

TODOS LOS CUENTOS, EL CUENTO

MARIO PAOLETTI

RESUMEN:

I.- El lector y el cuento: su origen y definición frente a la novela.

II.- El escritor y el cuento. El taller del cuentista. Análisis de *El infierno tan temido* de Juan Carlos Onetti

PALABRAS CLAVE:

Borges, Jorge Luis. Onetti, Juan Carlos. Cuento. Lector.

ABSTRACT:

I.- The reader and the story: Its origin and definition opposite to the novel.

II.- The writer and the story: The workshop of the teller. Analysis of *El infierno tan temido* by Juan Carlos Onetti

KEY WORDS:

Borges, Jorge Luis. Onetti, Juan Carlos. Tale. Reader.

El lector y el cuento

Una de las más conocidas historias de Borges está contenida en el epílogo que escribió en octubre de 1960 a su libro *El Hacedor*. Dice así: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara»

Pasan veinte años y Borges escribe un poema que titula «La Suma» y que aparece en su libro *Los Conjurados*. Y que dice así:

Ante la cal de una pared que nada
nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita
trazar con rigurosa pincelada

en la blanca pared el mundo entero:
puertas, balanzas, tártaros, jacintos
ángeles, bibliotecas, laberintos,
anclas, Uxmal, el infinito, el cero.

Puebla de formas la pared. La suerte,

que de curiosos dones no es avara,
le permite dar fin a su porfía.

En el preciso instante de la muerte
descubre que esa vasta algarabía
de líneas es la imagen de su cara.

Me parece que el ejemplo de los dos textos borgeanos viene como anillo al dedo para despachar de un solo viaje la discusión, yerma como casi todas las discusiones, sobre lo que Unamuno llamaba «tecniquerías», acerca de las diferencias entre el cuento y los otros géneros y subgéneros de la literatura. Una misma historia es contada por Borges bajo dos soportes distintos (el poema y el cuento) con la misma eficacia.

El cuento es la más antigua forma de literatura (su más remoto antepasado es la historia de Sinué, en Egipto, hace cuarenta siglos), y es también la más moderna, puesto que el triunfo de la cultura audiovisual está haciendo que las novelas salgan cada vez más comprimidas: hace cincuenta años tenían trescientas páginas como promedio; ahora, ciento cincuenta. Las novelas, cada vez más claramente, tienden hacia la extensión del cuento. El cuento puede ser profano como esos dos textos de Borges que leíamos al comienzo, y puede ser sagrado: los Evangelios no son sino la ejecución de un plan literario sumamente original y audaz: la historia de un Hombre, que es el Hijo de Dios, contada desde cuatro perspectivas distintas. El cuento, en fin, puede ser tan largo como *Cien años de Soledad* (que no es sino una colección de cuentos) o tan corto como el comienzo de *La Metamorfosis*: «Al despertarse Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruosos insecto». El cuento de Kafka, como se sabe, no acaba aquí. Pero en realidad sí que acaba allí. La prueba de ello es que nadie suele recordar lo que viene después.

Fueron cuentos los chismes mitológicos de la Grecia clásica (y cuentos tan realistas que sirvieron cuatro mil años después, casi sin cambios, para ilustrar y dar nombre a la iconografía freudiana) del mismo modo que fueron cuentos los de la invasión de Troya y los del interminable retorno de Odiseo y los de la fundación mítica de Roma, y los de Juan Manuel y los de Boccaccio y los de Chaucer y los de Margarita de Navarra.

Luego llegará la novela, con el incomparable *Quijote* (de donde resultará que un género puede nacer ya perfecto e insuperable). Y el cuento se las arreglará, desde Cervantes hasta Dickens, para hallar hospedaje en ella bajo la forma de historias independientes incorporadas a la gran historia central.

Andando los años al cuento le saldrán algunos codificadores. El más importante, en el siglo pasado, será el norteamericano Edgar Allan Poe, empeñado en dotar al cuento de un mecanismo de relojería. Paradójicamente, los cuentos de Poe lo sobrevivieron no por esa supuesta cualidad sino a pesar de ella. Lo sobrevivieron, quizás, porque sus cuentos

habían conseguido ser, tal y como proponía Cortázar, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad dentro de una permanencia. Después de Poe, fundador del nuevo paradigma (y creador de un subgénero: el detectivesco) vendrán una serie de superaciones y aperturas de la mano de Ambroce Bierce, Maupassant, Gogol, Chéjov, Henry James, Melville. Ya de lleno en nuestro siglo el cuento se multiplica con aportes novedosos y significativos desde Hemingway hasta Borges (dos hombres casi opuestos que, sin embargo, estaban obsesionados por el mismo tema: el coraje) y desde Salinger hasta Rulfo.

