Taller "El cuento paso a paso"

Betuel Bonilla Rojas

Preliminares

"El cuentista que 'no dice algo', que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede volverse a uno y otro lado buscando otra vocación. Ese hombre no ha nacido cuentista" (Carlos Pacheco).

"Reglas para todos los cuentos no hay, salvo las reglas del buen tino" (Adolfo Bioy Casares).

"La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista" (Augusto Monterroso).

Empecemos por el comienzo, por aquello sin lo cual no podremos empezar a escribir, al menos no con la conciencia de estar produciendo algo que llamamos, a veces con excesiva ligereza, 'un texto literario'. Con respecto a los momentos por los que atraviesa la creación literaria consciente, es necesario recordar, con Rafael Lapesa, los pasos de dicho proceso:

> Tradicionalmente suelen señalarse tres momentos o etapas en la creación literaria: *invención*, *disposición* y *elocución*. La *invención* es el hallazgo del tema general: un hecho externo o interno conmueve el espíritu del escritor, que siente el afán de exteriorizar esa conmoción vivida, su *vivencia*, en una obra bella y duradera, e imagina cómo ha de ser ésta en sus líneas fundamentales. La *disposición* consiste en la tarea de distribuir y ordenar la materia, trazando el plan y bosquejando la obra. La *elocución* es el momento en que la creación literaria toma su forma definitiva concretándose en palabras (Lapesa, 21).

Ahora, fijémonos, de entrada, en lo que afirma el formalista ruso Boris Tomachevsky en su *Teoría literaria*:

> Pero no basta inventar una cadena apasionante de acontecimientos, delimitándolos con un principio y un fin. Es preciso *distribuir* estos

> acontecimientos, darles un cierto orden, exponerlos, hacer del sencillo material narrativo una combinación literaria (Tomachevsky, 185).

O en estas otras recomendaciones:

> Para poner en movimiento la *fábula*, se introducen en la equilibrada situación inicial unos motivos dinámicos que destruyen el equilibrio" (Tomachevski, 184).
>
> Un cuento se escribe sabiendo sólo parte de lo que está naciendo en la escritura (Samperio, 55).
>
> Ya que cuando se escribe un cuento, el escritor no pone ni explica todo, sino que deja asuntos ocultos para que el lector los imagine, los deduzca, los sobreentienda (Samperio, 55).
>
> El embrión lo hace nacer cualquier accidente imprevisto o previsto; un encuentro con un desconocido, las palabras de un amigo, una puerta cerrada, un pasillo al cabo del cual hay un balcón (Samperio, 41).
>
> El cuentista muestra una experiencia universal dentro de un acontecimiento singular (Samperio, 37).
>
> El clásico "…y vivieron felices para siempre" con que concluyeron los cuentos tradicionales para niños sugiere que vivir felices no es, en primera instancia, algo digno de ser contado. Lo que se cuenta es el conflicto (Samperio, 33).

Teniendo en cuenta estas ideas, ahora sí, al grano:

La invención:

1. Ideas para generar historias

- Tomen los dos versos finales de cada uno de los *Cuentos del Conde Lucanor*, del Infante Juan Manuel, aquella parte en la que se resalta la moraleja de la situación recién referida por el personaje Patronio. Creen ahora otra situación narrativa correspondiente a tales versos.

- ✓ Por críticas de gentes, mientras que no hagáis mal,
  buscad vuestro provecho y no os dejéis llevar.

- ✓ El que esté bien sentado, no se levante.

- ✓ Quien te encuentra bellezas que no tienes,
  siempre busca quitarte algunos bienes.

- ✓ Por padecer pobreza nunca os desaniméis,
  porque otros más pobres un día encontraréis.

- ✓ Por dichos y por obras de algunos mentirosos,
  no rompas tu amistad con hombres provechosos.

- Partir de fragmentos o ideas preconcebidas por otros autores:

- ✓ "Ella no sabía qué sentimientos míos había sacudido. Primero yo estaba tan tranquilo como un vaso de agua encima de una mesa; después ella había pasado muy cerca y sin darse cuenta había tropezado con la mesa y había agitado el agua del vaso" (Felisberto Hernández, "El caballo perdido", 42).

- ✓ Una persona cree vivir aburrida en su ciudad natal durante los primeros años de su vida. La abandona en busca de felicidad y, al regresar a ésta, próxima a morir, entiende que sólo allí podía ser feliz.

- ✓ En el cuento "Leña", del libro *Si me necesitas llámame*, del escritor estadounidense Raymond Carver, uno de los personajes, Bonnie, escribe en su cuaderno de notas una idea literaria que nunca desarrolla. Podemos aprovecharla, con la venia de Carver, para hacer de ésta un cuento:

  > *Una fatídica noche de agosto entró un desconocido alto, cargado de hombros —¡pero guapo!—, de pelo rizado y ojos tristes* (Carver, 15).

