
La creación del cuento

MARCO TULIO AGUILERA GARRAMUÑO *

Vamos a partir de una tesis que se antoja absurda para intentar comprender qué es el cuento, esa joya de la imaginación cuya confección es tan compleja y cuya lectura tan satisfactoria. La tesis es la siguiente: cada cuento es una criatura nueva que se instala en el universo con el esplendor con que se instalaría un nuevo insecto, una nueva bestia, creada por el azar genético o la mano misteriosa de un dios que juega a inventar especies.

El cuentista será entonces, siguiendo nuestra tesis, y repitiendo lo que tantas veces se ha dicho sobre los que crean o hacen arte, un dioscecillo ocupado en la labor de hacer más complejo el universo, llenarlo de nuevas entidades que hagan más divertido y rico el transcurso de los hombres por la vida.

Pero, ¿cómo comprender este fenómeno de la creación del cuento? ¿De qué manera una comparación absurda como la planteada puede ayudarnos a entrar en los mecanismos de elaboración de las nuevas especies de entes de ficción? No es precisamente mediante el conocimiento de las características de los insectos ni de sus costumbres de apareamiento como vamos a poder crear una libélula, un zancudo anófeles, una pulga. Saber que el nautilo tiene un pene vagabundo que se separa de su cuerpo y va en busca de la hembra o que las libélulas se aman en pleno vuelo o que el macho de las chinches parásitarias le fractura el caparazón a la hembra para fecundarla, nos habla de la variedad fantástica de la creación, pero no nos la explica.

* Narrador colombiano, residente en México, autor de la novela "Breve Historia de todas las cosas", y de dos libros de cuentos: "Alquimia Popular" y "Cuentos para leer después de hacer el amor".

La descripción de las costumbres de los insectos da cuenta de la fantasía de la naturaleza, y la descripción de los cuentos, por lo menos de ciertos cuentos ejemplares, nos puede enseñar algo con respecto a las secretas alquimias que determinan las existencias de unos y otros.

Pero ninguna definición, ninguna descripción, puede explicar el origen y el funcionamiento de un ser o de una obra. Si hay algo de lo que deba huir una persona que intente hacer arte, es precisamente de las definiciones. Se dirá que hay una gran diferencia entre *crear* un insecto y escribir un cuento. Nadie, que yo sepa, ha logrado crear un insecto; y por el contrario, son bastantes los buenos cuentistas: Poe, el maestro, Maupassant, Lovecraft, Bradbury, Ambrose Bierce, Katherine Mansfield, James Thurber, Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar, Nérida Piñón, Rubén Fonseca, Lord Dunsay, Chejov y quizás otros veinte, son nombres perfectamente confiables, de escritores que tuvieron la rara luz, la chispa sin la cual es imposible llegar a acrisolar esas extrañas criaturas llamadas cuentos.

Solamente el sutil arte de la analogía nos permite acercarnos al fenómeno —y hay que recordar el origen milagroso de la palabra fenómeno: del griego *Faino*, lo que aparece, lo que se manifiesta— de la manifestación del cuento. La analogía puede darnos idea de aquello que escapa a toda idea. Un cuento, como un insecto, no es solamente la definición del insecto, con el número de patas, la alimentación, el tamaño y las costumbres, sino que es la síntesis de todo un universo que gira en torno a él, que le precede en el tiempo y le sucederá sin ninguna duda. Así, el cuento no se define por su extensión (que pueda ser leído de una sentada, dicen), por su anécdota (que puede ser cualquiera, desde la caída de la hoja de un árbol, hasta una lucha a muerte), por su intención (que persiga un solo efecto, sin irse por las ramas y sin posarse demasiado en las indispensables) sino que se define por su propia existencia. La definición del cuento es el cuento mismo y ninguna teoría nos va a enseñar cómo escribirlo. Para retornar a la analogía que sirve de hilo conductor a estas notas, diremos que cada cuento, como obra de arte que es, inaugura una nueva especie, aunque conserve ciertas similitudes con textos pre-existentes.

