

Los placeres de la escritura y la lectura

(Reflexión para una teoría del relato corto)



1.- LOS SUPUESTOS PLACERES DE SER ARTISTA

He titulado mi intervención de hoy *Los placeres de la escritura y la lectura*. Yo creo que van juntas ambas funciones. Porque no se me ocurre pensar que yo sea un escritor sin haberme ejercido antes en la satisfacción de la lectura. Si escribir es narrar el mundo, recontar el mundo que te rodea, reinterpretándolo, en el caso de leer será andar secretamente sobre los mundos que los narradores han puesto ante uno para hacernos más llevadero nuestro mundo propio. Yo he escrito novela, teatro, poesía, ensayo, guiones cinematográficos y cuentos o relatos cortos. Reconozco que en esta última modalidad es en la que me hallo últimamente.

El narrador de relatos es ese artista que sustituye conscientemente la palabra hablada por la escritura. A veces, un escritor narra las historias de su pueblo para que sus habitantes sepan quiénes son, tomen conciencia de sí. En el caso del relato corto, el cuento se escribe en cuanto puede ser contado en una relación de comunicación hablada. Por ello, un cuento tiende a ser breve e intenso y habrá de captar la atención del que escucha. Una casi interminable pléyade de grandes escritores de todos los tiempos avala este tradicional interés por el cuento o relato: Ovidio, Petronio, Apuleyo, Novalis, Hoffmann, Hermanos Grimm, Bécquer, Hawthorne, Chéjov, Wilde, Dickens, Andersen, Maupassant,

Kafka, Flaubert, Saint Exupéry, Poe, Quiroga, Borges, Aldecoa, Rulfo, Cortázar, Ribeyro, etc., son nombres que están escritos con letras de oro en la Historia de la Literatura mundial.

Se trata de un género en cierta medida híbrido, en cuanto comparte esencias de la poesía y la narrativa, pero se conforma, no obstante, con una tipología muy propia y se expresa con personalidad definida. Adolfo Bioy Casares dijo que el cuento responde (socialmente) al "inmarcescible anhelo del hombre de contar cuentos". Ustedes tienen algún anhelo, y espero que nosotros, hoy, les logremos despertar por la lectura el interés, al menos, del que también hablaba Julio Cortázar.

El escritor reflexiona un día sobre sí mismo y su obra. Aunque todos los actos vayan encaminados siempre a mostrar una visión del universo, es con la creación artística con lo que le gustaría definirlo. Él sabe que si la vida puede ser percibida como un drama (siempre en el sentido escénico), ello no le restará nunca importancia ni al drama ni a la vida y, ni siquiera, a quien/es la interpreta/n. Es posible que toda obra se parezca a su autor y al final se acabe hablando de la persona y no de su literatura. Toda posibilidad de enjuiciamiento presupone un riesgo. Y, en cualquier caso, es un riesgo que debería ser compartido por los lectores. La escritura es más hermosa cuando empieza siendo inconsciente; a medida que se va tomando partido con el hecho de creación, se pierde la ino-



cencia. Aunque no hay razón alguna para sostener que el arte deba ser *inocente*. En el largo proceso de hacerse escritor ha debido dejar uno mucho en el camino. El escritor sabe que anda sobre el polvo de los muertos y en el barro de muchas vidas. El pasado se le yergue, doliéndole, más que el futuro: entrará en lo venidero retrocediendo. Descubre un día que escribe por culpa/gracias a su infancia. Todo lo que leía de muchacho se lo deberá quizá a un sillón cómodo de grandes orejas que pertenecía a las siestas de su padre. Cuando estaba libre, usurpaba la miasma del poder, se aclucaba, abría cualquier tomo de obras completas y se sumergía en todos los mundos. Dos maravillas de la infancia que formaron su raíz de escritor: el sillón del padre, donde se transformaba en papá-poder a través de las lecturas de tantas ficciones, y los cuentos que le narraba la tía Mica noche tras noche, con la esperanza de que se durmiera.

Al principio, el artista desconoce qué cosa sea el *hecho de creación*. Le importan poco las teorías aprendidas; le interesa, sobre todo, la verdad personal. Aunque no siempre la verdad sea lo bello. Su verdad es que nació a la escritura sustentado por el magismo de la escucha (el oído) y por la comodidad íntima de un sillón de poder que le permitía la lectura (la mirada). Eso, y una sensibilidad especial que le propiciaba la observación de todo lo que le iba aconteciendo. Mirar en muchas direcciones quizá fuera la fragua de su técnica, y el cocido general tuvo que ser la experimentación. Escribir es también experimentar. Y experimentar en las formas; sobre todo en las formas. Los contenidos siempre son los mismos o se parecen (eso hace más *dramático* el drama de la vida). La materia con la que se trabaja es el lenguaje; y el lenguaje, aunque sea un bien general/común es, a toda costa, un instrumento íntimo que se carga y mueve desde las emociones. Toda literatura usará el lenguaje y las emociones, ¿pero qué hace ser/parecer a una obra mejor que otra? ¿Qué permite decidir que un relato o una novela sean excelsas, y necesarias, frente a otro relato o novela tenidas por vulgares e innecesarias? Sólo la propia escritura no te desarrolla el espíritu autocrítico, pero sin ejercerla a diario jamás aparecería ese elemento tan necesario. El autor sabe que está en permanente ejercicio de elección. Elige irse o quedarse, vivir o morir, amar con o sin

miedos, y hasta aburrirse en soledad. La experimentación (como método personal) le permite estar despierto siempre y elegir. Sin embargo el tú que hoy elige esa página propia vista como genial, no será el yo que mañana la margine como pési-

Quizá la gran obra sea en verdad un libro de páginas blancas: ese libro limpio contendría todas las obras posibles que pudieran salir de su péndola y, en justicia, el escritor debería dejar de escribir para siempre.

ma. Este es parte del conflicto del escritor: el ser un poliego gelatinoso que adopta formas cambiantes y que a veces juega a ser piedra filosofal en un vivir dinámico, experimental y mutable. Puede que la mejor obra sea aquella que nunca se escribe, la que se piensa o revela en momentos difíciles de aprehender y que danzan entre el sueño y la vigilia. Quizá la gran obra sea en verdad un libro de páginas blancas: ese libro limpio *contendría* todas las obras posibles que pudieran salir de su péndola y, en justicia, el escritor debería dejar de escribir para siempre. Pero eso implicaría una actitud divina, y el escritor es más del mundo, demonio y carne, que de los cielos. A veces, escribir será forcejeo y lucha, otras un diálogo de amigos, y también un sorprendente entregarse a hacer el amor de la manera más apasionada...