- ✓ O partir de una idea dejada a medias por cualquier autor, como ésta de la escritora estadounidense Flannery O'Connor:

  > *Y desde ese día parecía como si todo hubiera cambiado y para él fuera diferente*.

- Existen igualmente imágenes literarias, ejemplos máximos de condensación narrativa, que pueden dar pie a historias:

✓ El día entraba por la ventana con la confianza ingenua de un animal (Felisberto Hernández, "Lucrecia", 249).

Imágenes de Liliana Heker, del cuento "Trayectoria de un ángel":

✓ Conocerla fue una sacudida (Heker, 91).

✓ Se me notaba el cadáver en la cara (Heker, 95).

Explorar las dos posibilidades:

a) Él mismo, enfermo terminal, es un cadáver, y como tal lo expresa. Dibújenlo, creen las condiciones de su físico y del ambiente que lo rodea. Hablen de su enfermedad.

b) Él acaba de asesinar a alguien, y ese muerto a cuestas se le trasluce en todas su partes. ¿Culpa? ¿Cómo se nota todo esto?

La disposición y la elocución:

2. Sobre los temas para cuentos

- Sigamos (no obedezcamos) al maestro dominicano Juan Bosch

El cuentista dominicano, en su célebre "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", afirmaba:

> El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos (Zavala, I: 268).

Pensemos que de esto, al menos la primera parte, no es del todo cierta, o que no está correctamente formulada. Vámonos más bien por la vía de los animales como posibilidad. Así: busquemos el animal que nos puede motivar la escritura de un cuento. Pensemos en su naturaleza, su hábitat, sus costumbres, sus predadores, su promedio de vida… Ahora, teniéndolo claro, busquemos el *desvío*, suceso que desacomodará estas

características antes mencionadas. Por decir algo: el mono que ya no está en su hábitat, con lianas, sino en cautiverio en un circo. Desarrollemos esto que para él, o para nuestra lógica de verlo, es un problema. Volvámoslo cuento.

3. Para las descripciones

- Con Gustave Flaubert: Mire detenidamente un objeto. Cualquiera. Ahora descríbalo de una manera tal que a todos nosotros nos parezca que ese objeto es interesante:

✓ Una taza de porcelana
✓ Un molinillo
✓ Un saco de lana
✓ Un pitillo
✓ Un terroncito de azúcar

- **Para no incurrir en lugares comunes y sugerir en lugar de describir:** Desde Abelardo Castillo, en el libro *El oficio de mentir*: No describan en un primer momento. Den, más bien, un atributo a una parte del cuerpo y dejen que el lector imagine la forma específica que toma ese atributo.

✓ Tenía unos ojos altaneros;
✓ Caminaba de manera enfermiza;
✓ Tenía un rostro imperial.
✓ Desde "La gallina degollada", de Horacio Quiroga: Los cuatro hijos (…) tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos" (Quiroga, 47).

- **Para evitar los lugares comunes**

A los lugares comunes, en el lenguaje literario, también se les suele llamar "clisés", o "clichés", en este último caso si queremos ser más fieles con su palabra francesa de origen. De forma técnica, los estudiosos de la literatura los llaman "catacresis" o "abusión", en otras palabras, desvíos del uso cotidiano de la lengua, como quería Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*, que en alguna época fueron originales y audaces metáforas y que, con el paso del tiempo y su uso reiterado, se volvieron apolilladas expresiones usadas en la lengua cotidiana y en situaciones más o menos similares del mundo humano. Así, lentamente, sin saber cómo ni cuándo, lo que era una virtud estilística pasó a ser nada menos que un

incómodo recurso de escritores poco instruidos o, a lo mucho, parte habitual del discurso oral. Los lugares comunes, aun para escritores avezados, irrumpen bajo la forma de ecos y resonancias que, en la mayoría de los casos, no percibimos en el momento de la escritura. Luego de dicho momento, pasada la primera emoción de la creación, la inteligencia se abre paso buscando las anomalías, y entonces los lugares comunes son los primeros en asomarse. Una tarea del escritor consciente de su oficio es rastrear dichos lugares comunes, para lo cual será siempre recomendable buscar un segundo, tercer, cuarto… lector, para que ellos, desde su conocimiento, nos desnuden esas expresiones que pueden perjudicar nuestro texto. Miremos un ejemplo, extraído del cuento "Smorgasbord", del escritor estadounidense Tobias Wolff, en el cual un personaje, aparentemente producto de la ficción, teoriza sobre este aspecto:

> "Sus ojos se reían de mí"; he ahí un cliché por el que el profesor de Lenguas me hubiera comido vivo. "¿Cómo se reían exactamente esos ojos?" —habría preguntado, alzando la vista de mi ejercicio mientras mis compañeros de clase me abucheaban—. "¿Se reían con disimulo o simplemente se reían? ¿Soltaban una gran risotada? ¿O quizás se partían de risa?". (Wolff, 276).