Pasemos ahora de las generalizaciones, que pretenden sintetizar realidades complejas y no hacen sino ponerles camisas de fuerza, a

los casos particulares, en los cuales hallaremos a los cuentos como organismos vivos en funcionamiento. Hablemos, para entrar en un tema agradable y muy conocido por los lectores, de los cuentos de Edgar Allan Poe. Indaguemos en la afición del neurótico genio de Boston por cierto tipo de mujeres y el intento de fijarlas en sus cuentos. En Ligeia, Berénice, Morella, Lady Rowena, el lector casi podrá olfatear un parentesco, un aire de familia, que lo hará exclamar: éstas no pueden ser sino hijas de la pluma de Poe. En general sus mujeres son eruditas, hermosas, llenas de misterio, hipersensibles, vinculadas a ciertos secretos innombrables. Mujeres que parecen ser una calca del alma de Poe, de sus inquietudes espirituales. Más que hembras, fantasmas románticos que deben mucho al espíritu caprichoso e irracional de Lord Byron con su desprecio al mundo de las convenciones, al racionalismo, a las simetrías que consideran que este mundo es el mejor de los mundos posibles.

Cada cuentista, quieralo o no, imprime su sello en sus cuentos. Su arte es el resultado de una percepción particular y originalísima del mundo.

Cortázar, por ejemplo, parecía estar escribiendo siempre el mismo cuento. Sus personajes masculinos y femeninos se repetían una y otra vez, y afrontaban situaciones aparentemente distintas, pero que resultaban ser en el fondo la misma; un mundo ordenado y cotidiano que súbitamente se quiebra y permite la entrada de lo fantástico. Cortázar defendía casi pedagógicamente en sus ficciones y en sus entrevistas, la normalidad de la anormalidad, lo atractivo y convencional de lo insólito.

Cada cuentista instala su propia lógica y crea sus lectores, sus iniciados, su propio culto.

Pero, ¿qué es lo que une a Cortázar con Poe, a Borges con Rulfo, a Leonidas Andreiev con Bradbury? Digamos, provisionalmente, que no lo sabemos, dejemos la pregunta abierta y conformémonos con afirmar que la única definición del cuento es el cuento mismo. El cuento no existe, existen los cuentos; el cuentista, como especie humana determinable, en la cual se puedan subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que existen son los cuentistas, todos diferentes, como diferentes son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente.

La mejor ruta para encontrar la diferencia específica entre los cuentistas y los cuentos, es acercarse a los casos ejemplares, escoger algunos y estudiarlos como el entomólogo que en una selva no se contenta con cazar un grillo verde sino que necesita todos los grillos verdes para poder sacar sus conclusiones. Seleccionemos algunos cuentos de calidad indudable: "Ligeia", de Edgard Allan Poe, "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", de Borges, "Un suceso sobre el río Owl", de Ambrose Bierce, "Lo que sólo uno escucha", de José Revueltas, "Remedio para melancólicos", de Ray Bradbury, "Bola de sebo" de Guy de Maupassant. Creo que sería difícil escoger una lista de textos más disímiles; algo así como, en el campo de los insectos, una libélula, un escarabajo, una araña, un alacrán y un funcionario Público.

Leamos las primeras líneas de "Ligeia":

Realmente, no puedo recordar exactamente cómo, cuándo ni dónde conocí a la señorita Ligeia. Han transcurrido muchos años desde entonces y mi memoria se ha debilitado de tanto sufrir. O quizás no pueda *ahora* recordar; pues, en realidad, el carácter de mi amada, su rara sabiduría, su belleza singular y tranquila y la elocuencia subyugadora y dominante de su grave lenguaje, cautivaron mi corazón paulatinamente, en forma tal, que casi no lo noté.

