

CÓMO NO SE ESCRIBE UN CUENTO

Javier Mije

Una gran visión se construye sobre
una observación muy pequeña.
Thomas Bernhard, HELADA.

Aclarar qué es un cuento, y aún más proponer un modelo para elaborarlos, es una tarea que quien afronta debe tomar con algunas precauciones. Nuestra experiencia como lectores nos advierte de que no hay dos relatos iguales, que los espectros de Poe y Chejov reunidos en un congreso de escritores no se pondrían de acuerdo en definir su trabajo, que un relato de Clarín se parece a uno de John Cheever tanto como una bombilla a un elefante. Podríamos, pues, renunciar a las definiciones. Pero puede que estas no sean del todo inútiles desde el punto de vista de quien se propone escribir. Pertrechamos nuestra maleta con diferentes enseres si viajamos al Ártico o a un mar meridional. Para nuestro viaje tal vez convenga saber qué tipo de género vamos a escribir, cuáles son sus parámetros y qué herramientas son las más apropiadas para abordarlo. Existen algunas reglas para escribir relatos. Prácticas que la experiencia ha demostrado ser útiles y han sido sancionadas por la tradición. Pero ninguna de ellas es un dogma, y no está de más recordar que es tarea común del artista auténtico transgredirlas.

Rasgos estilísticos del cuento

El rasgo estilístico del cuento que nuestro sentido común percibe como universal es la brevedad. Las características esenciales de un cuento se derivan de la limitación que impone el escaso número de páginas en el que se desarrolla. Relatos y novelas cuentan historias. Su naturaleza es narrativa. El cuento es una historia que se ajusta a las necesidades narrativas que le exige lo breve. O en otras palabras, la

condensación de una experiencia en unas pocas páginas. Breve no como sinónimo de ligero o fútil. Los cuentos, insistiremos más adelante, son artefactos muy concentrados, comparables con la poesía por su capacidad de revelación de la vida humana. Para describir un árbol, el cuento nos hará conocer por entero, con toda profusión de detalles, sólo una rama. El sutil arte del cuento consiste en que el conocimiento de esa rama revele a los lectores todo el bosque. La novela tiene el prestigio del tamaño. El cuento, en cambio, «es como una fruta, un objeto portátil, manejable, que cabe en el bolsillo, pero a la vez jugoso, perfumado, compacto, cargado de nutrientes», escribe Eloy Tizón.

Las estrategias de lo breve

Toda ficción necesita de la selección. Escribir es una depuración de los acontecimientos, un empeño por las palabras justas. Toda historia que se intenta relatar se encuentra acompañada de detalles que son irrelevantes, y es tarea del escritor seleccionarlos entre un gran material de posibilidades. Flannery O'Connor definió con enorme lucidez todo lo que se podía decir sobre este asunto: «el escritor hace sus declaraciones por selección y, si es bueno, selecciona cada palabra con un propósito, cada incidente con un motivo, y lo arregla en una secuencia de tiempo con un propósito». Está claro, ¿no? Escribir requiere de la maestría necesaria para contar unas cosas y descartar otras. Escribir relatos es desarrollar esta capacidad de forma específica. Un cuentista debe convertirse en un especialista en esta labor tan sutil y resbaladiza de la selección.

Cómo se produce la selección

Tampoco en este aspecto, me temo, existen normas universales e irrefutables. Aristóteles estableció en su *Poética* las célebres unidades de lugar, tiempo y acción, y muchos relatos se centran en una situación narrativa única, se limitan a narrar un solo hecho relevante que transcurre en un corto espacio de tiempo. Hay, en cambio, cuentos que escapan a esta regla, y los desorientados personajes de *La dama del perrito*, de Antón Chejov, se desplazan por diferentes y alejados escenarios en un segmento temporal que abarca varios meses. Pero este tipo

de relato saltimbanqui es, me atrevo a afirmar, una excepción. En palabras de José-Carlos Mainer, «el cuento tiende a partir de una situación argumental única a cuyo desarrollo subordina la descripción de los personajes y todos los elementos de la ambientación. Desde tal punto de vista, y como ha demostrado la llamada *ficción súbita*, un cuento puede limitarse a ser una ráfaga de luz cuyas ondas se prolongan en los lectores».