Por tratarse de astillas del mismo palo y lonjas del mismo cuero, para encontrar la definición del cuento se suele compararlo con la novela. Lo habitual es que una novela sea más larga que un cuento, pero la largura no parece razón suficiente para que sea preciso meter al cuento y a la novela en jaulas diferentes. Hay narices largas y narices cortas, y todas son narices. Hay ríos largo y ríos cortos, y todos son ríos. Más original, aunque no sé si menos arbitrario, es sostener que las diferencias entre cuento y novela pueden ser parecidas a las que hay entre la fotografía y el cine. Así, una película tendría, en principio, un orden «novelesco», abierto, en tanto la fotografía representaría un orden fragmentario, limitado, como el cuento, en el que hay una elección de un campo, un ángulo y un enfoque determinados. Otro de los símiles que hicieron fortuna, menos erudito pero mucho más sugerente, es el que compara al cuento y a la novela con un match de boxeo. La novela puede ganar por puntos, pero el cuento tiene que ganar por nocaut, porque la novela trabaja por acumulación mientras que el cuento trabaja por explosión y porque el cuentista sabe que el tiempo no es su aliado y que no puede perderse en enumeraciones o elementos decorativos a los que la novela no tiene por qué hacerle ascos. El cuento más eficaz es el que ha logrado eliminar todas las ideas y situaciones intermedias, todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Cuando a Borges le preguntaban por qué no había escrito ninguna novela, respondía:

—Quítele a una novela todas las páginas en las que se encienden cigarrillos, se bebe whisky y se abren y cierran puertas y le quedará un cuento.

El cuento trabaja siempre verticalmente, en profundidad, de arriba abajo, en tanto que la novela es horizontal. La novela es rigurosamente temporal, el cuento es rigurosamente atemporal. Esa gran presión a la que está sometido el cuento es lo que lo vincula con la poseía. En un cuento, al igual que en un poema, no puede haber nada que sobre. O mejor dicho: todo lo que sobra lo afea, lo disminuye, lo minimiza. En la novela, en cambio, lo innecesario y lo redundante son, a veces, una gentileza con el lector. ¿Quién podría aguantar esas terribles palizas morales a que son somete Dostoyevsky si de vez en cuando no nos suministrase el refrescante descanso de unas páginas casi en blanco, ocupadas íntegramente en la desganada descripción de la Avenida Nevsky o del bosque que rodea a la aldea de Stepanchikov? Gentileza literaria de Dostoyevsky que no nacía, sin embargo, de un impulso verdaderamente gentil (Dostoyevsky no era un hombre amable

sino más bien todo lo contrario) sino de un hecho más pedestre: «El Mensajero Ruso», el periódico donde Dostoyevsky publicaba sus historias, le pagaba por folio escrito, y entonces se trataba de estirar la historia como si fuese un chicle. También en el teatro, que está a mitad de camino entre el cuento y la novela, suelen ocurrir estos manejos especiales del «tempo»: después de una broma, Racine solía meter cuatro o seis versos inocuos, pura gomaespuma, que duraban exactamente hasta que las risas se acallaban y la obra podía continuar. Shakespeare hacía lo mismo, pero sirviéndose del silencio: tras una parrafada histórico-filosófica, los personajes callaban durante unos segundos, circunspectos, y así el público tenía tiempo de digerir lo que había escuchado. Trucos de prestidigitador.

Poe decía que un cuento es aquel texto que se lee de un tirón, de una sola sentada. Aunque el axioma tiene un matiz discutible, acierta al aludir al efecto de unidad que debe tener todo cuento y que es su verdadera marca registrada.

Aunque todo texto literario se caracteriza por trascender sus propios límites, esto es aún más acusado en el cuento, donde se puede percibir perfectamente cómo se va acumulando la energía que en un momento dado explotará, iluminando entonces bruscamente algo que va más allá de la anécdota que se está contando. Del mismo modo que decimos de una fotografía que «es buena» cuando siendo sólo una parte de un todo consigue representar ese todo de un modo expresivo, el buen cuento es el que nos relata una historia mínima que tiene la particularidad de representar una historia mayor de la que es el símbolo y la clave. El buen cuento es un organismo vivo que sigue creciendo y creciendo en la memoria como aquel hijo soñado por Borges en «Las Ruinas Circulares».