El tono es discursivo, lento, preciso, con una serena monotonía que incluso musicalmente va dando unos acordes solemnes, abriendo los primeros compases de un enigma que va a sostener la atención del lector hasta el final. ¿Quién es Ligeia, qué oculta, qué secreta fuerza la impulsa a develar los misterios del conocimiento humano y divino, hasta dónde va a llevar su curiosidad? Al final del cuento ni el lector ni el narrador habrán solucionado del todo los misterios planteados, y es ese precisamente uno de los encantos no sólo de este cuento, sino de los Poe en general, y de todo buen cuento: que deja un eco en la mente del lector, como una campana que sigue resonando, como el maullido del gato emparedado al lado del cadáver del asesinado, como el latido del corazón delator.

Los buenos cuentos tocan a los seres humanos en sus fibras más sensibles y las hacen vibrar secretamente como el viento que arranca melodías a los bosques o a las arpas eolias.

Muchos cuentistas fracasan porque intentan demostrar tesis, ilustrar una situación, corregir una injusticia, enseñar a vivir a sus cuotados e ingenuos lectores. El buen lector de cuentos no es un subdotado y en la lectura no busca lecciones de moral. Es, por el contrario, una persona sensible, que en la lectura busca divertirse sin embrutecerse.

Paradójicamente todo buen cuento sí proporciona elementos que enriquecen la vida de los lectores; en cierta forma, enseña a vivir, pero no porque el escritor haya querido enseñar a priori, sino porque para llegar a concluir su texto, debió explorar la realidad a fondo y comprometerse moralmente con lo que sucede en el texto. Cada cuento, quieras o no, defiende una concepción del mundo, una posición ante la vida. Por eso no basta contar una buena historia para tener un cuento, sino que hay que explorar las secretas raíces de los sucesos y develarlas discretamente.

El buen cuentista no enseña porque quiere enseñar sino porque le es imposible no enseñar. Es parte de su oficio de estudiante de la realidad.

Poe, el más inquietante de los cuentistas que exploraron la irracionalidad, intentó definir de forma perfectamente racional su forma de escribir. En su filosofía de la Composición, hija posiblemente de la lectura atenta de *El Discurso del Método* de Descartes, planteó que el origen de la composición debe ser al análisis del efecto que se pretende crear en el lector. Una vez hallado el efecto —que puede ser el terror, la repulsión, la duda con respecto al origen del hombre, la existencia de seres inquietantes y diferentes por completo a los humanos, o cualquier otro— el escritor debe buscar los medios más propicios para crear tal sensación; debe inventar la anécdota propicia, los personajes indispensables, la época histórica, el decorado.

La teoría de Poe fue *un tour de force* racionalista que iba en contra de la práctica de los escritores de todos los tiempos. En general los cuentos no nacen de una intención sino que las intenciones nacen o se descubren durante la escritura de los cuentos.

Y, sin embargo, la Filosofía de la Composición quedó como un hito histórico en el largo camino de la ficción y la poesía, al igual que el célebre texto de Cortázar llamado Paseo por el cuento. Uno y otro ensayo son indispensables para quienes se dediquen a escribir.

El problema de la teoría es que en la mayor parte de los casos debe ser modificada por la práctica y por lo tanto, su estatuto de guía de viajeros extraviados apenas sirve lo que serviría un mapa memorizado, al transeúnte extraviado en la niebla.

Pero volvamos a "Ligeia" e intentemos entrar en ella con el faro de la Filosofía de la Composición. ¿Qué efecto perseguía Poe al crear a Ligeia? Posiblemente algo como el terror metafísico, esa sensación de espanto cuyo origen no se puede precisar y que tiene que ver con lo que en el fondo el hombre es.

Poe parte de un texto ajeno y construye en torno a él la figura de una mujer que lleva su empecinamiento vital y su intensidad intelectual al extremo de romper las fronteras de la muerte. El epígrafe que encabeza el cuento es de Joseph Glanvill y dice:

Y la voluntad quedó allí, pues no había muerto. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad, con su vigor? Dios no es otra cosa que una gran voluntad que penetra todas las cosas, por su intensidad. El hombre no cede a los ángeles ni se rinde del todo a la muerte, salvo por la flaqueza de su débil voluntad.