4. Para fijar la atención en un escenario

Desde Felisberto Hernández: El ejercicio se llama "Juegos de recuerdo**"**. Miren fijamente la pintura 'La balsa de La Medusa' (1819), del pintor romántico Théodore Géricault. Obsérvenla por un minuto, 'acaricien los detalles', como aconseja Vladimir Nabokov en su *Curso de literatura europea*. Ahora, sin que la

pintura esté visible, escriba un párrafo en el que recuerde el máximo número posible de detalles específicos de esa pintura: número de personas; colores; estado del mar; estado del viento; gestos y ademanes; objetos acompañantes; forma de las nubes, etc. Componga un pequeño relato con los elementos de esta imagen. Luego de relacionado cada uno de los elementos del listado, de estar perfilados los bocetos y los borradores, lo mismo que cada uno de los relatos que de allí surgieron, lea lo que, a partir de la misma obra, escribió el pintor inglés Julian Barnes en su relato "El naufragio", del libro *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*.

5. Ideas para la construcción de un personaje

"Para que un personaje suene real debe ser en cierto modo contradictorio y un tanto paradójico" (Zavala, 98), afirma el escritor mexicano Hernán Lara Zavala. Y quizás allí esté acaso el único secreto de los buenos personajes con los que nos hemos encontrado en ciertas lecturas; su infinita contradicción. De tan contradictorios nos resultan profundamente humanos. Miremos este caso, en cuyo desarrollo el perfil del personaje en cuestión coincide con el comienzo del cuento:

> Hay individuos particularmente no emotivos. Nicolás Broda pertenecía a esa especie. Con seguridad que si al mirar hacia arriba cualquier noche hubiera visto dos estrellas rodando por el cielo en sentido contrario y a punto de chocar, en vez de esperar el cataclismo se habría puesto a reunir las informaciones necesarias y a la mañana siguiente, después de mucho manipular las ecuaciones de Lagrange aplicadas a la mecánica de tres cuerpos, habría llegado a comprobar que, en efecto, un satélite lanzado treinta y ocho días atrás y otro lanzado hacía apenas cuatro días, debían crear la ilusión de choque desde el lugar y a la hora en que él había estado contemplando el cielo. (Heker, "Vida de familia", 231).

O este otro, en el que apenas se da la pauta para seguir marcando los énfasis en cada uno de los personajes objeto de la narración:

> Eran hermanos. El menor se llamaba Juan Arias y vivía por los lados de Las Palmas, entre el golpe aturdidor de un río maloliente y la algarabía que cada mañana y tarde hacían sus vecinos al entrar y salir de la escuela. A él le importaba un comino eso de ir a la escuela, decía, pues cuando grande se las

> apañaría para tener muchos músculos y vivir, como don Rufo, de cobrar a cada habitante una mesada por velar por ellos. El mayor tenía por nombre Andrés Rubirosa. Vivía por el barrio Sevilla, entre el trinar de algunas aves, a las que él solía, todas las mañanas, poner arroz en los alféizares de las ventanas, y el hablar quedo de las mucamas que temían no tanto despertar a sus patrones sino la fuerte reprimenda y el despido que esto traería consigo. Andrés soñaba con imitar la labor heroica de su padre, volar todo el tiempo sobre las nubes, con el destino de miles de pasajeros en sus manos.

Podemos rematar este tema de los personajes recogiendo la experiencia de uno de los grandes narradores estadounidenses, el escritor de Georgia, Erskine Caldwell, en las notas preliminares a su libro de cuentos *Historias del Norte y del sur I*:

> Lógicamente el autor crea todos los personajes de ficción, hasta cierto punto, a partir de la recopilación y observación de personas reales. De otro modo los personajes de las novelas y los relatos apenas se asemejarían a seres humanos. En mi forma de escribir me esforzaba por extraer directamente de la vida real características y atributos de hombres y mujeres que produjeran de manera elocuente —en las circunstancias que yo había de inventar— los personajes ideales para la historia que quería crear. Siempre, o casi siempre, estos personajes de ficción consistían en una amalgama de personajes (Caldwell, 11-12).