Hasta aquí las aproximaciones posibles a una caracterización del cuento. Y si bien es cierto que cada una de ellas expresa una verdad, también lo es que ninguna expresa toda la verdad. Agustín el Santo solía decir: «Si me preguntan si sé qué es el Tiempo, responderé que sí. Pero si me piden que lo defina, no podré, y además empezaré a dudar acerca de qué es el Tiempo». Agustín tiene razón (fue también él quien dijo aquello de que «lo bueno es también bello y es verdadero») porque no tiene mucho sentido empeñarse en buscar la definición de algo que todos conocen. Ya se sabe que así como las ideas admiten perfectamente la definición (y así el esclavo sea definido eficazmente como «el que no es libre») las cosas, no (la mesa no se puede definir como «la que no es silla»).

El escritor y el cuento

Poe tenía razón sobre todo en una cosa: los cuentos, su creación, obedecen siempre a un orden cerrado (él utilizaba la palabra «receta») igual que el proyecto de un arquitecto o el plan de un asesino. Inventar un cuento exige practicar un juego de táctica y de

estrategia (y por eso casi todos los cuentistas sienten fascinación por el ajedrez, sean, o no buenos jugadores) que tiene una regla de acero: todo lo que falta confunde y todo lo que sobra molesta. Y si hubiera que elegir entre una de estas dos torpezas siempre convalidará que falte y no que sobre, porque el cuento se beneficia de la ambigüedad y sufre con la machaconería.

Hablemos, entonces, del taller del cuentista, que es lo más divertido. Y bien: se puede decir que, en tanto estructuras, los cuentos pueden ser de dos clases: flotantes o detonantes.

Un ejemplo clásico del cuento flotante son esos textos de Kafka en los que parece no ocurrir nada, compuestos enteramente de actos triviales y diálogos de besugos, en los que de pronto estas aparentes naderías empiezan a acumularse como una bolsa de pus y a elevarse como un muro de piedra hasta que el fracaso del protagonista se transforma en nuestro propio fracaso y en el fracaso de todos los hombres del mundo que alguna vez fracasaron e incluso de los que no, porque el fracaso (y la impotencia ante el fracaso) son en Kafka una categoría existencial y no una mera historia de agrimensores y de castillos. Así, los textos de Kafka siempre flotan en unas aguas que primero parecen grises, sin historia, pero que poco a poco se van pudriendo en las mismísimas manos del lector hasta crear una realidad propia e intolerable, que nos pone muy nerviosos pero que no podemos dejar de leer porque en ello, quién lo iba a decir, nos va la vida. (Es posible que Kafka haya necesitado escribir estos textos para poder elaborar metafóricamente el conflicto con su padre, ese castillo al que Frank nunca supo cómo llegar, del mismo modo que Borges escribió «Funes el memorioso» como conjuro contra el insomnio, pero eso es harina de otro costal).

Son también ejemplos de textos flotantes los de John Cheever, donde todo lo que ocurre no es demasiado interesante ni original y suele encaminarse hacia un final que tampoco es interesante ni original, pero que tiene la virtud de entregarnos enteros, al igual que esos cuadros de Hopper que muestran una mujer sentada en una cama de hotel o una acomodadora de cine esperando sin entusiasmo la llegada de los espectadores, el olor y el sabor de sus pequeñas vidas.

También flotan los textos de Chejov, un experto en conversaciones de sobremesa que parecen no terminar nunca, pero que sin embargo van creciendo de un modo imperceptible hasta que el helado viento de estas vidas vacías empieza a recorrer el texto en todas direcciones obligándonos a sus lectores, a miles de kilómetros y a decenas de años de distancia, a acomodarnos mejor el abrigo sobre los hombros.

De los cuentos flotantes se podría hablar eternamente (de los de Faulkner, por ejemplo, o de los del Hemingway de la época de la «escritura automática») pero la verdad es que su estructura, de estirpe semi-novelesca, es siempre muy parecida. Lo ilustra perfectamente el cuento más conocido del uruguayo Juan Carlos Onetti. «El Infierno tan temido» es la historia de un error y de una venganza. Los personajes son dos: el periodista

Risso, viudo de 40 años y padre de una niña, y Gracia César, actriz de teatro, de veinte. Se enamoran, se casan. Risso está encantado de haber metido en su vidita gris de café y cigarrillo a esta joven bella y entusiasta que ve en él a un oráculo. Tan feliz y confiado está Risso en su flamante dicha que comete la imprudencia de convencer a su amada de que *«todo, absolutamente todo puede sucedernos Y vamos a estar siempre contentos v queriéndonos. Todo; ya sea que invente Dios o que inventemos nosotros»*. ¿Qué otra cosa puede desear una mujer enamorada? Un hombre, su hombre, le está diciendo que nada de lo que ellos hicieran o pensarán podrá debilitar su amor, que todo, absolutamente todo, estaba condenado a servirles de alimento. El Paraíso.

