento, señala que el tipo “le repugnaba cada día más y que últimamente había llegado a sentir temor de él, que sus facciones y la expresión de ese individuo se estaban transformando muy lentamente, de un modo que no le gustaba en absoluto; de un modo que no se podía considerar humano”. La mención aquí de la patología comparada, al servicio de un ejemplo claramente sugerido de “involución” en la cadena evolutiva, no es sino la forma que Lovecraft elige de legitimar su propia versión del miedo en la era contemporánea, en ese período a horcajadas entre el siglo XIX y nuestra centuria en la que él mismo escribía, cuando aún parecía posible confiar en la racionalidad deductiva de la ciencia, pero el propio individuo contemporáneo empezaba a temer que hubiera por ahí, abandonadas en los sótanos, entidades irracionales capaces de remitirnos al origen: a la bestia, al mismo espíritu que, varios siglos antes, había actuado en Salem (“ya sabes que la familia de Pickman es de Salem, y uno de sus antepasados murió ahorcado en 1692, por brujería”), el mismo que habría de desencadenar el horror colectivo en el curso de la presente centuria.

La mezcla deliberada de ciertas iniquidades históricas con alguna forma oculta de perversión, condicionada genéticamente, es un recurso habitual en Lovecraft, que suele bordear con sus historias una interrogante fundamental: la pregunta de dónde reside el mal y la duda feroz respecto a la naturaleza última del hombre, a su propensión natural e hipotética a la abyección. En “Aire frío”¹³, otro de sus relatos habitualmente antologados, el motivo es la voluntad grotesca de sobrevivencia, en curiosa y tétrica recreación del motivo del zombi o muerto en vida: un médico de origen hispano, el doctor Muñoz, habita subrepticamente una vieja pensión de Nueva York, rodeado de una escenografía (una atmósfera) enigmática, que el narrador de su historia nos enumera: al “lujo rancio” de la pensión, hecho de “viejos mármoles y maderas de anticuada prestancia”, se suman las filtraciones de “un líquido amarillento” en los rincones y muros interiores, las ráfagas de aire frío. El propio doctor Muñoz, la propietaria de la pensión y los demás huéspedes son casi todos españoles, herederos de un señorío remoto ahora inexistente y un imperio ya fenecido, lo que exacerba la atmósfera de decadencia en rededor: cuya caracterización no parece, tratándose de Lovecraft, en modo alguno casual. Tampoco el “ascendiente aristocrático” del que hace gala el protagonista en su rostro, para no hablar de sus

¹³ H. P. Lovecraft, *La tumba y otros cuentos* (1976). Todas las citas corresponden a esta edición.

caprichos, de “un entusiasmo exagerado por los perfumes intensos, y ante todo por el incienso egipcio, con lo cual su aposento llegó a oler como una de esas tumbas que proliferan en el Valle de los Reyes”. Los detalles de la trama son, en un sentido estricto, menos relevantes —cuando menos al inicio del relato— que la ambientación a base de referencias cultas y añejas, que nos hablan por sí solas de la muerte y la obsolescencia del escenario, como prefigurando la obsolescencia radical del protagonista.

La atmósfera de un cuento es precisamente eso que Poe y Lovecraft explotaban deliberadamente con la sumatoria de adjetivos escabrosos y referencias cultas que solían incluir en sus obras: un decorado que no se reducía a la mera escenografía circundante, visto que contenía en sí mismo la trama y el desenlace. Como de hecho ocurre en “Aire frío”, donde el entorno decadente propicia a su modo la resolución del enigma: el doctor Muñoz, que vive obsesionado con la necesidad de preservar las bajas temperaturas en su habitación, se revela al final como un individuo fallecido años antes, que ha conseguido retornar de algún modo a la vida, para perecer otra vez (para volver a la muerte, diríamos), al concluir el relato, por obra de un desperfecto en el mecanismo de refrigeración. A diferencia del mecanismo que falla al final, nada es casual en un cuento, aunque nada sea, a la vez, demasiado intencional, quizás porque todo relato oscila en el fiel de la balanza, entre eso que está allí para que reparemos en ello y lo que busca pasar inadvertido, como una pista susurrada sin querer al oído del lector.