2.- LO HUMANO AL SERVICIO DE LA TRAGEDIA DE NO SABER NADA

Cuando el humano sufre, con él llora todo su pasado. En los tiempos que vivimos, de la cultura de la muerte, el sufrir es lo cotidiano y aceptar el llanto como inevitable, es parte del juego sufridor. Cuando un niño llora, tiembla el universo familiar. Cuando lo hace un adulto, todo el pasado histórico se requiere como real. Conocemos formas peculiares de cualificar los términos hombre y mujer como proyección de nuestras maneras de parcelar la vida, y sin embargo aún se es incapaz de lograr una definición comprensiva que sitúe a cada ser en la contemplación de sí mismo desde la función del lenguaje, ese gran comunicador. Sabemos que el ser humano es cambiante, mutable, creativo, y si se lo quiere apresar sólo desde el lenguaje, la imposibilidad se hace tragicómica. Todo lo que el Hombre, como raza, ha venido haciendo conlleva una voluntad declarada de definir y justificar su gravitación terráquea y su inclusión en el Cosmos como "ser sufriente de un destino ignorado". Parece ser que hace ya unos 35.000 años el hombre presentaba las características reconocibles de lo que entendemos hoy por hombre moderno. Ese hombre, al parecer, aún somos nosotros. Antes, y lógicamente apartados de los homínidos y pongidos, tuvimos que ser como Lucy quien puede que no supiera entonces llorar (un cuerpo casi completo de bípedo erecto, nacido en Hadar, y que vivió sin lugar a dudas hace ya unos 4 millones de años) o como el *homo habilis*, *homo erectus*, el KNM-ER 1.470, *homo sapiens*, o el hombre portador ya de una cultura, la *musteriense*, el de Neandertal y, tras un pequeño salto, el hombre de Cro-Magnon, creador de la cultura paleolítica. Este hombre ya sabía coser, bordar, tallar, pintar, pensar, hablar, crear símbolos y dioses y hasta comerciar y viajar. ¡Todo esto hace ya casi cuarenta mil años! ¿Pero cuándo apareció el primer llanto de hombre sobre la tierra? Caer del árbol es tan trágico como caer del cielo. Ambos hechos pueden haber dado lugar a una misma desesperación y frustración. Tantos años ya y aún seguimos sin saber cómo hemos de definirnos a nosotros mismos por la función y tampoco sabemos cómo reconocer y situar en el convivir cotidiano a nuestro vecino, compartidor del habitat



y el llanto terrenales. ¿Miraremos en el futuro más allá de las apariencias y tipificaciones, hasta alcanzar el corazón auténtico del hombre y la mujer que a diario vemos andar corriendo a ninguna parte? ¿Dejaremos alguna vez de compartimentar las preferencias para poder llegar al convencimiento de que *cada ser tiene algo que ofrecernos (él/ella solamente)*, y que *su mensaje no puede ser confundido por el lenguaje anónimo y abstracto*? En muchas cosas, el hombre sólo ha conseguido, a 37.000 años vista de sus primeras experiencias sociales, airear el arte, su piel, y sus religiones. Y seguir copiando la mueca del primer llanto, el llanto de un simio. ¿Cuáles son los objetivos alcanzados hoy día por el hombre más evolucionado? Con el mismo llanto aún que el del simio se corona a sí mismo con la soberana frustración de querer definirse solo a través de sus creaciones.

3.- EL LUGAR DONDE HABITAMOS: EL INFINITO, QUE CRECE...

Cuando hablamos de un lugar, hacemos sobre la marcha la distinción, al nombrarlo, sobre el resto posible de lugares. Decimos, por ejemplo, quedamos de vernos en la calle del Castillo, al comienzo de la Candelaria, a las ocho, o en el Restaurante *La Paloma* de Barajas a las siete de la tarde del 29 de julio antes que tú cojas el avión para Buenos Aires y yo el bus para Madrid... Cuando esos, u otros, encuentros se producen, entonces los lugares acaban transformándose en espacios, en lugares con vidas propias. Recuerdo un bellissimo diálogo de José Sanchís Sinistera entre un hombre que preguntó a otro, situado en una esquina de una calle, sobre unas señas específicas: la calle tal y el número cual. Como modelo de magnífico diálogo beckettiano, el preguntador cayó en las redes "dialécticas" del preguntado y acabaron, ambos, yéndose a un lugar totalmente distinto y en dirección contraria al solicitado en un principio. Sólo existe aquello que se habita, y cuando eso ocurre se transforma en espacio, adquiere la dignidad de poder entrar en litigio o simbiosis con el tiempo. La vida moderna está plagada de lugares específicos que, en realidad, son sinónimos de espacios vacíos. Creemos habitar las casas, aeropuertos, autopistas, hospitales, clubes, hoteles, cines, hipermercados, aviones, taxis, teléfonos, ordenadores, y muchos lugares más

que acaso tiendan a querer ocupar nuestras vidas desde el anonimato, transformando nuestros actos en hechos globalizadores sin alma individual. Desde la perspectiva del escritor, cuando escribimos, cuando el escritor confiere vida a sus personajes o sus poemas, en realidad está poniéndole nombres y apellidos a unos lugares que le habitaban en la memoria. El espacio de la memoria del escritor cobra vida cuando es actualizado a través de la escritura. Cuando su voz mental se transforma en palabra escrita la vida comienza nuevamente a bullir. La propia escritura obliga a crearse una figuración que exprese lo que *en otro tiempo y lugar fue*. La escritura misma es una metáfora del pasado y la condición del hombre es el estar confeccionando textos escritos o imaginados que lo justifiquen en lugares y espacios que a veces no habitó o no supo habitar. El nacimiento de la palabra surge para justificar los actos del hombre... y, quizá, también, sus olvidos.

