

El punto central del cuento

Paul Brito



Borges subrayó la diferencia entre cuento y novela cuando dijo en una entrevista: «El problema central de la novelística es la causalidad», y Nathaniel Hawthorne lo hizo en este pasaje de *Wakefield*: «Ojalá yo tuviera que escribir un libro en lugar de un artículo de una docena de páginas, entonces podría ilustrar cómo una influencia que es-

capa a nuestro control pone su poderosa mano en cada uno de nuestros actos y cómo urde con sus consecuencias un férreo tejido de necesidad».

Mientras las novelas se concentran en el engranaje de los acontecimientos y en cómo la trama subordina la voluntad, los cuentos se enfocan en la anomalía, en la ex-

cepción, en la singularidad que escapa a las relaciones de causa y efecto. En un ensayo clave sobre el género, el escritor argentino Ricardo Piglia recuerda una anotación en los cuadernos de notas de Anton Chejov: un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida. Para el gran cuentista ruso es evidente que la causalidad no era el asunto más interesante, sino aquella causa esencial e implícita, trasapelada en los entresijos de la narración, que la hace explotar.

Es cierto que la novela trabaja también con anomalías, que en ella también hay personajes imprevisibles y acciones incongruentes, pero esas singularidades se diluyen en la narración, porque precisamente la función de la novela es describir el marco en que están inscritas y la secuencia que dio lugar a ellas. En el cuento el enfoque no está en los antecedentes sino en la discordancia misma como desarticuladora de las acciones y como detonante de nuevos giros. César Aira define a la novela como «lo que pasa» y al cuento como «lo que pasó»; a mí me gusta pensar en la novela como «lo que viene pasando» y en el cuento como «lo que podría suceder».

En *Bartleby*, el escribiente, de Herman Melville, el personaje principal vive al margen de la secuencia principal del relato y del sentido común del narrador. Sus compañeros de trabajo son fieles al marco de la historia y a sus reglas racionales, a pesar de sus propias excentricidades. En la mañana, el comportamiento de Turkey es tranquilo y cortés, y la actitud de Nippers es malhumorada. En la tarde, se invierte ese orden, y así todos los días, de forma previsible. A pesar de las variantes y combinaciones, el relato va urdiendo una red sólida, firme, hasta que aparece esa rendija definitiva, esa irreparable grieta en el centro de la historia y en el centro de Wall Street.

Antes de *Bartleby*, no parecía haber ningún intersticio en la concatenación de causas y efectos. «De otros copistas yo podría escribir biografías completas —dice el narrador—; nada semejante puede hacerse con *Bartleby*. No hay material suficiente para una plena y satisfactoria biografía de este hombre». Sin ninguna razón aparente, *Bartleby* decide no revisar sus copias ni realizar ninguna diligencia, y finalmente opta por no copiar más, aun cuando esa es la función principal de su trabajo y su razón de ser en la oficina. Aun así, *Bartleby* decide permanecer en el cuento (y hasta dormir en la oficina). El carácter disruptivo del género es llevado aquí a su máxima expresión: «Parecía solo, absolutamente solo en el universo, algo como un despojo en mitad del océano Atlántico». Y es tanta su obstinación que al narrador le comienza a parecer eterna: «Tal vez llegara a sobrevivirme y a quedarse en mi oficina reclamando derechos de posesión, fundados en la ocupación perpetua».

A pesar de todo, la fuerza totalmente antagónica que encarna *Bartleby*, representada por su lema: «Preferiría no hacerlo», debe en algún momento integrarse a la secuencia original del relato para que la narración pueda consumarse, nivelarse con las otras fuerzas de la historia. Un relato siempre es una síntesis. Por más que su final quede abierto, siempre debe haber una nivelación. Si no, el cuento termina como comenzó: como una anécdota, como un pedazo suelto. Cortázar comparaba al cuento con una esfera: los puntos de la superficie pueden separarse considerablemente entre sí pero siempre deben estar a una misma distancia del centro. Si uno de esos puntos no está al mismo nivel, el globo estalla. En *Bartleby*, el protagonista se encuentra en la antípoda del narrador y aun así (o con más razón, o con más firmeza, o con más tensión) el cuento mantiene su redondez, su esfericidad.

El punto de máxima saturación

En el cuento *El conflicto*, del cubano Virgilio Piñera, también hay un personaje que, como *Bartleby*, preferiría no hacerlo; un personaje que se opone a la secuencia implacable del relato, a la causalidad misma de la historia. Teodoro ha sido condenado al paredón, a la «insensibilidad de un engranaje correctísimo». Su esposa le consigue una oportunidad para evadirse, pero él no la toma, porque le parece tan inútil como no consumir el tiempo de la vida creyendo que con esto se evitará la llegada de la muerte.

Para él, la cuestión no es evadir sino burlar lo ineluctable, detener el suceso en su «punto de máxima saturación» para que lo ineluctable no se burle de él. Se ha propuesto esa meta trascendente: que el suceso no sea simplemente un evento que se realiza, sino una «duración que se enamora»; solo así podrá salvar su alma y la de los funcionarios de la ejecución.