Herederero de Poe y coetáneo, en grandes líneas, de Lovecraft, Horacio Quiroga reproduce en el mundo hispanófono esa atmósfera asfixiante, enardecida, que hace del cuento, ante todo, una sensación agazapada. Cuando la narración discurre en exteriores, como sucede con casi toda su producción cuentística desarrollada en la región de Misiones, es el paisaje lo que permanece emboscado, un paisaje habitualmente inmutable, y por lo mismo abrumador, que logra avasallar al hombre y doblegarlo, reduciéndolo a su mínima expresión. Un efecto claramente apreciable en su relato “A la deriva”¹⁴, en el que un habitante de la mencionada región, a orillas del Paraná, sufre al inicio del cuento la picadura mortal de una serpiente y ha de emprender la travesía urgente río abajo en un pequeño bote desvencijado, en busca de socorro. Es todo cuanto sucede: picadura y muerte, pero el cuento se construye hábilmente sobre la agonía en el río y la forma evidente de reforzar esa agonía es transformando el río y sus orillas, las paredes

¹⁴ Horacio Quiroga, *Sus mejores cuentos* (1972). Todas las citas corresponden a esta edición.

rocosas que lo enmarcan, en una suerte de ataúd natural que prefigura el desenlace: el Paraná nos es descrito “en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes altas, de cien metros, encajonan fúnebremente el río”. Las orillas aparecen “bordeadas de negros bloques de basalto”, los cuales conforman una “eterna muralla lúgubre”. La descripción se ve coronada con una alusión explícita al motivo subyacente: “El paisaje es agresivo”, nos dice la narración, “y reina en él un silencio de muerte”.

Lo que el autor nos propone es, desde luego, un velatorio anticipado del hombre a la deriva, con un escenario que no opera como un simple decorado, sino como preludio de la cripta. En algún sentido, Quiroga lleva el *dictum* de Poe, ese que sugería “doblegar” calculadamente al lector, a su expresión última. No de otro modo se entiende una de las premisas que incluyó en su “Decálogo del perfecto cuentista”: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las primeras tres líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas”¹⁵.

En su formulación escueta, esta premisa engloba una de las dos grandes opciones en que suelen agruparse los cultores del relato breve en la fase contemporánea: por una parte, la que lo entiende como un mecanismo de precisión, que se debe echar a andar con cautela y con la meticulosidad deliberada de un alto sacerdote, y la opción rival por la otra, más afín a Cortázar, que postula el cuento como un rapto incontenible, como una alimaña de la que es preciso desprenderse¹⁶.

Una bomba de tiempo a punto: Intensidad de la narración

Queda claro, pues, que el relato precisa de una escenografía (la atmósfera), pero en dicha tramoya, en ese decorado a medias deliberado y a medias balbuciente que el autor consigue montar desde las primeras líneas, algo ha de ocurrir, algo quizás parecido —ya digo— a un acto de prestidigi-

¹⁵ Horacio Quiroga, *Sus mejores cuentos* (1972), Apéndice: “Decálogo del perfecto cuentista”.

¹⁶ Ninguna de ambas opciones opera, en todo caso, con la pureza que normalmente sugieren sus defensores. Poe, que era un idólatra del método y el cálculo efectista, escribe cuentos tan desoladores, tan afines a su vida desdichada, que parecen surgidos directamente de su propia necesidad personal de exorcizar pasados horrores, dictados más por la pasión que por sus aptitudes racionales. Como contrapartida, en una conferencia impartida en 1994 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en Santiago de Chile, el hispanoamericanista francés Alan Siccard demostró claramente, en un análisis brillante de “Las babas del diablo” del propio Cortázar, el despliegue bien calculado que el autor argentino hace en este relato de elementos demoníacos y evocaciones del propio demonio, encarnado, para el caso, en el pederasta que acecha al adolescente del relato desde un automóvil cercano.