Habitamos un espacio que desconocemos. Sabemos cuatro cosas sobre nosotros mismos y sobre algunos lugares de la Tierra y nos atrevemos a definirlos en la modernidad *como la capacidad de lucha del hombre para imponerse sobre el medio*, cuando, en realidad, el hombre no ha acabado aún por conocer qué cosa habita, dónde está, por qué está ahí y, ni siquiera, por qué llegó adonde está y cree hallarse. Una vida de un adulto, tal y como la conocemos ahora, apenas da tiempo para descubrir la importancia del cuerpo que habitamos desde la perspectiva de espacio, ¡cuánto más difícil conocer aquel otro lugar más connotado y significativo que da forma a un espacio que te engloba, conjuntamente con otros lugares, con valor histórico, vivencial o determinante! Yo estudié hace mucho algo de Medicina y recuerdo de entonces, sobre todo, las clases prácticas de microbiología y de anatomía topográfica porque me situaban, como estudiante, ante cuerpos que a su vez estaban o podían estar habitados por multitud de seres y vidas diminutas desde la epidermis hasta la última célula. Cuando te descubres que eres un espacio para que otros vivan y que, a la vez, tú circulas, vives, discurre, atacas o amas, o buscas tu razón de ser en otro espacio que es un lugar de la Tierra, por analogías tiendes a suponer que el "planeta azul" es como tú, otro lugar vivo que contiene muchos otros y que él, a su vez, está



inserto en otro que también vive en otro, y ese otro también... Así es fácil llegar al concepto de Cosmos, como espacio metafórico que contiene a todos los espacios. Aunque no creo en los contrarios extremos, el Sur, como todos sabemos, es algo más que una S mayúscula pintada en una brújula y que está opuesta al Norte o N mayúscula. Es un lugar y un espacio. Como lugar, es el tuyo concreto, el que te afecta, el de nombres y topónimos, como espacio es también el cuerpo, la mente y la espiritualidad de unas relaciones históricas con el medio y las circunstancias. Todos los sures son sutilmente familiares, que hace se descubran entre sí tanto los sures geográficos como los sures literarios, porque hay algo que los une... sus miserias, sus culpas, sus deseos, sus insatisfacciones, sus búsquedas. Pertenece al sur, el sur mismo y todo aquello que sea extremo del norte. Pero la duda permanente se hace piedra o diamante: habitamos el lugar de la duda, que es decir tanto como la tragedia del exilio permanente: Si vamos camino del infinito, la realidad posible es el camino mismo, y la meta, el infinito.

4.- EL CONTADOR Y LECTOR DE RELATOS: ¿UNA MIRADA NUEVA?

¿Hay alguien que sea más exagerado y pretencioso que un artista? El solo hecho de que pretenda recrear el mundo a través de la escritura (aunque solo sea el pequeño mundo que lo rodea) es un objetivo desproporcionado y sí, además, lo quiere meter en las dimensiones de algo tan pequeño como es un relato se transforma en un proyecto casi imposible. Quizá por eso el relato corto moderno tenga esa extraña dimensión interior que se agranda y que contrasta tanto con sus condicionados tamaños externos. Puede que una de sus posibles definiciones sea esta que aquí se me ocurre y que *es ese producto literario con mucha fuerza interior que se expande en el momento de la lectura rompiendo en múltiples ecos indescibles en la conciencia del lector*. Aunque si en el momento de estar comentando esto en vez de pensar en el relato lo hacemos en la poesía quizá la posible definición también valdría; puede que en ese punto de la pretendida fuerza interior *poema y relato* anden cercanos, aunque la diferenciación para quien acometa uno y otro es evidente aunque también el poema

comulgue en igual medida en lo recortado de las dimensiones y en el descubrimiento de lo más universal del ser humano (perogrullada: un poema, si es largo, no dejará de ser poema, pero si un relato se excede en la dimensión, deja de ser corto). Pequeño en el formato, grande en la garantía de su exploración interna.

Cuando hablo de escritura digo creatividad: sean poesía, narrativa, relato fantástico, novela, teatro, cine, etc., ¡cual-



quier tipo de escritura; Porque escribir será siempre contar, decir o hablar, esté el interlocutor presente o no, sea elíptico, hipotético o virtual, ¡qué más da, siempre escribimos de algo, alguien o contra alguien, porque la mente no puede parar jamás! Unas veces narramos directamente desde el alma a través de su mundo interior, otras discurremos con la mente puesta en libertad a través de múltiples voces, otras lo hacemos con la imaginación poniendo en imágenes las historias recompuestas en la memoria. La materia creativa es solo una,

la del ser humano tomado en su mayor complejidad integral o unicidad más abierta, el ser humano despierto o adormecido pero siempre queriendo reconocer su medida interna a través del arte. Pero tampoco nos engañemos, porque la materia creativa tiene muchos rostros y formas de expresarse que se conforman a través de los géneros, quienes, entre otras cosas, dependen de los puntos de vista del escritor y de las técnicas utilizadas. No hay receta mágica, no obstante, para escribir un poema, un relato, una novela, un guión o una pieza dramática, pues la profundidad del producto dependerá de algo que podríamos llamar genio, creatividad o trascendencia. Como dice Pere Ginfferrer "cualquier tiempo es bueno para el poeta genuino" (*Una ilusión óptica*, ABC Cultural, 1 septiembre 1995, p.18) y agrega: "El genio poético, y aún el talento e ingenio, son insustituibles, individuales e inmunes al entorno. En cualquier pueblo lejano o en cualquier barrio de cualquier ciudad un muchacho o una chica de quienes nadie hace caso están empezando hoy mismo a escribir la gran poesía de mañana". No concibo un buen relato o escritura si no está presente el talento en mayor o menor medida. *Boul de suifes* una pieza tan extremadamente cuajada de talento que hace de su autor a los treinta años uno de los más conocidos en Francia. ¿Y quién puede aventurar a decir qué técnicas o artificios utilizó Guy de Maupassant (1879) para hacer de *Bola de Sebo* una obra tan redonda?, ¿las del maestro Flaubert?, ¿las suyas propias?, ¿las inventadas sobre la marcha? Igual destino del buen talento se observa en los poetas, de los que Rimbaud es un ejemplo cimeros. Creo que es cuestión de talento, más, a pesar de ello, también se debe hablar de técnicas y de diferencias estructurales frente a otras formas de componer.

Cuando leo un relato emocionante creo que la posibilidad de alcanzar cotas máximas de comprensión y disfrute dependerá, entre otras cuestiones, del tipo de mirada que, como lector, se utilice. Para leer un relato moderno es preferible adoptar una mirada sincrética, donde lo objetivo y subjetivo se juntan. Cierta característica del arte es la de provocar en el espectador una sinestesia continua. Es lícito que al leer *La isla al mediodía* ("Todos los fuegos el fuego") de Julio Cortázar se sienta al tiempo que un placer literario algo



muy cercano a un cúmulo de reminiscencias de infancia vividas cualquier verano en una playa. Un buen relato no se acaba de leer nunca, aunque sea cerrado en su técnica (como es el caso de muchos de los de Cortázar), pues mostrará en el transcurso de generaciones nuevas caras y tonalidades que lo irán conformando como un poliedro cristalino sobre el que, al incidir las sucesivas lecturas, se abrirá en múltiples ecos, visiones, significados. Toda escritura (lo ritual) transforma la ficción (mundo aparentemente cerrado en los contornos de la letra impresa) en sagrada. Lo sacro pertenece a la modalidad expresiva de los más atávicos estratos socio-culturales del individuo. Lo sagrado es un 'espacio geográfico' que habita en el subconsciente colectivo. La maestría del cuento o relato corto (frente a los hechos actuales de novela y relato largo) halla raíces en las fuentes folklóricas donde el tráfico de comunicación más directo se testimonia en la relación habla-escucha. De ahí quizá la rígida norma de las viejas salvaguardas de los narradores de lo maravilloso y folklórico cuando colocaban en los frontispicios de sus cuentos el "érase una vez", "en un país muy lejano", "érase una vez, en los tiempos antiguos", "me contaron que...", para distanciar sus responsabilidades con lo contado y exorcizar el temor de que quien nombra convoca y atrae lo nombrado, con lo que puede caer sobre él el destino de la historia narrada.