6. Para revelar la psicología de los personajes mediante acciones detalladas

Uno de los principales problemas de los escritores latinoamericanos, especialmente, tiene que ver con la incapacidad, o la escasa atención, que manifiestan a la hora de fijar ciertos detalles específicos de algunas acciones de los personajes. El escritor latinoamericano es más dado a la resolución general de una acción, y luego pasa a la otra sin dejar rastro alguno de la anterior. Estos detalles omitidos hacen, en la mayoría de los casos, que el lector no tenga del personaje información distinta a un movimiento general, que no conozca los rasgos psicológicos de éste. Cada pequeño detalle dentro de una acción dice tanto de un personaje que a veces hace innecesarias descripciones posteriores. Un caso ejemplar de este tipo de construcciones es el de Jerome David Salinger, el

extraordinario escritor neoyorquino. Miremos un ejemplo tomado de su cuento "Justo antes de la guerra con los esquimales", de su libro *Nueve cuentos:*

> De pronto se oyó una voz masculina que gritaba desde otra parte de la vivienda:
> —¡Eric! ¿Eres tú?
> Ginnie supuso que era el hermano de Selena, a quien ella no conocía. Cruzó sus largas piernas, arregló los bajos de su abrigo sobre las rodillas y esperó.
> Un joven con gafas, en pijama, descalzo, se precipitó en la habitación, con la boca abierta.
> —Diablos, creí que era Eric —dijo. Sin detenerse y con un aire extremadamente lamentable, siguió a través de la habitación apretando algo contra su pecho estrecho. Se sentó en el otro extremo del sofá.
> —Acabo de cortarme este asqueroso dedo —dijo con cierta ansiedad. Miró a Ginnie como si fuera natural que la joven estuviera sentada allí—. ¿Alguna vez te has cortado un dedo? ¿Hasta el hueso? —preguntó. Su voz chillona contenía un verdadero ruego, como si Ginnie, con su respuesta, pudiera evitarle la desagradable tarea de romper el hielo.
> Ginnie lo contempló extrañada.
> —Bueno, no precisamente hasta el hueso —dijo—. Pero me he cortado.
> Era el muchacho, o el hombre —le era difícil determinarlo—, más cómico que había visto jamás. Tenía el pelo revuelto como si acabara de levantarse, y una barba rala y rubia, como de dos días o más. Su aspecto era... bueno, parecía un tonto.
> —¿Cómo te has cortado? —preguntó Ginnie.
> Con la boca floja y entreabierta, tenía la vista fija en el dedo lastimado.
> —¿Qué? —dijo él.
> —¿Cómo te has cortado?
> —¿Cómo diablos puedo saberlo? —dijo, dando a entender con su entonación que la respuesta a esa pregunta era irremisiblemente oscura—. Buscaba algo en la asquerosa papelera, y estaba llena de hojas de afeitar.
> —¿Eres hermano de Selena? —preguntó Ginnie.
> —Sí, diablos, me estoy desangrando. No te vayas. Tal vez necesite una de esas inmundas transfusiones.
> —¿Te has puesto algo?
> El hermano de Selena apartó un poco la mano herida del pecho y se quitó la venda para que Ginnie disfrutara de su aspecto.

> —Sólo papel higiénico —dijo—. Para la sangre. Como cuando uno se corta al afeitarse —de nuevo miró a Ginnie—. ¿Quién eres? —preguntó—, ¿amiga de esa estúpida?
> —Vamos a la misma clase.
> —¿Sí? ¿Cómo te llamas?
> —Virginia Maddox.
> —¿Eres Ginnie? —dijo, observándola con los ojos entrecerrados tras las gafas—. ¿Eres Ginnie Maddox?
> —Sí —dijo Ginnie, descruzando las piernas.
> El hermano de Selena volvió a fijarse en el dedo, evidentemente su verdadero y único centro de atención (Salinger, 65, 66, 67).

Es suficiente. Las partes subrayadas son justamente esos elementos adicionales (acciones o acompañamientos de acciones) que hacen que el lector fije los ojos justo allí. Aunque parezcan en primera instancia datos gratuitos, son en realidad éstas, y no las acciones generales, los que revelan ciertas patologías, por llamar de alguna manera a tales actos tan específicos.

El segundo ejemplo está tomado del cuento “Un hombre bueno es difícil de encontrar”, de Flannery O´Connor:

> A la mañana siguiente la abuela fue la primera en subir al coche, lista para partir. A un costado dispuso su gran bolsa de viaje negra que parecía la cabeza de un hipopótamo y debajo de ella escondía una cesta con Pitty Sing, el gato, en el interior. No tenía la menor intención de dejar solo al gato durante tres días, porque éste la echaría mucho de menos y ella temía que se frotara con la llave del gas y se asfixiara por accidente. A su hijo, Bailey, no le gustaba llevar un gato a un motel.
> Se sentó en el centro del asiento trasero, con John Wesley y June Star a cada lado. Bailey, la madre de los niños, y el bebé se sentaron adelante. Y así salieron de Atlanta, a las ocho y cuarenta y cinco, con el cuentakilómetros del coche en 89.927. La abuela lo anotó, porque pensó que sería interesante decir cuántos kilómetros habían hecho cuando regresaran. Tardaron veinte minutos en llegar a las afueras de la ciudad.