tación, que no es otra cosa que la trama en su despliegue soberano, o la historia en sí. Creo, con total convicción, que el cuento es, ante todo, una anécdota, un episodio aislado en la vida de un hombre o un pueblo, eso y poco más. No tanto la edificación trabajosa de un personaje singular, de cualidades extraordinarias, o el desarrollo de una tesis. Lo que recordamos de un cuento es, precisamente, la anécdota, los gestos peculiares en que, en determinado momento, incurren sus protagonistas. Evocamos, por ejemplo, a un hombre que ayunaba incesantemente en una jaula, ante un público de feria (como ocurría en “Un artista del hambre”, de Kafka) u otro que fue crucificado luego de pasar unos días en el campo, aislado en una hacienda rural por efecto de una inundación (“El evangelio según Marcos”, de Borges); a un boxeador ya viejo que acaba apostando a hurtadillas contra sí mismo antes de la pelea (“Cincuenta de a mil”, de Hemingway) y a algún otro individuo que cayó absurdamente por una ventana cuando se ponía un pullover (“No se culpe a nadie”, de Cortázar). No recordamos sus nombres y ni siquiera nos ocupamos, alguna vez, en averiguarlos, cuando teníamos su historia entre manos. No sabemos su edad, nada de su pasado o su genealogía, ni de sus preferencias y gustos. Cuanto retuvimos de ellos fue lo ocurrido, lo que les ocurrió a ellos, los comportamientos atrabiliarios que los singularizaron en el derrotero de nuestras vidas y que ahora nos los traen de vuelta. En tal sentido, hay algo arquetípico y genérico en cada relato: cada hombre que deambula dentro de ellos es, en algún sentido, todos los hombres posibles, un promedio estadístico, un individuo genérico cuya individualidad importa escasamente poco. Nos interesa, ante todo, lo que vivió coyunturalmente y es esa tesitura particular lo que evocamos luego. Lo que queda es la anécdota. Lo que queda es la anécdota.

Y es la intensidad peculiar de la anécdota aquello que nos permite evocarla. En el cuento se cumplen algunos rasgos exigibles a cualquier narración, pero ante todo cabe exigirle que sepa cautivar y fascinar al lector por un tiempo variable: en tal sentido, es una entidad que late por su cuenta y que ha de luchar por su vida en el río tumultuoso que lo lleva casi por azar a las manos del lector. En él no caben las digresiones esteticistas, como bien lo advertía Poe, ni las consideraciones al margen de la acción y la anécdota que nos refiere, la que ha de ser vertiginosa y punzante y no concederle tregua al lector. En ausencia de tales atributos, ni el más dotado estilista consigue rescatar a un cuento, porque no hay artilugio técnico, ni muestra alguna de voluntarismo, que salven de la mediocridad y el olvido a un cuento carente de intensidad y dramatismo.

En la tradición del teatro chino, solía dividirse cualquier pieza teatral en un desarrollo trifásico: presentación del conflicto, desarrollo y estallido

(Jo-ha-kin). La noción de “estallido” es indicativa de la intensidad que se exige a toda historia bien contada: que sea capaz de mantener al público o el lector en ascuas. No se trata ya de la noción occidental del “clímax” o la “resolución”, sino de una explosión: de algo que vuela por los aires y acaba trastrocándolo todo, ya sea en el entorno, ya sea en el espíritu del protagonista. Visto que todo conduce a ese estallido, la presentación y el desarrollo previos del conflicto han de ser, a la vez, preparatorios del mismo.

En todo cuento hay, así, desde el primer tercio en adelante (o bien desde las primeras líneas), algo parecido a una bomba de tiempo, cuyo mecanismo de relojería empieza a operar con un carácter punzante, con algo que acaba tornando la peripecia de los protagonistas, el episodio que se narra, en una cuestión de vida o muerte. A contar de aquí, el reloj deja sentir su tic-tac implacable en las sienas del lector, en forma parecida a como el magistral Hitchcock entendía y ejemplificaba la noción del suspense: dos hombres dialogan entre sí; bajo uno de los sillones en que están apoltronados hay una bomba activada, pero ninguno de ellos lo sabe; el espectador sí lo sabe y ello basta para conferir al diálogo y sus gestos una cualidad terminal, dramática y trascendente. Eso es el *suspense*, y eso la intensidad: de nuevo la escopeta de Chejov, esta vez con el mecanismo gatillador a punto.

No es casual la alusión aquí a un gran maestro del arte cinematográfico, vista la influencia enorme que el cine ha ejercido en la narrativa contemporánea y sobre las formas de contar una historia; en las estrategias y el arsenal que un autor despliega al armar sus ficciones. La teoría del montaje fílmico es, desde luego, un ejemplo claro de ello: el montaje es condensación del tiempo y el espacio (la síntesis requerida por el cuento), pero también puede alargar el tiempo real; por ejemplo, cuando nos muestra largamente, en varias fases, una caída al vacío. El montaje sirve para intensificar el ritmo de la narración, confiriéndole dinamismo y mayor agilidad, una resolución en el tiempo justo. Una cabaña no tiene por qué arder toda la noche: basta con mostrar —o aludir a— una brasa que salta inadvertidamente de la chimenea a la alfombra y luego la cabaña reducida a cenizas. El montaje sirve además para graduar los gestos, las acciones en juego, y evitar las duplicaciones y redundancias, o los saltos injustificados en el accionar de un personaje. Un individuo no puede pasar abruptamente de la calma al llanto; hay que introducir gradualmente el llanto en varias instancias, incluso refrenarlo, o detenerse en la barbilla temblorosa del protagonista. “El valor de cada toma queda determinado por las restantes”, decía Eisenstein, y este principio básico, que hoy nos parece tan elemental, rige a su vez para la narrativa del presente siglo, en un proceso