Toda narración oral, y el cuento también lo es desde su base, se sitúa en sus comienzos en los ritos iniciáticos de producción y procreación. En ciertas civilizaciones tribales el muchacho iniciado había de silenciar relatos, ritos y mitos, que le han sido traspasados, pues ahí está el poder del que se vale su sociedad para seguir existiendo. Lo que se aprende es recibido desde las fuerzas sobrenaturales y si se infringe la ley del silencio puede sobrevenir como castigo la propia destrucción o, al menos, la pérdida de lo ya aprendido. ¿Estará basado el *olvido* en el que yace el Hombre actual en una suerte de castigo similar? Quizá la censura no estuviera tanto en el contar a otro algo (el "irse de la lengua"), como en trivializar la materia contada (el excesivo uso desfuncionaliza un contenido). Sabemos que para hallar ciertas raíces del relato hay que integrarse en el binomio contar-escuchar un secreto o historia de los seres innom-

brables, y por tanto en los rituales de iniciación de pubertad en los que el joven, para acceder a la madurez, pasará antes por el reino de los muertos y, desde luego, volver a la tribu como vencedor. Louis Lambert decía que los cinco sentidos no son sino uno solo: *la facultad de ver*. Pero para ver y, sobre todo, seguir viendo, hace falta confeccionarse una mirada nueva, limpia, o recuperar la mirada infantil cristalizada emocionalmente en el proceso sexual de hacerse adulto. Las literaturas fantástica, maravillosa, de horror o lo mágico, han creado a su vez un cuerpo literario romántico, múltiple, expandido. Para poderlo recrear debemos sumergirnos en un mundo donde lo abstracto deja paso a lo concreto, y adoptar una voluntad de ser integral, en la que no hay ni agente ni paciente, sino un cosmos que crece imparable ante lo desconocido.

El cuento moderno, desde el siglo XIX hasta ahora, trabaja generalmente sobre bases en apariencia irreales (o reales llevadas hasta sus últimas consecuencias) lo que le ha permitido un uso de tema y argumento específicos que facilita la composición desde un esquema más o menos reconocible. Son los cuentos fantásticos, los que escribieron Poe, Chéjov, Henry James, Kipling, Kafka, Quiroga, Silvina Ocampo, Borges, Bioy Casares, Cortázar... Pero es también la literatura y el mundo de Baudelaire, Gérard de Nerval, Rimbaud, Alfred Jarry, Breton, Antonin Artaud, Verlaine y todo el surrealismo... Sin el surrealismo no existiría el arte moderno, decía Angel Rama. Y Gaston Bachelard, en *L'eau et les rêves*, nos recuerda el valor primario de los sonidos con posibilidad de significados: "Tout est écho dans l'Univers. Si les oiseaux sont, au gré de certains rêves, les premiers phonateurs qui ont inspiré les hommes, ils ont eux-mêmes imité les voix de la nature".

Dijimos que nombrar es tanto como crear. La voz, el Verbo, crea al nombrar los seres. En una mente mágica, por consiguiente, el llamar a algo por su nombre es evocar su esencia misma. De aquí la razón del nombre oculto de tantos dioses, del nombre escondido de los demonios, genios, ogros y magos en la narración oral maravillosa; del segundo nombre, verdadero e ignorado, que parece haber existido como uso individual en muchas sociedades. El cuento folklórico, popular, detuvo su evolución y sigue repitiéndose dentro de una tipología que viaja en el tiem-

po y los espacios. El cuento moderno, si bien es reciente, aunque no puede tener otro nacimiento que el mismo tronco común, presenta totales diferencias respecto de aquel en cuanto a su estructura, estilo o personajes, pero comparte, eso sí, en esencia, las mismas parcelas de una realidad interna.

Varias cuestiones distancian a un adulto de un niño, pero una de ellas es la duda de aquél, en su placer o en su tragedia, en el terror y el horror. Alicia, en *A través del espejo*, utiliza un cristal plateado por el que puede mirar y sumergirse en un mundo desdiferenciado, en el mundo de lo maravilloso, donde lo abstracto deja paso a lo concreto. En ese texto de Carroll (Charles Dogson, llamado Lewis, de quien se cumple este año el primer centenario de su muerte) como en muchos otros, no se duda de la situación, porque la mirada de sus lectores forma parte de la gran mirada limpia. En la narración de lo fantástico y de lo extraño o terror, por ejemplo el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, si bien asistimos a la misma ruptura de la frontera entre lo psíquico y lo físico, se plantea la duda tanto al lector como al protagonista de lo que va sucediendo y, en el desgarramiento interno, en medio de esa duda, se abre una brecha para que aparezca la relación trágica o la locura. En la literatura de lo mágico, si se quiere el mundo de *Cien años de soledad*, naturaleza y personajes asisten al mismo concierto como en el caso de los cuentos folklóricos. Mario Benedetti lo llama naturalidad de lo extraordinario. Habrá que creerlo y admitirlo todo: que Remedios la Bella ascienda a los cielos o que el lector entre en la narración, como en el caso de *El jardín de los caminos que se bifurcan* de Cortázar, imposibilitándose cualquier intento de agarrar la realidad por el gazonate, domeñarla y sentarla calladita al lado de uno como si de una niña buena se tratara...