El cuento es, exactamente, la ilustración de las ideas de este párrafo: si el hombre muere es por cobardía, por debilidad, porque se siente derrotado por su propia pequeñez. Si llegara a desarrollar la voluntad en toda su potencia, podría vivir eternamente.

Aquí descubrimos lo que alguien podría calificar como debilidad en un cuentista supremo; la falta de originalidad de sus ideas. Y quien quiera indagar en la gran literatura hallará que las obras maestras no hacen otra cosa que magnificar y darle vida a las ideas de su tiempo, a las inquietudes de su época: Joyce y Proust son deudores de Bergson y Freud, Fuentes saquea la historia sin recato, Homero se apropia de la mitología, Ovidio sistematiza el caudal de fábulas de la antigüedad helénica y romana, García Márquez se apoya en Ovidio, en la Biblia, en un desconocido premio Nobel llamado Halldor Laxnes.

La idea de la voluntad como fuerza primigenia no es ni de Poe ni de Glanvill ni de Schopenhauer, ni siquiera de los faraones egipcios que quisieron perpetuarse en sus momias. En realidad los artistas,

en lo que se refiere a las ideas, son los seres menos originales del mundo. No hay nada que no esté planteado, por lo menos en germen, en los presocráticos, cinco siglos antes de Cristo.

Entonces ¿qué hay de nuevo en el cuento de Poe? ¿Por qué se ha transformado en un clásico indiscutible? ¿Acaso porque plantea una de las mayores angustias del hombre: su incertidumbre acerca de la muerte?

¿Tal vez porque saca al hombre de sus casillas y sus costumbres y lo pone a meditar sobre su condición? Posiblemente.

Volvamos a “Ligeia”, esa bestia sublime que es un paradigma del hombre. Veamos cómo está escrito. Notemos que las frases se anudan y exploran las diversas posibilidades y que no ceden certezas precisamente sino dudas, tanteos, pasos sigilosos en terrenos cenagosos. Si comparamos el estilo de este cuento con los otros del mismo autor, hallaremos que hay una característica común en esa ramazón de frases, en esa elaboración sistemática, casi científica, de la duda, en la digresión paralela, antitética o retórica, en la enumeración de gran cantidad de posibilidades.

Los cuentos aprisionan el alma de los cuentistas, los cuentos son como los cuentistas, los revelan y los desnudan. No hay escapatoria. El estilo de vida de los cuentistas pasa casi directamente al estilo literario. El retorcimiento y la morbosidad de Poe como persona está en sus cuentos; la agresiva actividad vital de Hemingway se trasluce en una percepción directa de la realidad, en una prosa directa, periodística; el carácter fabulador de García Márquez en su vida cotidiana pasa casi sin tamiz a sus relatos. Los mejores cuentistas son aquellos que seleccionan de la realidad, para sus personajes, a aquellos que se les parecen; pensar en “El Perseguidor” y Cortázar, en “Blacamán” y García Márquez, en “El hombre Ilustrado” y Bradbury.

El cuento resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida, que como la fuerza del átomo, debe explotar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios. A esto lo llama Cortázar “apertura”: “un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria”. Es como quien mira a través de un orificio de un centímetro de radio y contempla un paisaje de dimensiones que se pierden en el horizonte.

Otro de los procedimientos que utiliza Poe para suscitar interés en sus cuentos es la erudición. Datos insólitos o apartados de la experiencia común o inadvertidos. El buen lector no lee para que le describan su propia vida o para que le relaten lo que ya sabe, sino para que lo sorprendan, le revelen datos que quizás estén a su alcance pero que pierde por prisa o pereza. Para que su vida se haga más compleja, más llena de alternativas, más enigmática y por ello si no más feliz, por lo menos más interesante.