A lo largo de la narración se repiten gestos, palabras y variaciones de ellos, como si el relato avanzara en espirales para rellenar las posibilidades y dimensiones del último punto. El objetivo de Teodoro y del cuento mismo no es exactamente detener el suceso sino consumir la acción dentro del mismo punto culminante del deseo, es decir, que la intención y la acción se fundan en un mismo impulso definitivo, que el suceso se torne sustancia de lo ineluctable.

En el cuento *El Zahir*, Borges recuerda una afirmación de Tennyson según la cual si pudiéramos comprender una sola flor, la intención que tuvo el universo para su concreción, sabríamos quiénes somos y qué es el mundo: «No hay hecho, por humilde que sea, que no implique la

historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas». En otro relato, *La escritura de dios*, Borges afirma una idea similar: «No hay proposición que no implique el universo entero: decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra». Los relatos de Borges están llenos de argumentos de este tipo, porque esa es precisamente la fe del cuento: su fe en el fragmento, en la minucia, en el detalle amplificador, en el elemento que rompe con la unidimensionalidad del relato.

Mientras el novelista es un ser solipsista para quien solo existe lo que está contenido en el marco de su historia, un cuentista ha comprendido que el mundo es siempre más amplio que su visión y que él solo puede captar un fragmento, pero sabe que ese fragmento puede ser infinito. Mientras una novela es exhaustiva e inclusiva, y no puede dejar ningún cabo suelto, un cuento es intensivo y reflectante: te muestra el mundo por reflejo, de reojo, a partir precisamente del cabo suelto.

Por eso no hay otra forma de imaginar las novelas que cubiertas por una carpa, aunque el narrador presume de una voz personal y modesta. El cuento, en cambio, va tocado siempre por un sombrero, aunque tenga pretensión de universalidad, o por eso mismo: no olvidemos que un sombrero cubre algo tan amplio y complejo como el mundo. Como decía María Luisa Rosenblat, el cuento es una forma cerrada que recoge un infinito, porque «un cuento es bueno cuando el lector puede seguir imaginando más y más cosas en él, cuando, escurridizo, siempre se escabulle y no permite ser constreñido a una única lectura totalizadora». La diferencia entre novela y cuento es de método: mientras la novela trata de reflejar el interior de los personajes mediante la descripción del mundo que los rodea, el cuento trata de ofrecer la visión amplia y extensa de ese universo por medio de la constelación íntima y secreta de los personajes.

Todos los puntos en uno solo

En el cuento *El nadador* de John Cheever, Ned se propone atravesar una serie de piscinas situadas a lo largo de 12 kilómetros de un condado. Trata de conectarlas a nado y convertirlas en un río continuo: «Le pareció ver, con mentalidad de cartógrafo, la línea de piscinas, la corriente casi subterránea que iba describiendo una curva por todo el condado». Todo buen relato aspira a eso: a convertir una secuencia en una continuidad, un fragmento en una totalidad... una serie de puntos en uno solo:

1. Ned llega a la casa de los Welcher y encuentra la piscina sin agua. Se siente como un explorador que busca las fuentes de un torrente y halla su cauce seco. ¿Cómo nadar si la piscina está vacía?, se pregunta el cuentista. La respuesta debe provenir del interior de la historia, porque, al contrario de la novela, el cuento depende de sí mismo.

2. Cuando Ned llega a un centro recreativo situado a las afueras de Lancaster y a su piscina pública, los sonidos resultan más fuertes, más agrios y más penetrantes, porque el espacio está abarrotado de gente. Mientras la novela tiene la obligación de alimentarse del ruido externo y los personajes de fondo, el cuento debe sortearlos y escapar de la reglamentación pública. Solo manteniéndose fiel a su propia lógica y a sus leyes internas, el personaje de un cuento puede tener vida propia.

3. Al llegar a la casa de los Halloran, empiezan a emerger fragmentos penosos del pasado reciente de Ned: la venta de su casa, las dificultades de sus hijas y la enfermedad de su amigo Eric. «Ned pensó en el desconcierto de una mano inquisitiva que, al buscar en la cama a las tres de la mañana los atributos masculinos, se encontrara con un vientre sin ombligo, sin unión con el pasado, sin continuidad en la sucesión natural de los seres». Al igual que la novela, el cuento recupera pedazos de lo que está fuera de su órbita, pero el cuento lo hace para contribuir a la intensidad y la profundidad de la historia, no a su radio de acción.

Si *El nadador* traza una continuidad mediante la interconexión de sus escenas, *El Aleph* se plantea un reto quizá más difícil: concentrar todos los puntos de la historia en uno solo hasta abarcar incluso los que están fuera del relato. Desde las primeras líneas y las primeras descripciones, el cuento de Borges apunta a ese eje intenso, a ese lugar «donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos».