Y entonces Gracia César se va de gira con su teatrillo al pueblo de El Rosario y conoce a un Joven amable y quizás lindo, que la desea y la pretende. En un párrafo de una economía brutal Onetti escribe que la muchacha sólo estaba pensando en ella y en Risso, en su amor perfecto e incombustible *«cuando el hombre empezó a esperarla en la puerta del teatro, cuando la invitó y la condujo, cuando ella misma se fue quitando la ropa»*. En el reencuentro Gracia le cuenta lo ocurrido, esperando seguramente una felicitación de Risso por haber sido una discípula tan aplicada. Pero no, *«Apoyado en la mesa, en mangas de camisa él cerró los ojos y sonrió. Después la hizo desnudar y le pidió que repitiera la historia»* ... *«Bueno; ahora te vestís otra vez— dijo él, con la misma voz asombrada y ronca que había repetido que todo era posible, que todo sería para ellos»*.

Risso se reincorpora a la vida que llevaba antes de su casamiento: vuelve a dedicar los jueves al paseo con su hija y a escuchar los sermones de sobremesa de la abuela. Tiene de Gracia César noticias cautelosas y vagas. Casi un mes después de la separación ella reparte direcciones contradictorias y se va de Santa María. Y un poco más tarde comienzan a llegar a nombre de Risso, a la dirección del diario, a la pensión donde vive, unas cartas de Gracia César. Cada carta contiene una fotografía, de creciente obscenidad, que a Risso le congelan la sangre en las venas: el infierno tan temido. Luego viene una etapa de fotografías en serie, idénticas y distintas, procedentes de hoteles de Lima, de Santiago, de Buenos Aires. Enfurecida, quizás por el silencio de Risso (¿pero qué esperaba ella que Risso hiciera?) Gracia César comienza a participar más y más en las fotos. *«Consideró necesario -dice Onetti-- dejarse resbalar de espaldas e introducirse en la fotografía, hacer que su cabeza, su corta nariz, sus grandes ojos impávidos descendieran desde la nada del más allá de la foto para integrar la suciedad del mundo... las sátiras del amor que ve había jurado mandar regularmente a Santa María»*.

La próxima fotografía llega desde Montevideo. Pero no está dirigida ni al diario ni a la pensión. Ni siquiera está dirigida a él. Gracia César se la envía a Lanza, un compañero de trabajo de Risso, con la inscripción: *«Para ser donada a la colección Risso»*. Lanza se la entrega a Risso, avergonzado.

La siguiente fotografía, que es terrible, le llega a la madre de Risso, que casi se vuelve loca. Pero será la próxima foto, la última, con la que Gracia César consiga encon-

trar, al fin, el exacto punto de apoyo para su venganza, porque será enviada a la hija de Risso, al Colegio de las Hermanas «segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de veras vulnerable».

Lo interesante de este magnífico relato de Onetti es que no está escrito en el orden en que aquí se ha contado (porque en ese caso no se trataría de un cuento flotante sino de un cuento detonante) sino que trabaja mediante sucesivos *raccontos* que van revelando la historia mediante el sistema de la acumulación (el cuento empieza con la llegada de la primera foto) de tal manera que cuando Risso se suicida también el lector ha llegado a la conclusión de que lo mejor que puede hacer Risso es suicidarse.

Los cuentos por detonación, en cambio, son más «divertidos», porque trabajan casi siempre a partir de la sorpresa (ya Ortega y Gasset decía que «el arte no es sorpresa, pero sin sorpresa no hay arte»). Los ejemplos en este campo son muy numerosos y cualquiera a poco que se ponga a recordar sus cuentos favoritos, identificará rápidamente una media docena. Algunas, pocas, la sorpresa está al comienzo (como en *La Metamorfosis* de Kafka), pero casi siempre está al final, como en buena parte de los cuentos de Cortázar. Estas sorpresas finales, que iluminan el resto del cuento con una luz repentina -modificando la comprensión de lo que el lector había elaborado hasta ese instante- utilizan técnicas y objetivos muy diversos. En «Los pocillos», de Mario Benedetti, por ejemplo, se presenta a dos adúlteros especialmente incómodos, porque el traicionado es ciego y porque el traidor es su hermano y la traidora su mujer. El cuento acaba cuando la mujer (que ha estado acariciándose con su amante en presencia del ciego) se dispone a servir el café siguiendo una rutina diaria: el pocillo verde será para el marido engañado, el negro para su amante, el rojo para ella. «Tomó el pocillo verde para alcanzárselo a su marido pero antes de dejarlo en sus manos se encontró con su extraña, apretada sonrisa. Se encontró, además, con unas palabras que sonaban más o menos así: «No, querida. Hoy quiero tomar en el pocillo rojo».