Schopenhauer afirma que sufren más las almas más desarrolladas, pero se olvida de que el sufrimiento es condición indispensable de la felicidad y que los cambios de estado son los que permiten la libertad no sólo de la vida rastrera sino de la imaginación.

Otro caso de cuentista erudito es Borges. Acerquémonos a su cuento: "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", caso típico de un texto construido a partir de ideas, en general extraídas sin pudor de la Filosofía y puestas a vivir por medio de la imaginación. Borges, personaje, partiendo de un suceso cotidiano, llega al descubrimiento o invención de todo un universo, con sus ciencias, sus lenguas, filosofías y costumbres.

La diferencia entre la erudición de Borges y la de Poe estriba en la extremada frialdad del argentino, que va cediendo los datos de sus historias como quien dicta un informe forense. No hay retórica, no hay explicaciones, no hay sentimientos involucrados. El lector debe entender sus cuentos más que sentirlos.

Ser lector de Borges no es asunto fácil. Comprender sus textos plenamente exige la sagacidad del detective, la sabiduría de un enciclopedista y un sentido del humor digno de Chesterton. Un adjetivo incómodo puesto en medio de una frase puede trastocar por completo el sentido de todo.

En los cuentos de Borges hallamos una de las características ideales del buen cuento: su carácter inagotable, de fuente que siempre está manando. Cada uno de sus cuentos puede leerse varias veces y las nuevas lecturas no sólo reiteran el placer de la lectura sino que revelan elementos antes insospechados. Esto no quiere decir, naturalmente, que otro tipo de cuentos, en los que predomina la narración de acontecimientos íntimos, como "Un suceso sobre el río Owl" de Ambrose Bierce o "Lo que sólo uno escucha" de José Revueltas, tengan un valor menor, de la misma manera que en el

orden de la naturaleza tanto un mastodonte como un infusorio cumplen una función importante en la historia de la evolución de las especies. Lo que pasa es que este tipo de cuentos existen como en otra dimensión literaria, en la que importa más la sensibilidad de los personajes, las percepciones extraordinarias que logran, que las elaboradas construcciones conceptuales.

Comparemos, por ejemplo, la fantasía de Borges en "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", con la intensificación de la sensibilidad del personaje de "Un suceso sobre el río Owl". Borges, a partir de un hecho cotidiano —una reunión con Bioy Casares, en la que se menciona la existencia de un dato extraño en una enciclopedia— se va elevando, tras una serie de investigaciones, a la conclusión de que existe un mundo fantástico, paralelo al que conocemos. Bierce no entra o descubre un mundo sino que penetra en un personaje y gracias a él halla que el tiempo de la subjetividad no depende de acontecimientos objetivos —como postuló Kant— sino que obedece a la calidad de las experiencias que se tienen. Peyton Farkuar, el protagonista, está a punto de ser ahorcado sobre el río Owl. Entre el instante de la orden de ejecución y la muerte, Peyton vive una vida entera, cae al río, escapa, recorre un bosque, mira en el cielo a las estrellas dispuestas de forma extraña, llega a su casa y en el instante en que está a punto de abrazar a su mujer que lo espera en la puerta, siente el golpe de la cuerda en el cuello.

He aquí otra especie de cuentos, muy diferente a la de Borges, en la que no está involucrada la humanidad sino el hombre. Pero por la ley de los contrarios, una y otra especie dan cuenta de lo mismo: de esa capacidad que tienen los fantasiosos de trastocar los órdenes aparentemente inapelables.

También Borges tiene un cuento en el que se violentan las fronteras del tiempo y del espacio. Me refiero a "El Aleph" donde un hombre descubre, en un sótano, un maravilloso punto en el que se concentra el universo, su pasado, presente y futuro.