de flujos y reflujos que contaminan recíprocamente al lenguaje cinematográfico y el literario. Toda narración contemporánea recurre hoy, muchas veces sin proponérselo, muchas veces renegando de ello, a estrategias derivadas de la forma de contar propia de la cinematografía. El cuento no es una excepción al respecto. Así, el título o las frases iniciales de un relato operan hoy de forma equivalente a un “gancho” (como el gancho cinematográfico, al que es tan adicto el cine norteamericano), que ha de captar de entrada la atención del lector y desconcertarlo, y crearle una expectativa. Y ciertos recursos estructurales de la narración buscan reproducir, a su vez, la estrategia vertiginosa del lenguaje fílmico para intensificar la acción, para acrecentar la tensión o bien para crearla, para hacer del relato esa bomba de tiempo antes aludida; así ocurre con los saltos temporales de la narración (el *flash-back*, el *racconto*), con la narración *in extrema res* (esa que parte por el final, con un hecho absurdo o infrecuente de entrada), o bien con la que se escribe en función de la última línea, para que el desenlace buscado opere como una bofetada en pleno rostro y el lector relea paso a paso el cuento en su mente, viendo nuevas cosas, recorriéndolo de nuevo, desvirtuando lo que parecían certezas, reformulando a uno u otro personaje; así ocurre con los cambios abruptos del tiempo verbal empleado, con la narración que salta al presente (un recurso que genera en sí mismo intensidad) o la que oscila de pronto al pasado remoto, a un hecho puntual, a algo que aún opera inadvertidamente en el presente; así ocurre, en fin, con los cambios de voz narrativa y las oscilaciones del punto de vista (tan parecidas a las de una cámara), como la narración lineal que deriva al monólogo interior o la enumeración voraginoso, o un mismo episodio que nos es referido por varios de sus protagonistas.

Un relato del escritor chileno Guillermo Blanco, incluido en su libro *Cuero de diablo*¹⁷, permite ejemplificar claramente una concepción cuasi-cinematográfica de la narración. Tanto así, que el relato en cuestión ha sido, de hecho, objeto de al menos una adaptación al formato de video. Es poco probable, sin embargo, que el autor participe de una tal concepción, o que se propusiera desarrollarla en forma deliberada al escribir esos relatos (todo cuanto acontece en un cuento ocurre, a fin de cuentas, a

¹⁷ De Blanco se suele alabar su producción novelística o cuentística más afín a los programas escolares, que paga —como tal— el tributo de una cierta asepsia equivocadamente requerida a los textos destinados a la enseñanza, y se ignora incomprensiblemente este libro, *Cuero de diablo*, con el que su autor se sitúa, de manera inequívoca, entre las más altas cumbres del relato breve latinoamericano.

pesar del autor: de ahí, con toda probabilidad, su eficacia). Me refiero a “La espera”¹⁸, un cuento maestro cuya arquitectura interior, casi perfecta, no atenta (no tendría por qué hacerlo) contra el dramatismo de sus escenas o la cualidad trepidante de lo que narra. La trama es, en rigor, bastante simple: un bandolero chileno, el Negro, altera de manera irreversible la vida feliz de un matrimonio en el ámbito rural, luego que el marido lo sorprendiera violando a una campesina y lo entregara a la justicia. Se diría que, ya desde el título, comienza a operar una expectativa en el lector, porque una espera supone cierta tensión interior, una cualidad acechante, un estado de alerta, una emboscada en ciernes. Esa “espera” se concreta desde las primeras líneas en el temor de una mujer que unos segundos antes dormía junto a su marido, en una casona rural silenciosa en mitad del campo. La mujer despierta sobresaltada y ya no vuelve a dormirse; la angustia asociada a toda modalidad de insomnio (intuimos que el suyo es algo recurrente) se patentiza en ciertos detalles del entorno, que el autor nos brinda en forma de “injertos” visuales o auditivos: el viento que sopla entre los álamos, una gotera que persiste en la noche, un aullido lejano. Entonces sobreviene el “gancho”, en la forma de una amenaza en las sombras: “Más acá, en el pasillo o en alguna de las habitaciones, una tabla crujió. Luego crujió una segunda, luego una tercera; silencio...”. Los pasos probables nos sugieren una presencia real, agazapada, a la espera ella misma de hacerse presente (aunque la trama la desmiente de momento, reduciéndola a un falso presagio).