El Aleph condensa su narración en el punto de máxima saturación; concentra los puntos de la historia en ese eje de inflexión total. De alguna manera, todo gran cuento alberga ese punto nuclear. Y ese centro absoluto no suele ser otro que la voluntad, porque, solo en la medida en que ella contiene todos los puntos del universo, puede articularse libremente, poseer libre albedrío. De hecho, la voluntad no requiere alinearse a ninguna secuencia, no necesita inscribirse en una serie de puntos para poder ejecutarse y cambiar el rumbo de los acontecimientos.

Un buen cuento no narra el tejido de sus acciones sino la voluntad de los personajes. El relato moderno desciende directamente de la épica, porque hasta el cuento más trágico o hasta el personaje más sometido a la trama de un relato tiene una relación tensa, directa y definitiva

con su voluntad. Un relato nos habla siempre de cobardía o de valentía, por más implacables que sean sus circunstancias; se concentra en lo que hacen y lo que dejan de hacer sus personajes, pues ambas cosas tienen el mismo efecto terrible y rotundo.

El punto de reunión

En los cuentos de Borges y de Hemingway, es muy claro el protagonismo de la voluntad. En *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, el héroe llega al punto de máxima saturación de ceder, de identificarse con el enemigo, de cambiar de bando, solo porque él lo quiere así. Se trata en el fondo de la misma idea desarrollada dramática e intensamente en *El Aleph*, donde un punto es capaz de absorber a otros muy diversos. En *Un lugar limpio y bien iluminado*, de Hemingway, también hay una nivelación entre dos figuras ajenas y antagónicas: el mesero de un bar y su último cliente; el equilibrio se da mediante la intuición de que todos los hombres somos el mismo, recreada con tanta frecuencia por Borges. Otra vez la continuidad y la intensificación de la unidad. Borges y Hemingway, escritores tan diametralmente opuestos, a la larga son el mismo: aunque uno haya vivido confinado a una biblioteca y el otro volcado a la intemperie, ambos estuvieron anclados a una misma inquietud esencial.

En *Espuma y nada más*, del colombiano Hernando Téllez, la confrontación de dos voluntades antagónicas, un barbero subversivo y un capitán represivo, se nivela en el respeto por la muerte. En *A la deriva*, de Horacio Quiroga, la lucha de un hombre por la vida termina en una reconciliación similar: la sensación de bienestar total tan similar a la ausencia de sensaciones que es la muerte.

En uno de los cuentos más notables del peruano Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en El Rosedal*, su protagonista se da cuenta de que no ha hecho otra cosa en la vida que durar y no exactamente la «duración que se enamora» del cuento de Piñera. «La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar», sostiene el narrador. Silvio comienza a buscar una contraseña, algo que le permita acceder a una realidad más auténtica. Cree encontrar esa clave en el ro-

sedal de la hacienda que acaba de heredar. Desde un lugar alto, advierte una sucesión de figuras en los macizos de rosas: una serie de círculos y rectángulos que pueden corresponder a los puntos y líneas de un mensaje en clave morse. Los traduce y extrae de ellos una palabra: RES. No se resigna a pensar que es solo una palabra relacionada con el campo y recuerda que en latín RES significa 'cosa'. Le emociona su hallazgo, pero enseguida se da cuenta de que una cosa puede ser todo, «desde una medusa hasta las torres de la catedral de Lima»: «Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo».

En cierto momento Silvio piensa que el mandato del mensaje es conformar una lista de todas las cosas que tiene y eso de nuevo lo enfrenta al infinito, porque no sabe si considerar cada fracción y cada fragmento de la realidad como una. La palabra invertida, SER, también se muestra como un Aleph, porque Silvio ve que el ser puede estar en todo. Traducida al catalán, RES significa nada, otra cosa ubicua. La aparición de una prima y una sobrina lejanas también parecen respuestas al enigma, pues sus iniciales responden a la sigla RES. La sobrina, en especial, cuya figura «no podía proceder más que de un orden celestial, donde toda copia y toda impostura eran imposibles».

Al final Silvio concluye que no hay enigma ni misión en su vida. Lo consuela su violín, al que renunció muy joven. Lo encaja contra su mandíbula y empieza a tocar para nadie, en medio del ruido de una fiesta y los fuegos artificiales que iluminan la noche. Toca para nadie o para él mismo, o sea, para ese mundo absoluto que comienza y termina en él. Tiene la certeza de que nunca lo ha hecho mejor y que por primera vez es libre.

Los cuentos nacieron de un encuentro íntimo alrededor de una fogata. Ese fuego no alcanzaba a iluminar a todos los hombres ni todos los rincones del planeta, pero vencía a la oscuridad en al menos un pequeño y tembloroso círculo. Aunque a lo lejos ese disco de luz fuese solo un punto en la espesura de la noche, era suficiente para que alguien pudiera guiarse en la oscuridad y encontrar a los demás. Suficiente también para que los hombres que rodeaban la fogata pudieran imaginar el resto del mundo y comenzaran a contarlos. El fuego había sido inventado para crear los cuentos y los cuentos para multiplicarlo. ■ ■