Los dos textos, aunque el uno se circunscriba a la experiencia íntima de un personaje y el otro se ocupe de una experiencia objetiva en la que se involucra el universo, parten de una misma idea que planteó Heráclito y que Borges ha repetido hasta la saciedad: todo es uno; en el uno se puede contener el universo, un instante puede ser todos los instantes, un espacio puede contener todos los espacios. La física es una ciencia estéril en los dominios de la ima-

ginación. La imaginación, por el contrario, es poesía fecunda que ha enriquecido desde la antigüedad a la física y a todas las ciencias.

Borges, el más humilde de los escritores, ha dicho que quizás la historia de la literatura no sea más que la de unas pocas metáforas, y ha agregado que sus relatos no los inventa él, sino que se los dicta alguien o algo, tal vez el mismo genio que le dictaba la sabiduría a Sócrates.

En la cuentística predomina, como en ningún otro campo, la democracia: cualquier tema bien tratado puede dar origen a un buen cuento. Léase si no, "El árbol", de María Luisa Bombal, donde la caída de un gomero, permite la creación de un texto de los más hermosos y sugerentes. Como dice Cortázar, "no hay temas buenos ni malos, hay solamente un buen o mal tratamiento del tema".

La mayor parte de los buenos cuentos involucran una ruptura, una crisis. La felicidad, por ello, es mal asunto para un cuentista. Por la misma razón es que tantos autores han declarado preferible irse al infierno, donde hay más variedad, que aburrirse en el Cielo, donde se trata de cantarle alabanzas al Señor y contemplar su Majestad. La descripción de un fragmento de la vida o de la naturaleza, sin fragmentarlo, iluminarlo, exaltarlo o violentarlo de alguna forma, con dificultad dará material para un buen cuento.

Es la lección que nos da Kafka en la primera línea de "*La Metamorfosis*". para crear el *pathos* narrativo es necesario descubrir y revelar aquello que de extraño e insoportable tiene lo cotidiano. Estoy seguro que más de una persona del auditorio ha despertado en la mañana y descubierto que se ha convertido en un monstruoso insecto.

Contar la vida tal y como parece —no tal y como es— carece de gracia. Vivimos convencidos, por una multitud de falacias, de que somos felices y de que nuestra vida es soportable. Romper estas falacias, a las que contribuye la televisión y la sub-literatura, es una de las funciones de la buena literatura. Un buen cuento puede desnudar al lector de sus mentiras y hacerlo afrontar su vida más auténticamente.

Recuerdo ahora —en el momento en que escribo esto y de nuevo cuando lo leo— un gran cuento de Revueltas, ese retórico que se salvó para las letras por las exigencias de contención que le puso el

género breve. Es “Lo que sólo uno escucha”. En él, un violinista en decadencia, antes de morir, interpreta una pieza de fantástica brillantez y dificultad. Visto este acto por otro escritor menos hábil y apasionado, menos conocedor de las súbitas iluminaciones del borracho, posiblemente la interpretación de la pieza no hubiera ido más allá de los desvaríos de un beodo al borde del delirium tremens. En la pluma de Revueltas el acto adquiere dimensiones verdaderamente universales y mesiánicas: la interpretación es el acto final mediante el cual el violinista se salva ante sí mismo, se justifica y se libera de la mezquindad de su propia vida. Revueltas, mediante un certero cambio de punto de vista rompe la distancia que existe entre el violinista y su público —que en realidad es su propia conciencia, pero también es el lector— y hace que este último comparta la experiencia de salvación previa a la muerte.

Y nos hallamos aquí ante otra de las funciones del cuento en particular y del arte en general: permitir que los lectores y todos aquellos que gocen de una obra, penetren en conciencias ajenas, se transformen en otros, vivan más vidas, y gracias a ello gocen con mayor profundidad de las posibilidades que les ofrecen sus propias existencias.

Pienso que el cuentista debe ser un hombre abierto a toda posibilidad, sin límites sociales, sin restricciones ni cortapisas, sin sentimiento del ridículo, sin pudor si se quiere, porque sólo los espíritus amplios y libres pueden entender la variedad infinita que ofrecen el género humano y la naturaleza.