Hay un horario en que las muñecas hablan con sus lenguas de trapo. Cuando los muñecos se levantan y desentumescen sus miembros de madera y trapos y comienzan a vivir, los mayores yacen metidos en sus sueños profundos donde cabe tanto lo bello como lo tenebroso. Desde siempre quise hacer una narración sobre este tema y creo haberlo conseguido con cierta claridad en *Como dos lunas llenas*, un libro que estructuré con la subordinación a los caracteres de los relatos cortos porque

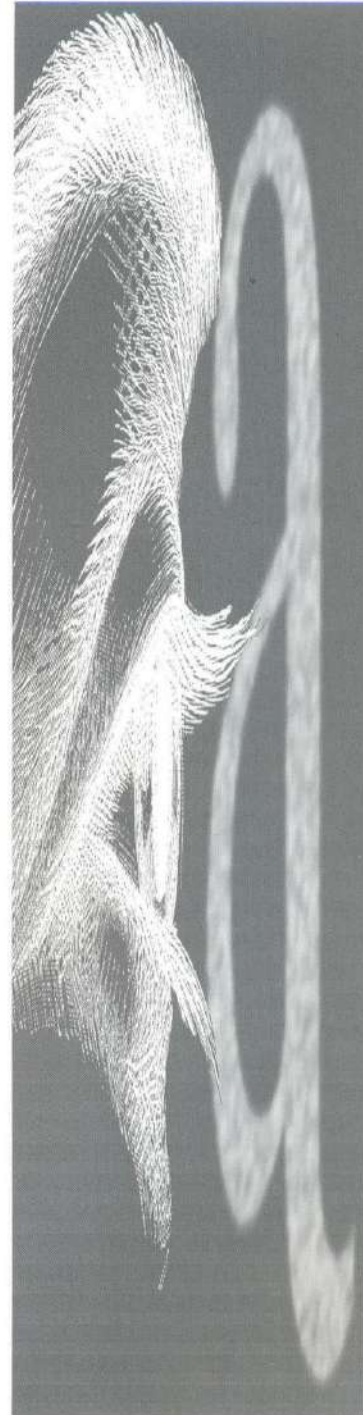


creía que debía adscribirlo, por su condición, al mundo de lo mágico donde lo psíquico y lo físico se funden sin pudor alguno. En medio de ese horario específico de muñecos y muñecas, la soledad del niño crea mundos simbólicos en los que no funcionan demasiado las diferencias, pues una cara monstruosa, pero que le recuerda a su madre, lo hará reír. Pèter Pan -el niño que no se metamorfoseó, creciendo, por ser fiel a sí mismo- hará su entrada triunfal. Es en la habitación infantil, a falta de conciencia suficiente del yo (es decir, sin estar aún el ego robustecido) donde se produce más profundamente la asimilación entre lo externo y lo interno. Y las muñecas hablan y los niños abren los ojos para ver, cuando el adulto los cierra, mentalizando. Los niños podrán ver en la silla hecha con la madera del cerezo, el árbol que daba frutos. Y los verán, y dará frutos que ellos solo comerán con sus amiguitos y el Ángel de la Guarda, ese amigo invisible, pero tan especial, que muchos padres y abuelos niegan que puedan ver y los obligan también a olvidar y a borrar de delante de sus ojos. El adulto sólo querrá saber que la silla es para sentarse y con pie, al margen de su materia e historia. Para el niño, el mundo del adulto estará plagado de monstruos, miedos y peligros; para el adulto, el mundo del niño será un absurdo completo. Todo niño, antes de adentrarse en el mundo de las percepciones adultas, 'sufre' un período de desaptación respecto del medio. Cuando al fin se produce el equilibrio, el niño tiene ya 'licencia' para entrar en el mundo de los adultos... Ha triunfado la visión analítica y distanciadora del intelecto.

Pero antes (¡y eso es lo que nos importa!) habrá podido oír contar relatos, historias míticas de seres divinizados. Ver y mirar a un mismo tiempo y no crecer jamás, al menos por dentro, es parte del secreto. Pienso que todos los personajes de ficción pertenecen al cosmos y que debe haber un lugar especial donde ellos viven a la espera de ser convocados por una mente demiúrgica que los traslade al papel con el tono sintetizado de un buen relato. Son dioses caídos y, en general, con la talla a la medida de los hombres.

Cuando Adolfo Bioy Casares justifica la aparición de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), opone novela a cuento diciendo: "Los compiladores de esta antología (se refiere, naturalmente, a Jorge Luis Borges,

Silvina Ocampo y él mismo) creíamos entonces que la novela, en nuestro país y nuestra época, adolecía de una gran debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. Acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción... Como panacea recomendábamos el cuento fantástico". Y sigue diciendo que el cuento responde al "inmarcesible anhelo (del hombre) de oír cuentos". A nadie asombra ya que insista en lo que constituye uno de los caracteres formales del cuento actual: el cuento nace y se escribe en cuanto puede ser contado simulando una relación de comunicación hablada. Luis Diego Cuscoy, al referirse a Andersen, abunda en el carácter oral cuando dice que "todos sus cuentos han sido contados antes que escritos. Puede decirse que en todo momento tuvo a su disposición un auditorio incondicional compuesto de niños, de damas, de sabios, de artistas y de reyes". El tiempo de lectura deberá ir parejo al tiempo de la escucha. Su brevedad y, por tanto, intensidad, en oposición a la novela, son tan evidentes porque a nadie se le ocurre leer a otra persona, en pocos minutos, un tomo de doscientas páginas. Eso sí, muchos relatos largos han sido escritos desde la óptica del mundo de los cuentos cortos. Actualmente hay un tiempo normal de lectura conocido por actores y locutores de radio y es evidente que mantener la atención, sin dejarla para otro día, obliga a constreñir las dimensiones. No obstante, hay que reconocer que los medios de la comunicación han cambiado en algo más de un siglo y 'los tiempos de lectura viva' han mutado con las épocas; por ejemplo, el mismo Poe, entiende por tiempo de lectura de un relato corto (condición subsidiaria de la intensidad y economía de medios) aquella que no exceda de media hora. Hoy día, *Las babas del diablo* de Cortázar, *Bola de sebo* de Guy de Maupassant o *El hacedor de lluvias* de H. Hesse, como muchos otros casos, pasan por ser relatos más largos de lo normal aunque no alcancen a obtener, a pesar de ese cariz, la significación de novela. El signo 'dimensión' permite al relato dar bienvenida a otro de sus aspectos esenciales: la condensación o síntesis. El carácter funcional del tiempo de lectura-escucha nos sitúa en un conjunto de elementos diferenciadores de la narración larga, que ésta





sí puede permitirse un mayor tratamiento y hondura en los personajes, descripciones más prolijas o mayor meticulosidad a la hora de tratar unos comportamientos psicológicos, confluencia de varias técnicas referentes a distintos géneros en el mismo corpus de la novela, el insertar historias diferentes dentro de la misma historia general, tipo cajas chinas, etc...