El cuento suele presentar una sola línea argumental. Hechos que se encadenan en una sola sucesión de acciones. Por otra parte, y en interés de la imprescindible selección de la que venimos hablando, narrar un acontecimiento desde sus orígenes es algo que, parafraseando al Bartleby de Melville, los escritores de relatos prefieren no hacer. El cuento suele iniciarse con una historia ya comenzada, de forma que la narración concentra la existencia de los personajes en una encrucijada que se extiende por un breve periodo de tiempo. Un relato narra un solo fragmento en la vida de los personajes. La biografía de estos precede a ese fragmento y seguirá a partir de él. Pero si el escritor ha hecho un buen trabajo de selección, si ese fragmento que nos muestra encierra una situación de interés, si de su lectura se desprende algún tipo de emoción, ese acontecimiento iluminará algo esencial de la vida de esos personajes, y claro está, de los lectores. Julio Cortázar comparaba el arte del cuento con el de la fotografía, y sus palabras, de sobra conocidas, terminarán probablemente aclarándonos este concepto: «Una fotografía presupone una limitación previa. Recortar un fragmento de realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abra una realidad más amplia, como una visión que trasciende el campo abarcado por la cámara».

La maestría del escritor consiste en practicar un tajo a la realidad. Escribir: labor de cirujanos. No está de más recordar que, al menos los mejores relatos, provocan también una pequeña sangría en los lectores.

El estilo y el valor de lo no dicho

La economía es un valor del cuento. Para que las dimensiones de lo pequeño se extiendan, como quería Cortázar, los escritores trabajan con los silencios, con lo no dicho, con los espacios en blanco. No lo expresan todo, no lo solucionan todo,

y dejan parte del trabajo interpretativo a los lectores. Hemingway hizo de esta creencia toda una poética, que definió en su celebrada teoría del iceberg. Según esta teoría, el escritor conoce la totalidad de la historia que se propone contar, pero sólo deja ver una parte de ella a los lectores. Lo no dicho, lo que el texto oculta bajo su superficie, afirmaba Hemingway, sólo hace reforzar el poder de persuasión del cuento. Este tiene a la sutileza entre sus herramientas de estilo. No funciona con definiciones ni declaraciones de principios. En lugar de exponer abiertamente sus temas, el escritor atiende a los gestos de los personajes y al mundo material que los rodea para levantar significados. Si la literatura tiene el poder de convertir cualquier objeto en simbólico, el autor de relatos lleva esta habilidad a su paroxismo. Toda escritura parte de un ejercicio de observación que extrae de los objetos su potencial misterio. Así lo expresaba Fernando Pessoa: «el hombre de genio es una criatura sencilla, infantil. Lo es de tres maneras. Es el individuo que ve las cosas con absoluta simplicidad. Está en su habitación, por ejemplo, y mira el tirador de la puerta. Donde otras personas verían un tirador, él ve un misterio. De hecho, es realmente extraño que existan tiradores, porque es extraño que existan cosas, que exista el Universo con todos esos objetos. El tirador de una puerta es una cosa asustadora cuando nos fijamos bien en ella, cuando la observamos con toda la ingenuidad del alma... Un tirador es tan misterioso como el que haya gente —almas— voces hablando y civilizaciones que crecen y brillan y desaparecen».

El mundo resulta extraño si uno se aleja lo suficiente para observarlo con ojos maravillados. Escribir es, en parte, recuperar cierta ingenuidad en la mirada que otorgue a los objetos una dimensión mayor.