La leyenda negra de autores como Poe, Lovecraft, Dostoyevski, no es siempre parte de una concepción romántica escueta del mundo, sino resultado de una actitud vital que los seres convencionales que los rodearon no supieron comprender. Saber que nada hay de vituperable y sin explicación en los más peregrinos actos de los hombres, es parte de la serena actitud de la mayor parte de los grandes escritores.

Quien no está dispuesto a romper con lo que exista de frágil y soso, quien se pliegue a la autoridad de los imbéciles que son quienes generalmente se ocupan de la política, quien se deje enterrar por las minucias cotidianas y sepulta en ellas su imaginación, no puede ser un buen cuentista.

Condición indispensable del cuentista es la libertad, aunque esa libertad la descubra en una mazmorra como le sucedió a Cervantes. Sólo siendo libre el hombre es capaz de llegar a la raíz de sus temas. Jamás la censura debe preocuparle, jamás el temor a lo que pensarán sus contemporáneos. Quien escribe pensando en la censura o la aprobación es como quien pretende nadar con las botas puestas, o como quien, para usar la expresión del poeta español Blas de Otero, “tiene alas de cadenas”. La moralidad y los principios, las premisas, no deben existir previas a la escritura del cuento, sino que deben ser consecuencia de éste, y deben obedecer a la lógica de las acciones y de los personajes, y no a las debilidades del autor.

Si pretendieramos aplicar conscientemente unos principios, por ejemplo demostrar que los obreros son los buenos y los capitalistas los malos, que las mujeres son intuitivas y los hombres racionales, haremos con certeza copias acartonadas de nuestras ideas y mentiríamos no sólo al suponer que la realidad obedece a nuestras ideas, sino al empobrecer sectores de la realidad que siempre son más complejos que cualquier generalización. Es el primer principio que debe tener presente el cuentista: nada es lo que parece ser; ni el bueno es bueno del todo ni el malo es malo del todo. Un hombre, cualquier hombre, contiene en sí la posibilidad del infinito. La condición del hombre es ambigua y eso es lo que hace posible el arte. Si tal cosa no sucediera, la ciencia podría dar cuenta por completo de la complejidad de los seres humanos. El arte sería un lujo que desaparecería.

En la literatura, aún más que en las ciencias, funciona la teoría de la relatividad.

De ahí que sea más importante, en la mayor parte de los cuentos el acto, que la reflexión sobre el acto; la presentación de los personajes, que los conceptos que sobre ellos emita el narrador.

Otra idea tradicional y archisabida es que en los cuentos como en la mayor parte de las obras literarias —debe haber una transformación. ¿Transformación de qué? Digamos, provisionalmente, que de la médula. En ciertos cuentos la médula es el personaje, en otros la acción, en otros el ambiente. “Remedio para melancólicos”, de Ray Bradbury, ejemplifica a la perfección, cómo se lleva a cabo una transformación del “espíritu” de una adolescente por medio de la narración de una serie de sucesos. La chica sufre de melancolía y logra superarla mediante el descubrimiento del amor. A

esta transformación, casi metamorfosis— concepto básico en la literatura desde Ovidio y aún desde antes, en la fábula de Eva y la serpiente— asiste el lector gracias a su inteligencia que va interpretando los indicios que el autor le va cediendo.

Bradbury tiene una gracia —y dice Fray Luis de León que la “gracia” es la belleza del alma— que poseen muy pocos cuentistas: es el don de la poesía. Pero su poesía no se da por medio del alambicamiento en el lenguaje o de las figuras retóricas, sino por medio de un lenguaje simple que es fruto de la amorosa contemplación de las cosas y de los seres humanos.