A estas alturas hagamos lo mismo que Julio Cortázar y repasemos el Casares para recordar las tres acepciones que se nos da sobre la palabra 'cuento' no tanto para abundar en las teorías de Poe como para discernir sobre un mínimo de tres tipologías cuentísticas: "Relación de un suceso. Narración, de palabra o escrito, de un suceso falso. Fábula que se cuenta a los muchachos para divertirlos." De aquí podemos extraer tres categorías diferenciadas. En la primera, "relación de un suceso", está todo el género, incluso el más moderno del relato policíaco. Evidentemente, toda la novelística moderna del género policíaco nace desde el cuento, aunque su desarrollo surge con la proliferación y expansión de las células urbanas y sus conflictos de orden y convivencia. Pero la literatura policíaca como género (cuento, relato corto, para los autores anglosajones y novela para los franceses) se desarrolla a partir de Poe, a finales del pasado siglo, y potencia un aspecto que no le era esencialmente tan caro al cuento, como es la implantación del método analítico para desentrañar una trama, hecho, crimen, etc. Método analítico que ensalzará la inteligencia y sagacidad de los investigadores (Sherlock Holmes, Dupin, Poirot, P. Brown, Lecoq, Lupin...) por encima del ambiente o urdimbre temática que propicia el escenario o puesta en escena del cuento. Observando la acepción de "narración de un suceso falso", están los relatos que conforman el universo de la gran cuentística moderna y fantástica (Nerval, Isidoro Ducasse, Maupassant, Kafka, Poe, Borges, Cortázar...). En la última acepción, "que se cuenta a los muchachos para divertirlos", estaría todo lo que Vladimir Propp estructuró como cuento maravilloso. Son los relatos de nuestra niñez, los de Perrault, Hoffmann, Saint-Exupéry y, desde luego, todos los cuentos de hadas, dragones, héroes y antihéroes de antigua extracción popular y que hunden sus raíces en los mitos, ritos y símbolos de las culturas. Pero todos, ¡todos!, sean fantásticos, maravillosos,

policíacos o de ciencia-ficción, tienen como característica común *el divertimento*. Hay que tener en cuenta que las posibles variantes del cuento coexisten y conviven hallando fieles seguidores en también variada edad y posturas mentales distintas. Si leemos *El maravilloso viaje del pequeño Nils*, de la Premio Nobel Selma Lagerlöf, escrito en los albores de este siglo, suponemos que cuando creó sus hermosas composiciones populares habrían leído, tanto ella como su generación, los geniales mundos de Ovidio, Petronio, Apuleyo, E.A.Poe, Hoffmann, hermanos Grimm, Hawthorne, Wilde, Dickens..., y que Hans Cristian Andersen se había meti-



do ya en la producción maravillosa de parte de sus ciento sesenta cuentos infantiles, o que Horacio Quiroga había comenzado a cavilar en la confección de su *Decálogo del perfecto cuentista*, y que Guy de Maupassant había alcanzado éxito popular con sus magistrales cuentos, que Kafka quizá comenzaba a pergeñar las ideas de *Un médico rural*, mientras la explosión del arte se evidenciaba en múltiples movimientos artísticos que, como el fauvismo

y futurismo, adoptaban una tradición de desencantos que produjo la insuficiencia de un naturalismo en boga, hecho sin imaginación, sin sensibilidad o compenetración con el objeto.

Un magnífico cuento de lo fantástico te sitúa en un andar con los pies en el aire, y decir en el aire es como decir que te deja en el pasmo, en la sorpresa, en el primer susto de sentirte vivo; que te arranca de las lindes de tu mundo de la realidad y te vuelca bruscamente a pertenecer y convivirte en el mundo de la irrealidad. Es en el mundo subjetivo donde te sumergen los relatos, casi todos los cuentos, incluso los de Flaubert, pero las cosas son distintas entre los creadores. Las concepciones de las estructuras formales son diferentes y por ello el impacto ante el lector también lo es. Puedes emocionarte, y hasta llorar, en la intimidad de tu habitación solitaria al leer un cuento de lo maravilloso (con hadas incluidas), porque te habla de colores pasteles y aunque el héroe sufre, sabemos que más adelante, caminando hacia el futuro y final de la pieza narrada, las cosas acabarán arreglándose en un nítido final feliz. Pero en el relato fantástico no te puedes preparar sólo para el asombro y la emoción, has de estar preparado (tú lo buscas intencionadamente cuando tomas entre tus manos un cuento de esta índole) para oír un hecho que te va a dejar colgado en el vacío, como a Buster Keaton, más allá de la subjetividad y la irrealidad. Los cuentos o relatos de lo fantástico deben leerse con la mentalidad del otro. Porque el otro hace su vida, a veces, independientemente de nosotros, cuando dormimos. Poe, Kafka, Cortázar, Borges, Chéjov, Lautréamont, Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam... *sabían* que cuando contaban un suceso estaban jugando con el lector en ese nivel especial de la conciencia que se nota en los niños cuando entornan los párpados para mirarte con un fuerte brillo prendido en la cáscara de los ojos. Reconozco que el aspecto de 'efecto' que más me gusta del relato corto es su final, por eso, imbuido de un deseo inacabable de alcanzar la imposible perfección, he rehecho muchísimas veces los finales de mis cuentos, y no sé si me he quedado con los mejores, lo que sí sé es que me he quedado con los más intensos y que se relacionan con la sorpresa sutil. Hice esta experiencia, absolutamente consciente, sobre todo en *Suaves cuentos de destrucción*. Los relatos fueron hechos



con el máximo ahorro posible de la palabra con el único objeto de llevarlos a su final sorpresivo. No obstante, sé que es todo el cuerpo del cuento o relato lo que importa. El narrador sabe que toda su intencionalidad debe estar dirigida a relatar algo muy concreto (el suceso, el hecho), por eso un cuento es, en cierta medida, un instrumento literario rígido ya que obliga a no desmarcarse de la línea conductora de todo el decurso natural y que debe acabar en la explosión final de las dos o tres frases o líneas que terminan desvelando el asunto. La curiosidad es parte de la gran capacidad que tiene el ser humano para seguir existiendo; la curiosidad para desvelar incógnitas y mundos ocultos. El cuento se dirige directamente a esa sana condición humana de indagar en las sombras. Una indagación dinámica, que te presenta la cosa misma y no un discurso sobre la cosa en cuestión, que es lo que hace la novela. Quiroga dice que si eres capaz de revivir la historia tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino. Pero cualquier historia tiene muchos rostros y el cuento mismo, con su presencia real en las manos del lector, testimonia el "tal cual fue". La receta quiroguiana para confeccionar un cuento perfecto parece romperse con la receta del surrealismo europeo en los años veinte de este siglo. Hay que reconocerlo, somos deudores de él. El surrealismo entra con pleno derecho en el mundo de lo fantástico, quiebra cualquier intento de aprisionar la literatura dentro de moldes conocidos y rígidos. Libera la prosa que ha sido represora de su contenido, como si fueran cuerpos jóvenes que han de expresar sueños e impulsos reprimidos por las normas sociales.