Me interesa ante todo, en este análisis somero, la recurrencia del autor a sucesivos artilugios visuales, de los que se vale para tensionar el ambiente y al lector, los cuales emparentan el relato con la estrategia parca y vertiginosa de un libreto o un guión cinematográfico. Ocurre, por ejemplo, cuando aflora por primera vez la imagen del marido durmiendo, que su aspecto cadavérico y apacible prefigura en cierta forma el devenir del relato y el fatal desenlace: “Dormía con gran placidez. Su rostro, no obstante, bañado en luz blanquecina, poseía un aire siniestro, de cadáver o criatura de otro mundo”. Más adelante, la mujer evoca el río y los sauces aledaños, pero la imagen no es más tranquilizadora y conlleva a su vez signos de muerte, cierta cualidad necrológica, indicios de un aquellarre junto al cauce: “[Era] un río de pesadilla, resbalando con terrible lentitud, y a ambos lados los sauces beberían interminablemente, encorvados, en libación comparable

¹⁸ Guillermo Blanco, *Cuero de diablo* (1973). Todas las citas corresponden a esta edición.

a un pase de brujos, y arriba el cielo nuboso y el revolotear de los murciélagos, y la voz honda de la corriente repetiría su pedregoso murmullo de abracadabra”. Un breve paréntesis, un *flash-back* en la narración, nos remiten en este momento a otra imagen espectral, también asociada al río: a una muchacha desconocida y ahogada en sus aguas tiempo antes, años atrás. Nada sabemos de la muchacha, ni incide mayormente en los hechos. Aflora por sí sola en medio de la narración, como un preanuncio adicional de algo funesto, con la cualidad demacrada y atrayente de una muerte que no debió ser; de un fin anónimo y a destiempo. Tampoco la protagonista, o quienes habitan la comarca, saben nada de ella, salvo “que era joven, que la muerte le había conferido belleza, que sus rasgos eran limpios y puros”, y que “en su rostro ninguna huella mostraba el paso de una enfermedad, o de un golpe o un tiro”. Es una visión espectral, “lozana, amable, serena, con algo de irreal o feérico, desprovista de nombre, de causas”. Una fantasmagoría válida en sí misma, difuminada en sus contornos, que sólo aporta al lector su cualidad plástica, visual, en una poética evocadora independiente de la trama, que discurre por su cuenta y nos aproxima por contraste, a través de esa imagen diáfana, al otro espectro: al bandolero en pos de su venganza, a esa fantasmagoría tétrica que ronda en la noche.

De aquí en más, el relato se mueve restrospectivamente, en sucesivos *raccontos* visuales. El ladrido de un perro interrumpe, en un corte abrupto, la evocación de la muchacha, y la protagonista cierra los ojos. Cae el telón: fundido y *flash-back*, tras lo cual aflora por primera vez el Negro en su cualidad mordaz, vociferante:

Entonces lo vio. Lo vio con más nitidez que nunca, igual que si la escena estuviere repitiéndose allí, dentro del cuarto, y el Negro volviése a morder las palabras con que amenazara a su marido:
 –¡Me la' vai a pagar, futre hijo'e perra!

En este momento preciso, queda al fin montada la bomba de tiempo: la amenaza está proferida; sólo resta, de aquí en adelante, esperar que se cumpla. O que no se cumpla: al cuentista eximio le basta con la expectación que suscita en el lector. El destino último de sus protagonistas es ya irrelevante, ni siquiera depende ya de él lo que hagan. Con toda probabilidad, ni siquiera él lo sabe con certeza.

El recuento prosigue entonces con las andanzas del Negro, “un bandido que era el terror de la comarca”, con nuevas alusiones visuales, a “vientres abiertos y caras marcadas”, hasta converger a la escena previa al arresto del bandolero, cuando el patrón lo sorprende en plena violación de

una lugareña, lo fuerza a ponerse en pie, lo encañona y lo obliga a marchar rumbo a la casona, para luego entregarlo a los carabineros. En el camino, cuando el Negro intenta fugarse, le descerraja un tiro en el muslo, episodio de violencia menor que habrá de suscitar luego, en la casona, cuando la protagonista ha de curarlo, una página memorable de recóndito erotismo, en el trajín de la joven "patrona" con la pierna herida del bandolero. Toda la secuencia converge, a la postre, al momento de la amenaza ("¡Me la' vai a pagar, jutre hijo e' perra!"), cuando los carabineros ya se lo llevan.