Otro de los cuentos ejemplares que el lector «reescribe» a partir del desenlace es una pieza maestra de Arthur Clarke: «Los nueve mil millones de nombres de Dios». Cuenta la historia de una secta tibetana dedicada desde su remota fundación a la exclusiva tarea de hallar y registrar todos los nombres de Dios, los verdaderos nombres de Dios. Para ello los monjes se dedicaban sistemáticamente a combinar un total de siete letras en todas las permutaciones posibles. Habían empezado por la palabra AAAAAAA y habrían de concluir con la palabra ZZZZZZZ. En el medio quedarían atrapados, sin remedio, todos los nombres de Dios, incluyendo el Nombre con el que Dios se reconocía a Sí Mismo. Había un solo problema: la tarea les iba a llevar, calculaban, unos quince mil años.

El cuento de Clarke comienza, precisamente en Nueva York, en las oficinas de la más importante empresa de supercomputadoras. El lama del monasterio tibetano ha venido a Nueva York a comprar una máquina capaz de abreviar el tiempo de realización de

su divina tarea. La operación es cerrada y la máquina despachada al Tibet e instalada en el monasterio por dos representantes de la empresa: Georges y Chuk. Desde entonces, semana tras semana, la máquina va llenando miles y miles de ellos con sus inscripciones absurdas. Paciente e inexorable la computadora agrupa las letras del alfabeto tibetano en todas las combinaciones posibles, agotando una serie tras otra. Los monjes, por su parte, se dedican a recortar ciertas palabras al salir de la máquina para luego pegarlas devotamente en unos enormes registros. Dentro de una semana, calculan los expertos, el trabajo habría terminado. Pero entonces Chuk mantiene una charla con uno de los ancianos a cargo de la operación enterándose de algo muy preocupante: los monjes están persuadidos de que cuando se hayan agotado todas las combinaciones y estén escritos al fin todos los nombres de Dios (que ellos calculan en unos nueve mil millones) se habrá alcanzado el divino designio para el que la raza humana fue creada. «*Cuando la lista quede terminada* -le dice el monje al estupefacto Chuk- *Dios intervendrá y todo habrá acabado*».

Chuk y Georges entran en pánico: ¿qué ocurrirá con ellos el día, ya muy próximo, en el cual la máquina se detenga, agotada su tarea, y los monjes adviertan que ningún san Gabriel hace sonar las trompetas celestiales? Después de todo, ellos y su máquina serían vistos como los responsables del fracaso. ¿Cómo reaccionarían estos monjes cuando ya fuera evidente, más allá de toda duda razonable, que la causa a la que habían dedicado sus vidas había acabado de modo tan patético?

Georges y Chuk deciden que lo mejor es hacer mutis por el foro antes de que las cosas se pongan inmanejables y preparan un plan de huida que les garantice que ellos estarán lejos de esa montaña y cerca del aeropuerto para el momento en que la máquina se detenga y la verdad quede al desnudo. Como dos ladrones, en lo más hondo de la noche, Chuk y Georges huyen de ese lugar de pesadilla en busca del mundo real. Mientras descenden por las laderas de la montaña no les cuesta nada imaginar todo lo que estaría pasando en ese momento en el monasterio, detrás de las altas murallas, mientras los monjes recortan los últimos nombres extravagantes y los pegan en el enorme cuaderno. Georges consulta su reloj:

Estaremos en el llano dentro de una hora -dice-. ¿Crees que la máquina ya habrá acabado?. Chuk está mirando fijamente al cielo y no le contesta. Tiene el rostro palido bien Georges siente la necesidad de dirigir la vista al cielo, Y Clarke, entonces escribe: «... *encima de ellos, en la paz de las alturas, las estrellas se estaban apagando una a una*».

La eficacia del mecanismo de detonación instalado por Clarke se basa, me parece, en que modifica bruscamente la escala del conflicto, transformando el problema doméstico de Georges y Chuk en un desastre cósmico.

Lo que es, en cierto modo, el propósito de toda creación artística.