Sin bromas, quizá nos convenga recordar que el cuento es más conservador que la novela. Hoy día tenemos conciencia completa de cómo se ha de hacer un cuento, cuáles son los aspectos formales y cuál su estructura ortodoxa, pero también es cierto que la literatura ha de ser dinámica y no podemos cerrar nuestras mentes a los cambios. Dentro de la novela parece que caben hoy todos los elementos de la creación (como si fuera un gigantesco cajón de sastre) mientras que el cuento intenta, a veces infructuosamente, salvarse del exceso de novedades técnicas a fuerza de conservar sus logros y patrimonio. Para ello, puede que se haya transformado en una literatura de minorías, frente a la novela que es de masas. El cuento actúa como un

mundo cerrado que concluye en cuanto se acaba de contar el hecho que dio motivo a la ficción. La novela, en cambio, se mueve en un universo más abierto, quizá ilimitado. En el cuento (y en el relato moderno, también), uno debe partir o proceder desde el lector; en la novela, desarrollas la acción narrando en la misma medida que se viven los personajes. Buscando paralelismo en la música, si aceptamos el símil de una topología psíquica (la partitura) que cobra vida y cambia a través de la conciencia humana (cuando un músico toca la partitura), la novela sería la orquesta mientras que el cuento



sería el solista. El personaje se te impone en la novela; en el cuento tú eres, en todo momento, quien *mandas* y aunque simules emoción sabes que es un trabajo de lo ausente, lejano y desapasionado.

Pero también la técnica cuentística ha ido aflojando sus normas externas, para irse ocupando más de la temática. Max Enriquez Ureña decía que "El cuento puede ser simplemente un cuadro o un trozo de vida, como si la exposición lo invadiera

todo; el conflicto puede reducirse a una preocupación interior; un signo de interrogación puede bastar para el final". Claro está, desde Poe a Ureña se ha andado mucho camino, pero un buen cuento es reconocible donde sea.

No como crítico, sino como creador y fabricante de ficciones, me he planteado algunos aspectos genéricos, pero significativos, de cuáles sean las bases sobre las que se funda el relato modernos. Desde la perspectiva del observador crítico las cosas están claras, aunque hasta ahora los grandes teóricos del cuento han sido, precisamente, sus más altos creadores e innovadores, pero hay algo que sigue interesando sobre la génesis de la narración. ¿Por qué una idea o un pensamiento se transforma en una novela, cuento, o en un poema y hasta en una pieza dramática? A la hora de crear ciertos mecanismos especiales y concretos se ponen en movimiento, pero la auténtica génesis de la obra -narrativa, pictórica, musical, teatral, etc.- siempre se desencadena en cuanto el artista quiere contar/comunicar algo. Sabíamos que no interesa la génesis de la obra y sí el cómo esa obra se desarrolla, estructura, se violenta, muere, pudre, renace, se recompone y, al fin, se edita. Dilema o incógnita de la génesis siguen siendo la gran pregunta del investigador. La duda fría y permanente, sin que la natural curiosidad te dé algunas respuestas valiosas es una perfecta esterilidad y majadería (pero, por otro lado, es bueno saberlo, el valor absoluto no se deja apresar: *hipokeimenon*). Hemos de aceptar que no se pueden dar instrucciones a nadie para escribir mejor o peor, de una manera u otra. Si sabes contar un chiste o escenificar una discusión, puede que tengas ya parte de lo que le hace falta a un cuentista: contar una historia, atraer la atención y conseguir que te escuchen. En el *Manual del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga (1925) se comprobará cómo un autor admirable pretendía encorsetar -según buena costumbre en la época-, las fuerzas creativas del escritor o contador de cuentos a once puntos claves. Debería suponerse que una vez seguido al pie de la letra todos los mandatos, uno podría transformarse en un fabricante de cuentos excelentes; y no es así. A pesar de la inflexibilidad aparente, estoy de acuerdo en general con recomendaciones que hace Quiroga, aunque el primer mandamiento pueda parecer un tanto excesivo ("Cree en el maestro -Poe,



Maupassant, Kipling, Chejov -como en Dios mismo”), pero en algo hay que creer...

Si hiciera un pequeño recorrido por algunos de mis relatos, por recordar cuál fue la fuente de creación de cada uno, diría cuestiones un tanto vagas o, apenas, abstractas; por ejemplo, *Mapa de soledad*, es el rito de iniciación que todo amor en pareja ha de experimentar. Siempre la pareja se está enseñando en el ejercicio continuo de fabricarse un camino hacia el conocimiento. El otro ser, en el que te ‘miras’ diariamente es la parte otra de la ‘unidad’ que buscas. Pero el encuentro del ‘otro’ ha de hacerse con responsabilidad y consciencia. En *Otra pietá* quise sólo plantear que tras el odio también se oculta el amor. En *Cuerpo de silencio* quería dejar constancia de la extraña confesión pública de quien ama tan especialmente la presencia del ‘otro’, pero le exige tanto al mismo tiempo, por divinizarlo, que acaba por rechazarlo y rechazarse. En *Cuando el tedio...* quise mostrar el contrapunto del humor, a veces la carcajada, con el estado de ánimo ensombrecido del protagonista. Aquí entraría la consideración de los “puntos de vista” y cómo el lector está impelido a enjuiciar y rechazar con su sonrisa el estado depresivo del personaje. Uno dice no y, el otro, por contrapunto, dirá sí. *Disyunta* es el tiempo en espiral, sobre un mismo espacio, también las experiencias kármicas que se repiten... En *Último travelling* pretendí decir que las huídas no son necesarias y que tampoco son posibles porque todos los caminos conducen al encuentro con uno mismo. En *Sentir la vida* dejé la presencia de que siempre me ha interesado lo diminuto en manos del Universo y, cómo, milagrosamente, halla cabida y se expresa. En *Angeles caídos* he querido mostrar la filosofía en la que creo y que se refiere al poder universal de nuestra conciencia, que se halla aún durmiendo sueños egóticos: todos somos ángeles caídos, que nos podemos levantar... si queremos. En *Arrégleme el alma* muestro que el mal siempre acaba por encontrarse con el bien, y que se necesitan o complementan. Aquí, en este relato algo largo, no he respetado en exceso las normas propias del género. Eso sí, me he centrado, como en todos, en la unidad temática y en supeditar las vidas de los personajes al caso que motivaban sus existencias. Los otros relatos también tienen su razón de ser. Un texto nace, se desarrolla, se pudre y, luego, surge vivo y acabado. En el proceso de la escritura, el símil de *ave phoenix*, es el que mejor encaja.