Cuento y novela

El cuento y la novela son artes narrativas. Una logra sus efectos sobre los lectores por la suma de una serie de impresiones parciales, acumulativas. El otro es una narración reconcentrada que ilumina un trozo de experiencia mayor. Pero en ambos casos se trata de contar historias. La novela es comparable a un transatlántico con infinitos camarotes, un salón de juegos y una soleada piscina en la cubierta. Escribir un cuento se parece más al trabajo de artesanía de encerrar

un barco en una botella. Labor de artesanía, afán de precisión vitales para llevar el lenguaje a un límite expresivo. Para contar una historia dentro de las dimensiones portátiles del relato hay que amoldar cada palabra a las necesidades de la narración, crear algo que tenga el peso justo, las dimensiones justas. Un cuento es una historia contada con tensión, o en palabras de Azorín, «una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente al blanco». En definitiva, el cuento no admite las digresiones de la novela ni el aluvión de historias y personajes que la definen. Puede que, entre otras complejas razones, los relatos no ocupen el centro del canon —ni la atención mayoritaria de los lectores— por la dificultad que supone entrar en un cuento, familiarizarse con su lenguaje y abandonarlo luego para adentrarse en otro universo. Leer una novela se parece a dejarse llevar en un transatlántico. El cuento, en cambio, propone un viaje menos placentero a los lectores, una lectura que implica su colaboración.

Conflicto y deseo

No suele haber historias donde no hay conflicto. Los conflictos surgen del deseo de los personajes. Haz sufrir a tus personajes, sugiere Fernando Clemot, que no salgan indemnes de la experiencia a la que vamos a someterlos. Si el recorrido por la narración marca al personaje es porque sus deseos se ven cuestionados durante el relato. El deseo es la fuerza que empuja a la naturaleza humana, y esa fuerza impulsa a los personajes y hace que la narración evolucione y se dirija vigorosamente al blanco del que hablaba Azorín. Donde hay ficción suele haber al menos un personaje que desea algo, aunque la naturaleza de estos deseos no sea siempre evidente. *Catedral*, el relato de Raymond Carver, obtiene toda su electrizante tensión del hecho de que su protagonista aspira solo a que lo dejen en paz, una inclinación negativa, si queremos entenderlo así, pero suficiente para sostener el relato. En una narración el conflicto surge de las fuerzas que se oponen a estos deseos. Y estas fuerzas tampoco son fáciles de definir. Pueden ser externas, imbricadas en el contexto social en el que viven los seres de ficción, o internas, si es el propio carácter del personaje el que dificulta que se cumplan sus objetivos. En *Catedral*, por regresar al ejemplo anterior, el deseo de inmovilidad del protagonista se ve amenazado por la

visita de un misterioso ciego. «Un ciego, antiguo amigo de mi mujer, iba a venir a pasar la noche a casa», escribe Carver en la primera línea. La potencia de este relato se afirma sobre el choque de dos fuerzas, dos deseos en conflicto, uno encarnado en el cínico y aislado protagonista, otro en el vigoroso y aventurero ciego que Carver caracteriza con gran maestría.

Los personajes en el interior de la botella

Una regla de oro de la escritura de relatos es la de no demorar la presencia de los personajes en el texto detrás de largas introducciones descriptivas. Los lectores deben visualizar pronto a los personajes. Si estos están condenados a vivir en el interior de una botella, si su hábitat es un barco de reducidas dimensiones, bastará con unas pocas pinceladas, unos pocos rasgos bien elegidos —otra vez el concepto de selección— para caracterizarlos. Son algo más que marionetas, pero algo menos que seres humanos. La tripulación a bordo será casi siempre escasa, y el argumento de un relato suele estar encauzado sobre el pensamiento y vivencias de uno o dos personajes. La mejor forma de caracterizarlos en un relato es la acción. «Dime qué haces y te diré quién eres», es una sabia afirmación que vale también para los seres de ficción. *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, trata de alguien sentado en un sillón. Pero esta inmovilidad es una excepción dentro del género. Un cuento no suele tratar de alguien pensando en un sillón. En el cuento debe haber narración: una enumeración de hechos que alguien ha realizado o que le han sucedido a alguien en un espacio y un tiempo determinados. Lo importante es qué le ocurre y qué hace el personaje, que su personalidad se haga visible a través de sus acciones. Debemos, por último, evitar los estereotipos. Hagamos que el bueno, el feo y el malo sean algo más complejos.