Entonces, a ampliar ciertas acciones:

a) Dos personas que hablan mientras almuerzan un plato de espaguetis.
b) Un conductor intenta sobornar a un agente de tránsito para evitar que le haga un comparendo por una infracción recién cometida.
c) Una madre reprende a su hijo por no haber realizado a tiempo los deberes de la casa.

d) Una enfermera intenta hacer la curación en un brazo a una anciana terca y obstinada recién operada.

7. **Para crear sensaciones mediante atmósferas en las que se complementan las acciones y las descripciones:**

En algunas ocasiones, ciertos textos literarios tienen la maravillosa virtud de hacernos sumergir en sus páginas, al punto de que sentimos frío o calor, dependiendo del ambiente que haya en el cuento. Así, recordando a John Steinbeck, la travesía que hacen los personajes de *Las uvas de la ira*, desde Oklahoma hasta California, nos impregna hasta los huesos de ese sofoco que acompaña a los habitantes del viejo camión durante todo el viaje. Abundan, sobre todo, ejemplos que comprometen el sentido del tacto, de lo que entra por la piel. Una muestra bastante indicadora es el cuento "Para encender una hoguera", del escritor estadounidense Jack London, en el que leemos fragmentos como:

> (…) La acción no consumió más de un cuarto de minuto, pero en ese breve momento el envaramiento se apoderó de los dedos descubiertos. No se puso el mitón, sino que dio a los dedos una docena de golpes fuertes contra los muslos. Luego se sentó, en un tronco cubierto de nieve, a comer. El hormigueo que siguió a los golpes de los dedos contra las piernas cesó tan de golpe, que se sobresaltó. No tuvo oportunidad de morder un bizcocho. Se golpeó los dedos varias veces y volvió a introducirlos en el mitón, a la vez que desnudaba la otra mano para comer. Trató de tomar un bocado, pero el bozal de hielo se lo impidió. Había olvidado de encender fuego para derretirlo. Rió de su tontería, y mientras reía notó que el entumecimiento le invadía los dedos expuestos al frío. Además advirtió que ya había pasado el hormigueo que le invadía los dedos de los pies cuando se sentó. Se preguntó si tenía los pies tibios o entumecidos. Los movió dentro de los mocasines, y decidió que estaban entumecidos.

O en este otro cuento, "Cazadores en la nieve", del también estadounidense Tobias Wolff:

> (…) El viento les daba en la cara. La nieve era una pared blanca en movimiento delante de sus faros; entraba por el agujero del parabrisas arremolinándose en la cabina y se posaba sobre ellos. Tub daba palmadas y se movía para entrar en calor, pero la cosa no funcionaba (Wolff, 48).

En estos dos casos, la sensación provocada mediante palabras es de frío extremo. Juan Rulfo, en el cuento "Nos han dado la tierra", crea algo parecido, pero a través de la sensación de calor:

> (…) No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar.
>
> Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más y las buscamos con los ojos. Pero no hay ninguna más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.

Entonces, una buena manera de estimular la eficacia dentro del impacto de un relato en el lector, tiene que ver con la disposición de aquellos elementos que nos garanticen la consecución de esas atmósferas, algo que debe entrar por cualquiera de los sentidos, pues muy difícilmente se consigue un efecto simultáneo. Ahora, a crear fragmentos que nos trasladen a las sensaciones buscadas. Ojo. Sólo a los sentidos, no a lo racional que a veces opera allí mediante el *flashback*, como en el caso de la Magdalena de Proust.

Para el estímulo del sentido de la vista, podría servir la idea de belleza que tiene Luis Lapesa:

> Bello es el adjetivo que aplicamos a todo aquello cuya mera contemplación nos origina un placer espiritual, agradándonos de modo inmediato y desinteresado (…) Lo bello origina, pues, un goce de naturaleza más elevada que la del placer sensible (Lapesa, 14).

Hay que buscar el equivalente para el gusto, para el olfato, para el oído, o para algo más general, como la repulsión extrema que podemos sentir por algo o alguien.

8. Para buscar la sencillez, quizás lo más difícil de hacer al narrar

La sencillez es un anhelo, quizás el más difícil, de todo escritor. Luego de querer modificar las estructuras y la historia de la literatura, un escritor agacha la cabeza y entiende que sólo si cuenta aquello que quiere contar de una manera tal que hasta el menos docto de los seres humanos lo entienda, habrá logrado en parte su objetivo. Este consejo, quizás en esa misma dirección, se lo dio el escritor inglés C. S. Forester al también inglés Roald Dahl:

> —No se preocupe —dijo—. Mientras escriba los hechos, yo podré escribir la historia. Pero por favor —añadió—, ponga muchos detalles. Eso es lo que cuenta en nuestra profesión, los detalles insignificantes, como, por ejemplo, que se le había roto el cordón del zapato izquierdo, o que una mosca se posó en el borde de su copa durante el almuerzo, o que el hombre con quien estaba hablando tenía un diente partido. Trate de recordar todo lo que sea posible (194).