A contar de aquí, el cuento entra en la recta final, ciñéndose con acierto a las prerrogativas de un guión fílmico, lo que exagera el *crecendo* de última hora, la resolución conducente al estallido. Mediante un fundido casi explícito, el *racconto* sucesivo y amenazante queda de lado y da paso al sueño: "Las imágenes comenzaron a hacerse vagas, a moverse de una manera distorsionada en su mente, a medida que tornaba el sueño". Pero el sueño resulta escasamente reparador: la imagen del Negro aflora, ralentizada, en la esfera de lo onírico, y sus labios murmuran obscenas galanterías al oído de la patrona ("Murmuraban 'Yegua', sin gritarlo, sin violencia ahora, suavemente"), hasta que ella misma se percibe "flotando al viento, [...] una potranca galopando en medio de la oscuridad", asediada luego por los perros. Los ladridos la traen de vuelta a la vigilia y la calma transitoria que percibe en rededor dura escasamente hasta que oye el taconeo subreptico de una cabalgadura en el exterior. La amenaza se hace al fin presente, en un tira y afloja impremeditado y a oscuras que habrá de culminar con su marido herido de muerte en sus brazos y la silueta del Negro detenida en el umbral de su habitación. La bomba de tiempo acaba de hacer explosión.

Cuesta imaginar una estructura mejor concebida que la de este relato: una puesta en escena breve, sin aspavientos, nos sugiere al inicio una amenaza latente, amenaza ya prefigurada en el título. Lo demás es una exploración calculada en el origen de la misma, en sus coordenadas sociales o individuales, hasta que ella se patentiza en la imagen final, sin necesidad siquiera de concretarse en algún gesto del bandolero. El desenlace, pavoroso como pocos, queda delicadamente a cuenta del lector. Y el narrador, como un Pilatos de última hora, se lava las manos. Esta inevitabilidad del estallido final es lo que todo buen cuentista logra en sus relatos. Esta habilidad soterrada de forzar al lector a una conclusión ineludible, que, por más ingrata que sea, no consigue soslayar.

Dice un joven escritor norteamericano que sus historias buscan siempre dos grandes objetivos: en primer término, que el lector no pueda, una vez iniciada la lectura, abandonarlas; en segundo lugar, que le sea imposible, una vez concluida, dejar de pensar en lo que acaba de leer. Las historias que

aquí hemos examinado tienen cuando menos ese mérito: el de haber anidado en la mente de sucesivos lectores, con un resabio inquietante que los lleva a evocarlas de tanto en tanto. Es todo a cuanto aspira, en rigor, un escritor de veras o un cuentista de excelencia: a que ese instante supremo que, por alguna razón, se resolvió a convertir en un cuento breve, perviva en la mente de sus coetáneos, y de los hombres por venir. Poco importan los artilugios empleados, lo muy deliberado o involuntario del propósito. Al final, lo único que queda en pie es el afán tan legítimo de Poe: ese propósito a fin de cuentas inocente de doblegar la voluntad del lector. Para que, en toda época y lugar, un hombre y una mujer atentos, receptivos a su afán, puedan abrir nuevamente la puerta que da al patio trasero y redescubrir allí pastando alegremente al unicornio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, Guillermo. *Cuero de diablo*. Santiago: Zig Zag, 1973.
- Borges, J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: Ed. EMECE, 1979.
- Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". En J. Cortázar, *Último round*. México: Siglo XXI Editores, 1969.
- . *Los relatos*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- De Undurraga, Antonio. *Autopsia de la novela: Teoría y práctica de los narradores*. México: B. Costa-Amic Editor, 1969.
- Lovecraft, H. P. *La tumba y otros cuentos*. Buenos Aires: Fantasciencia, 1976.
- . *El que susurra en la oscuridad*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Martínez de Pisón, Ignacio. "Unos años después". Conferencia pronunciada en el curso "Nueva narrativa en castellano: ¿relevo o ruptura?", incluido en los cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- Poe, Edgar A. *Cuentos completos*. Prólogo de J. Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Quiroga, Horacio. *Sus mejores cuentos*. Santiago: Nascimento, 1972.
- Smiley, Jane. *The Best American Short Stories*. Boston-Nueva York: Houghton-Mifflin, 1995.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1994. □