Apertura

El escritor Guillermo Busitil compara el relato con una carrera de medio fondo: «hay que salir fuerte, mantener el ritmo y esprintar en los últimos cien metros». El inicio de un relato señala al lector lo que se puede encontrar, cuáles van a ser las expectativas que se le presentan y qué clase de narrador va a vehicular la historia. Los lectores no son seres pacientes, así

que es conveniente seducirlos desde las primeras líneas. Para ello no debería haber mucha distancia entre el inicio del cuento y la revelación del conflicto que van a vivir los personajes. Si estos aparecen pronto, si identificamos su conflicto, la narración se volverá dinámica y las escenas se impulsarán hacia adelante por la misma fuerza de los hechos. Veamos un ejemplo.

Mi madre leía de todo excepto libros. Anuncios de autobuses, la carta entera en los restaurantes, vallas publicitarias; si no tenía tapas le interesaba. Así que cuando encontró una carta en mi cajón que no iba dirigida a ella, la leyó. «¿Qué importa, si James no tiene nada que ocultar?», fue lo que pensó. Guardó la carta en el cajón cuando la terminó y anduvo de habitación en habitación por la inmensa casa vacía, hablando sola. Volvió a sacar la carta y la leyó de nuevo. Luego, sin ponerse el abrigo ni cerrar la puerta con llave, bajó los escalones y se dirigió a la iglesia del final de la calle. No importaba lo enfadada y confusa que estuviera, siempre iba a misa de cuatro.

Tobias Wolff, EL MENTIROSO.

He aquí el comienzo de una historia viva y expresiva, que capta la atención del lector en unas pocas líneas. Wolff sitúa al personaje en un escenario concreto. Lo caracteriza en unos pocos trazos como una persona religiosa, poco letrada y algo ingenua, cuya inmoderada curiosidad la lleva a realizar un descubrimiento cuyas consecuencias ignoramos, pero que levanta sobre el texto la pregunta dramática que nos impulsa a seguir leyendo: ¿qué va a pasar ahora?. Conviene, pues, antes comenzar a escribir, reflexionar sobre el tema que queremos abordar, elaborarlo y sintetizarlo de forma que podamos abrir nuestro relato con un pasaje crucial que despierte el interés de los lectores.

Cierre

Mucho de lo que se ha escrito en torno a la forma idónea de terminar un cuento se debe a las teorías de Edgar Allan Poe, que estableció el paradigma del cuento clásico en su ensayo *La filosofía de la composición*. Para Poe el sentido de un relato es provocar un efecto, ya sea este efecto el miedo, la emoción o la sorpresa. El chispazo que produce esa conmoción aguarda a los lectores en las últimas líneas del texto. Debemos, siempre según el escritor sureño, pensar en primer lugar qué efecto queremos causar en los lectores, y subordinar luego cada

incidente del relato al logro de ese efecto. Pero estas teorías son, pese a su gran difusión, excesivamente restrictivas.

La obsesión por un final contundente ha llevado a abusar de la sorpresa como elemento esencial del relato. ¿Todo fue un sueño de Resines? Sorpresa: la más banal de las emociones. Un final sorprendente tiene sentido si nos lleva a replantearnos el cuento, si descubre un orden diferente al que creíamos que guiaba nuestros pasos como lectores, si nos revela algo que merece la pena conocer. Salinger elevó la sorpresa a la categoría de obra de arte en el relato *Un día perfecto para el pez plátano*. Pero no suele haber finales tan contundentes en cuanto sucede a nuestro alrededor. Y como escritores la obsesión por hallarlos carece de sentido.