9. Para los puntos de vista y la focalización

A partir del cuento "Póngase usted en mi lugar", del libro *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*, de Raymond Carver. En este cuento, una pareja de esposos, ansiosa de tener un poco de distracción, visita a los inquilinos de la que fue su antigua casa. En dicho encuentro, la pareja de anfitriones se empeña en hacer que el señor Myers (el esposo entre los que llegan de visita), quien ha dejado el trabajo para dedicarse a escribir, escuche dos incidentes ¿reales? que eventualmente pueden convertirse en buenas historias para los relatos que intenta escribir. En el primero de los incidentes, Edgar Morgan (el esposo entre los anfitriones), narra lo siguiente:

> —El otro día oí algo que quizá pueda interesarle —dijo Edgar Morgan. Sacó tabaco y empezó a llenar la pipa. Myers encendió un cigarrillo y miró a su alrededor en busca de un cenicero; luego dejó caer la cerilla detrás del sofá.
> —Es una historia horrible, en realidad. Pero tal vez le sirva, Mr. Myers. —Morgan encendió una cerilla y se dio fuego a la pipa—. El granito de arena y todo eso, ya sabe —dijo Morgan, y se echó a reír y sacudió la cerilla—. El tipo era de mi edad, poco más o menos. Durante un par de años fue colega mío. Nos conocíamos un poco, y teníamos buenos amigos comunes. Un día se marchó, aceptó un puesto allá en la universidad del estado. Bien, ya sabe lo que sucede a veces… El tipo tuvo un idilio con una de sus alumnas.

> Mrs. Morgan emitió un ruido de desaprobación con la lengua. Cogió un pequeño paquete envuelto en papel verde y se puso a pegarle encima un lazo rojo.
> —Según se cuenta, fue un idilio ardiente que duró varios meses —siguió Morgan—. Hasta hace muy poco, de hecho. Hasta la semana pasada, para ser exactos. Esa noche le comunicó a su esposa, con la que llevaba veinte años, que quería el divorcio. Imagine cómo se lo tuvo que tomar la pobre mujer, al oír aquello de buenas a primeras, como quien dice. Se organizó una buena trifulca. Metió baza toda la familia. La mujer le ordenó que se fuera inmediatamente. Pero cuando el hombre estaba a punto de irse, su hijo le tiró una lata de sopa de tomate que le alcanzó en la frente. El golpe le produjo una conmoción cerebral, y le mandaron al hospital. Y su estado es grave.
> Morgan dio unas chupadas a su pipa y observó a Myers.
> —Jamás había oído nada parecido —dijo Mrs. Morgan—. Edgar, es repugnante.
> —Es horrible —dijo Paula.
> Myers se sonrió burlonamente.
> —*Ahí tiene* materia para un cuento, Mr. Myers —dijo Morgan, captando su sonrisa y entrecerrando los ojos—. Piense en la historia que podría usted urdir si lograra penetrar en la cabeza de ese hombre.
> —O en la de ella —dijo Mrs. Morgan—. En la de la mujer. Piense en *su* historia. Ser engañada de tal modo después de veinte años de matrimonio. Piense en cómo se tuvo que sentir.
> —Pero imaginen por lo que está pasando el pobre *chico* —dijo Paula—. Imagínenlo. Un hijo que por poco mata a su padre.
> —Sí, todo eso es cierto —dijo Morgan—. Pero hay algo a lo que creo que ninguno ha prestado atención. Piensen un momento en lo que voy a decir. ¿Me escucha, Mr. Myers? Dígame lo que opina de *esto*. Póngase en el lugar de esa alumna de dieciocho años que se enamora de un hombre casado. Piense en *ella* unos instantes, y verá las posibilidades que tiene esa historia (Carver, 133, 134).

Como se puede apreciar, lo que en realidad hace Raymond Carver en este cuento es poner en boca de la pareja de anfitriones, quienes nada (?) saben del oficio literario, algunas reflexiones sobre las distintas posibilidades que ofrece un relato, y un incidente, conforme variamos el punto de vista o la focalización. Podemos trabajar con las posibilidades que aquí quedan abiertas, o crear otra situación con ribetes similares.

10. Para buenos comienzos de cuento

Más allá de lo que digan algunos escritores, que recomiendan desobedecer cualquier precepto literario, siempre será mejor asegurar, de entrada, la lealtad de un posible lector. Aquí va un comienzo extraordinario, el primer párrafo del cuento "La cadena", del escritor de Alabama, Estados Unidos, Tobias Wolff. Ha sido tomado de la traducción de Mariano Antolín Rato, del libro *Aquí empieza nuestra historia*, de Alfaguara.