Generalmente —por la fatalidad propicia a las fuerzas del bien— triunfan los valores morales. Nunca un buen texto estimula el vicio o la corrupción. Presentan sí las lacras del mundo pero actúan en el lector a la manera de reactivos. Es lo que sucede en los sueños en los que se llevan a cabo actos terribles, pero que impulsan a reflexionar sobre la vida y persiguen un mejoramiento de la actitud frente al mundo.

Recordemos ahora otra transformación célebre, en este caso no del personaje central, sino de los que lo rodean. Me refiero a la mujercita humilde del cuento “Bola de sebo” de Guy de Maupassant. La mujer va en un carruaje, acompañada por damas de la sociedad, un caballero peripuesto y una monja. La mujercita —posiblemente una prostituta, a juzgar por su atuendo y su actitud— es despreciada por aquellas “buenas” gentes. El carruaje sufre una avería y el grupo se ve obligado a permanecer una noche en campo abierto. Bola de sebo, la mujercita, ofrece sus viandas a las personas que la acompañan. Los pasajeros, hambrientos, rompen sus prejuicios y hacen amistad con la viajera de origen dudoso. Comen opíparamente y pasan una noche de amistad y jolgorio. Al amanecer el carruaje es reparado. Los viajeros llegan a la ciudad y se restablecen las distancias sociales. La mujer vuelve a ser una prostituta indigna de una mirada, y los pasajeros retornan a su dignidad de personas probas que no se rebajan a despedirse de Bola de sebo.

Lo que Maupassant ha hecho es mostrarnos el enfrentamiento entre dos tipos de moralidades. Y lo ha hecho sin endilgarnos discursos. Actos, actos, actos y no conceptos. Guy de Maupassant con este cuento da una lección inolvidable de la secreta alquimia que se requiere para llegar a entender la vida y sus mezquindades.

Hay tantos tipos de cuentos como cuentistas. Generalicemos para poder hablar de algo: están los cuentos erúditos de Poe y de Borges; los que se centran en un instante significativo de la vida como "Remedio para melancólicos", "Un suceso sobre el río Owl" de Ambrose Bierce y "Lo que sólo uno escucha" de Revueltas; los que se basan en una metamorfosis social o individual como "Bola de Sebo"; los que se emiten a través de un merolico o discurseador; los que se basan sólo en la descripción de actos, como algunos de Hemingway, y así sucesivamente podríamos enumerar especies y especies, para intentar dar cuenta de un universo literario paralelo y tan rico como el de que nuestros sentidos perciben y nuestra imaginación construye.

Aunque se pueda construir toda una ciencia en torno al arte de escribir y analizar cuentos, nada puede sustituir al acto de lectura; en él, de una manera natural, se manifiesta la creación y vive un nuevo género de realidad. Una realidad paralela a la conocida, pero concentrada, interpretada sutilmente, por una persona que se ha dedicado a estudiar la realidad exterior e interior, todos los campos del conocimiento, para ofrecer, en pocas páginas, no sólo diversión sino pasión compartida. El cuentista es un vividor, un explotador de la experiencia, un vampirillo de sus semejantes, que todo lo pone en función del momento luminoso en que pueda sentarse a escribir, a descubrir, las joyas que pasan velozmente por su imaginación, su memoria o sus sentidos. Pero no llega a esos momentos inspirados o de catarsis o de explosividad vital o de eclosión del inconsciente sino gracias a su disciplina, al sudor ante la máquina, a la represión de la energía, a la acumulación de los conocimientos, a la larga maduración de una idea que de pronto florece, a la contemplación prolongada de ciertas palabras y ciertos símbolos en los que está cifrado eso que buscan no sólo todos los artistas sino todos los seres humanos: el sentido, el significado, la función del hombre sobre la tierra. Cada hombre, como cada insecto, por pequeño o extraño, por absurdo o simétrico que sean, tienen o deben tener un objetivo sobre la tierra, y si no lo tienen, lo buscan. La creación de un cuento y la aparición de una nueva especie vuelven a actualizar este problema, que después del molesto de la subsistencia, es el más importante al que pueda enfrentarse cualquier ser.