Finales suaves

El final no es lo mismo que la resolución. Toda historia tiene un final, pero no todas se resuelven. Importa sobre todo que el final de nuestro relato sea convincente, coherente con el mundo de ficción que hemos propuesto a los lectores. Escribir relatos se parece a abrir el telón unos minutos sobre la vida de unos personajes, a levantar el techo de sus viviendas, la tapa de sus cráneos y observar qué se cuece dentro. En muchos casos es suficiente con bajar ese telón con delicadeza y dejar que los acontecimientos queden inconclusos. Este tipo de relatos, en el que son maestros escritores como Raymond Carver, Richard Yates o James Salter, suelen trabajar por acumulación de motivos dramáticos. Es decir, desarrollan un hecho hasta el punto en que la información ya es suficiente y dejan al lector con los datos mínimos para crear una impresión emotiva. Carver encontró casi todo el material con el que elaboró su poética del realismo sucio (¿un pleonasma?) por el procedimiento de levantar el techo de algunas casas y describir el movimiento de los personajes en el interior, mostrarnos sus gestos y dejarnos oír sus diálogos. Estos personajes con frecuencia ven alterada su tranquilidad por la irrupción de otros seres en su hábitat, un ciego, un extraño con un garfio que hace fotos de casas para ganarse la vida, una pareja que visita a otra y provoca una crisis. Así ocurre en *¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?* No hay incidentes extraordinarios en este texto. No hay un escalofriante final. Dos parejas cenar en el mismo escenario a la caída de la tarde.

Una en el inicio de su relación, la otra más veterana. Beben, se hacen confesiones, elucubran, estimulados por el alcohol, sobre el amor y el sentido de la vida. Al final del relato descubrimos que estas parejas se encuentran en un estado emocional muy distinto. Descubrimos que una actúa como incómodo espejo de la otra. Hemos aprendido algo sobre la fragilidad de las relaciones. Eso es todo y nada menos que eso. Carver pone fin al relato de un modo que podríamos llamar final suave.

Oía los latidos de mi corazón. Oía el corazón de los demás. Oía el ruido humano que hacíamos allí sentados, sin movernos ninguno lo más mínimo, ni siquiera cuando la cocina se quedó a oscuras.

Raymond Carver, ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE AMOR?

Ruido humano

Un buen cuento debería ofrecernos algo de ruido humano, arrojarnos algo de luz sobre la experiencia. «¿Cómo podemos imaginar cómo debería ser nuestra vida sin la iluminación que nos procura la vida de los otros?», se pregunta un personaje de James Salter, y esta es una de las gratificaciones que la literatura nos brinda. Si un relato no traspasa la categoría de anécdota, de juego más o menos sofisticado, hará que el lector se pregunte tras llegar a sus últimas líneas: ¿bueno, y qué?, ¿qué sentido tiene esta historia para mí? Como hemos visto, los mejores cuentos multiplican las dimensiones de lo pequeño a través de su lenguaje poético. Las metáforas, los detalles que pueden elevarse a la categoría de símbolos, son un instrumento privilegiado para acercarse al mundo interior de los personajes y, con ello, ahondar con modestia en la condición humana.

Epifanía y coda

Una especialidad del cuento son las epifanías, momentos de revelación en los que los personajes descubren algo importante de sí mismos, unas líneas en que la esencia de un personaje se revela. Memorable es la epifanía a la que Joyce somete a Gabriel Conroy al final de *Los muertos*, o el reconocimiento de Gúrov, en *La dama del perrito*, de que, en una vida marcada por lo femenino, nunca había amado a nadie hasta encontrar

a la joven Anna. Así define las epifanías el corrosivo David Foster Wallace en el relato *Mundo Adulto I*, dentro del libro *Entrevistas breves con hombres repulsivos*: «una epifanía es un descubrimiento repentino que cambia la vida, a menudo catalizando el proceso de madurez emocional de una persona. La persona, en un solo destello cegador, crece, se hace adulta y deja de lado las cosas infantiles. Se despoja de ilusiones que se han vuelto peligrosas y rancias como resultado de haberse prolongado un montón de años. Se transforma, para bien o para mal, en un ciudadano de la realidad».

La literatura nos ayuda a hacernos ciudadanos de la realidad, ese esquivo asunto en el que los cuentos pueden profundizar para devolvernos, como quería el personaje de James Salter, una dimensión de nuestra propia vida.

*

Estos son algunos de los rasgos de estilo que definen los relatos. Pero la mejor manera de saber qué es un cuento es olvidarse de las normas y sentarse a escribir uno.