> Brian Gold estaba en la cima de la colina cuando atacó el perro. Un animal grande, negro, como un lobo, atado a una cadena, saltó desde un jardín trasero y salió disparado hasta el parque, moviéndose con agilidad a pesar de la nieve profunda, en dirección a la hija de Gold. Éste esperó que la cadena tirara del perro y lo detuviese; pero el perro siguió avanzando. Gold se lanzó colina abajo, gritando. La nieve y el viento apagaron su voz. El trineo de Anna estaba casi al final de la pendiente. Gold le había levantado la capucha del anorak para protegerla de las ráfagas de viento, y sabía que no le podía oír a él ni ver al perro que corría hacia ella. Era consciente de la velocidad del perro y de su propio avance lento, del peso de sus botas de goma, de la pegajosa costra de debajo de la nieve reciente. El abrigo le batía contra las rodillas. Gritó una última vez cuando el perro arremetió, y en ese momento Anna se echó hacia atrás y el perro le alcanzó el hombro en lugar de la cara. Gold apenas estaba a mitad de la colina, agitando los brazos, los pies resbalándose dentro de las botas. Parecía correr sin avanzar, mantenido a una distancia fija, insalvable, del perro que arrastraba a Anna, tirándola del trineo y sacudiéndola como a un muñeco de trapo. Gold se tiró colina abajo y entonces la distancia se esfumó y estaba allí (Wolff, 248).

11. Para los títulos

En alguna ocasión, a propósito de una pregunta surgida de manera informal en una charla ofrecida por el escritor peruano Iván Thays, éste manifestó, con respecto a la manera de titular bien una obra literaria, que un título bueno es aquél capaz de fusionar lo literal con lo metafórico, esto es, que logra hermanar de forma simultánea los dos planos presentes en la creación literaria. Obras como *Bajo el volcán*, del escritor inglés Malcolm Lowry, pueden servir para ejemplificar esta idea.

Lo pertinente, en primera medida, es observar los procedimientos más frecuentes que utilizan algunos escritores reconocidos para plasmar los títulos de sus obras. Para dicha tipificación se sigue el modelo propuesto por Carlos Reis en su libro *Fundamentos y técnicas del análisis literario*:

a) Referencia a un personaje que ocupa un lugar primordial en la economía de la acción ("Emma Sunz", de Jorge Luis Borges; "La señorita Cora", de Julio Cortázar; "María dos Prazeres", de Gabriel García Márquez; Bienvenido, Bob", de Juan Carlos Onetti) o que, desempeñando un lugar secundario, se une de algún modo al personaje central ("María", de José Donoso; "Miriam", de Truman Capote).

b) Designación de un espacio en cuyo contexto u órbita se integran los comportamientos (muchas veces da amplitud social) de las figuras mencionadas en el texto ("Winesburg Ohio", de Sherwood Anderson; "Casa tomada", de Julio Cortázar).

c) Alusión a la acción o acciones a propósito de los cuales se pueden formular, en la sintagmática textual, juicios de carácter valorativo o ideológico ("Los buenos servicios", de Julio Cortázar; "La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su Abuela desalmada", de Gabriel García Márquez).

d) Recurso a *metáforas* que insinúan los sentidos contenidos en el texto ("El juicio", de Amir Valle; "La salud de los enfermos", de Julio Cortázar; "Los que viven lejos", de Liliana Héker).

e) Utilización de símbolos constituidos por entidades u objetos citados en el texto ("El collar", de Guy de Maupassant; "El capote", de Nicolai Gógol; "La gallina degollada", de Horacio Quiroga; "El matadero", de Esteban Echeverría; "Los gallinazos sin plumas", de Julio Ramón Ribeyro).

f) Alusión a mitos o referencias culturales que inspiran la trama semántica del texto ("Circe", de Julio Torri; "La casa de Asterión", de Jorge Luis Borges).

Bibliografía

- Barnes, Julian (1989). *Historia del mundo en diez capítulos y medio*. Traducción de Maribel de Juan. Anagrama. Barcelona.

- Caldwell, Erskine (2009). Historias del Norte y del Sur I. Navona. Traducción de Rebeca Bouvier. Barcelona.

- Carver, Raymond (1997). *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Anagrama. Barcelona.

- Carver, Raymond (2001). *Si me necesitas, llámame*. Anagrama. Tercera edición. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona.

- Castillo, Abelardo (1998). *El oficio de mentir*. Conversaciones con María Fasce. Emecé. Buenos Aires.

- Héker, Liliana (2009). *Cuentos*. Punto de Lectura. Buenos Aires.

- Hernández, Felisberto (2010). *Cuentos selectos*. Corregidor. Buenos Aires.

- Kayser, Wolfgang (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. 4° Edición. Madrid.

- Juan Manuel. *Cuentos del Conde Lucanor*: En: ww.cervantesvirtual.com

- Lapesa, Rafael (1980). *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra. Madrid.

- Quiroga, Horacio (1993). *Cuentos*. Ayacucho. Caracas.

- Reis, Carlos (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Versión española de Ángel Marcos de Dios. Gredos. Madrid.

- Salinger, Jerome David (2005). *Nueve cuentos*. Alianza Editorial. Madrid.

- Samperio, Guillermo (2005). *Después apareció una nave. Manual para nuevos cuentistas*. Páginas de espuma. Madrid

- Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Akal Universitaria. Traducción de Marcial Suárez. Madrid.

- Zavala, Lauro (1995). *Teorías del cuento I*. Unam. México. D.F.

- Zavala, Lauro (1995). *Teorías del cuento II*. Unam. México. D.F.

- Zavala, Lauro (1996). *Teorías del cuento II*. Unam. México. D.F.

Apéndice 1

Mapa acompañado de aproximación a una poética del género cuento

Guía 1 para talleres de cuento

La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista
Augusto Monterroso

1. Contar un cuento es saber guardar un secreto (Andrés Neuman).

   1.1. *Terminar un cuento es saber callar a tiempo* (Caldwell » Neuman).

a) "En el límite" – Graciela Bucci (Argentina)
b) "La escalerita" – Laura Massolo (Argentina)
c) "Colinas como elefantes blancos" – Ernest Hemingway (Estados Unidos)

2. Para mí un cuento es un relato en el cual lo más importante es la historia (Adolfo Bioy Casares).

   2.1 *Tampoco creo que la sorpresa sea necesaria* (Adolfo Bioy Casares).

a) "Para encender un fuego" – Jack London (Estados Unidos)
b) "Un hombre bueno es difícil de encontrar" – Flannery O'Connor (Estados Unidos)
c) "El paraíso era un autobús" – Juan José Millás (España)

3. Un cuento Es una obra de imaginación que trata de un solo incidente material o espiritual que puede leerse de un tirón (W. Somerset Maugham).

   3.1. *Hay que cambiar el término de anécdota por el de incidente significativo* (Sean O'Faolain).

   3.2. *Un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia* (Juan Bosch).

a) "Regreso a Babilonia" – Scott Fitzgerald (Estados Unidos)
b) "El sueño del pongo" – José María Arguedas (Perú)
c) "Pecado de omisión" – Ana María Matute (España)

4. El límite entre el buen y el mal cuento lo dan la tensión y la intensidad (Julio Cortázar).

   4.1 *Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige* (Julio Cortázar).

   a) "El beso" – Anton Chéjov (Rusia)
   b) "La carne" – Virgilio Piñera (Cuba)
   c) "Conga, Conga" – Manuel Rivas (España)

5. Un cuento es como un cuarto cerrado en el que se han pintado varias puertas falsas; mientras leemos tenemos muchas posibilidades de salida, pero cuando el autor nos conduce a una puerta en particular sabremos si es la correcta porque es la que abre (John Updike).

6. Un cuento es una narración donde los personajes sufren un acontecimiento que les trasforma la vida (Joaquín Armando Chacón)

   6.1. *Un crimen cometido por… una anciana conocida por su gran caridad es verdaderamente fascinante* (W. S. Van Dine).

   a) "Mientras el auto espera" – =O. Henry (Estados Unidos)
   b) "Los que viven lejos" – Liliana Heker (Argentina)
   c) "El candelabro de plata" – Abelardo Castillo (Argentina)

7. Un cuento es una manera de decir algo que no puede ser dicho de otro modo, y se necesitan todas las palabras del cuento para expresar su significado (Flannery O'Connor » Abelardo Castillo).

8. Un cuento es una serie breve de incidentes, de ciclo acabado y perfecto como un círculo, que por mucho que sea largo o corto es siempre un todo armónico y concluido, siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí, trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación, sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio, rematados por un final imprevisto, adecuado y natural (Carlos Mastrángelo).

9. Es un mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el

destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas (Van Dijk, 1983), no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de de una relativa autonomía semántica y formal (Luis Barrera Linares).

10. Un cuento es una narración donde la acción y los personajes han sido *abstraídos* de la realidad y reorganizados dentro de otra *realidad* que es la del texto en donde se supone que viven los personajes y en donde se supone que la acción debe desarrollarse (Shlomith Rimmon-Kenan).

11. No tenía más que captar un hecho, advertir una imperceptible fisurita en la realidad, cruzarme con un pequeño acontecimiento que tintinearía sólo para mí como una campanita de plata. Yo, yo era un cuentista (Liliana Heker).