Hagámoslo de otra manera y vayamos a la práctica. Puedo partir de una idea, unas imágenes, un pensamiento crispado... Hoy, el referente para el creador, es el niño, la infancia, que crece en el dolor. También este pequeño relato es homenaje a los seres más indefensos, inocentes, víctimas de la incompreensión de las mentes enloquecidas por el poder. Por ejemplo, ustedes conocen los homici-

dios de bubis en Guinea Ecuatorial. El grupo étnico bubi de la isla de Bioko sigue siendo discriminado, por encarcelamiento y muerte, dado que mantienen su deseo de independizarse. Como es lógico saben del caso de los utus y tutzi, asunto que es más aterrador, pues miles de seres han sido aniquilados. El tema se repite y su protagonista es la infancia, el niño, que sufre irremediamente la acción de los mayores. Es un tema (un mundo) que me obsesiona: el dolor permanente de los más inocentes frente a la gran frialdad de los poderes públicos.

Un mismo hecho general me ha inspirado varios textos o contextos: uno salió narrativo como en *Sentir la vida*, otro poemático como en *La paloma sin paz*, y nuevamente narrativo en esta nueva versión. Este último texto mío encajado en la armadura del relato corto (aún sin título) dice así:

Sobre el tronco de madera carcomida un joven animal carroñero picotea rítmicamente agarrando fuerte con una de sus patas un pedazo de la lengua de uno de los niños muertos. Aunque acababa de llegar al suelo, estuvo antes durante tiempo moviéndose allá arriba, observando el ir y venir enloquecido de aquellos cuerpos, oyendo sus aspavientos y voceríos, mientras su corazón le pegaba dentro del pecho. Era su primer vuelo en solitario y quizá el primer llamado importante de su instinto. Estuvo con la manada desde el amanecer en el pueblo de al lado donde vio algo semejante, pero no se había atrevido a bajar, por los gritos y lamentos de quienes caían en la tierra en medio de algo rojo y viscoso que brillaba mucho por el sol. Hasta ahí había llegado extendiendo las alas, que no sabía que fueran tan grandes y se pudieran abrir tanto dándole esa extraordinaria sensación de amplitud. Porque sintió, mientras las batía en medio del vuelo, que unas veces abrazaba el aire hasta comprimirlo y otras lo extendía con fuerza para que se movieran los árboles. En pleno vuelo presintió que su auténtica fuerza radicaba en las puntas de las dos plumas extremas de sus alas. Creyó probarlo cuando las abrió al máximo, porque sus ojos vieron unas brillantes chispitas que se irisaron en los extremos de las alas.

Para cuando él se decidió a bajar al suelo, ya habían quemado las chozas y descuartizado a machetazos a todos aquellos. Unos se habían quedado sin pestañear mirando al cielo, otros boca a bajo, y otros enroscados ocultando sus caras entre las manos. Estuvo mirando durante largo rato aquel pequeño cuerpo negro que se mantenía sin moverse y con la boca abierta. Antes lo había visto deambular de un lado a otro, llorando y gritando, tropezando estúpidamente contra los cuerpos tirados en el suelo, y recordó de cuando él chocaba también contra las otras aves, hacía apenas un par de meses, porque aún no le habían enseñado a despegar los extremos de sus alas del suelo. Debíó



parecer un pájaro bobo que andaba a cuatro patas con el lomo encorvado como deprimido, pero él sabe ya que era por el peso de sus alas por lo que se arrastraba por el suelo. Pero ahora también sabe que las alas tienen su fuerza escondida en las plumas más extremas y que se abrirán cuando él decida mover el aire para que le den vida a los árboles.

Mientras picotea y deglute, está alegre, pero no es solo ya por saber que él mismo puede hallar la pitanza yendo de un lado para otro, sino porque ha descubierto el poder interior de la fuerza del viento. Y llena sus pulmones de aire y mira hacia el frente, abandonando por instantes su fijación sobre la presa. Pero pronto se sorprenderá de que aún no tiene la agilidad ni la presteza para adivinar el peligro. Un disparo de escopeta la abate en el mismo momento en que envía la orden a los extremos de sus alas para que emprendan el vuelo.

— Maldita carroñera... —, dijo el hombre. Escupió sobre el ave muerta y volvió a agacharse sobre los cuerpos para seguir rebuscando entre los bolsillos de sus ropas.

5. APARENTE FINAL

El escritor (artista) se va conformando con los años, y la obra no se acaba hasta que se publica el último libro. Es todo un trabajo que se dilata a través de toda la vida. Hoy me encuentro más cómodo en el relato corto, que en la novela (larga) o el teatro. Quizá porque tienes mayores dificultades a la obra de expresarte. Porque una pieza teatral no es teatro hasta que no es puesta en el escenario y ya sabemos que son procesos muy distintos el del escribir al de la industria de las artes escénicas, con todo lo que conlleva de producir y distribuir. Aunque creo, como autor, que escribir, sea teatro, novela, cuento, poesía, etc..., es lo mismo. Claro está, las técnicas son distintas y los puntos de vista, aunque a veces se entrecrucen; los resultados también son diferentes. El teatro es diálogo y, ante todo, iconografía que se comunica; es el cuento la sorpresa, el suspense y una idea fugaz en la cúspide del deseo; la novela será el torrente, el río o el meandro, pero nunca afluyente.

Creo en la inspiración, y aunque creo también en el trabajo obrero de la literatura, en la voluntad de estilo, y en el con-

cienzudo cabalgar diario sobre el sudor de la maldición bíblica..., creo en la inspiración como elemento medular del proceso de escribir-creando... Las lecturas infantiles, las experiencias en relación con las artes y las culturas, son quienes hacen en el futuro a un autor. Tampoco vale la pena engañarse mucho: el autor, el escritor, trabaja con seres que no existen. Son fantasmas o sombras de una realidad ima-



ginada o deseada que se hacen pasar por reales. La realidad es solo el presente, y mal que nos pese ni siquiera éste puede ser detenido por la escritura. La escritura a lo sumo que puede optar es a detener/apresar el tiempo como hace el entomólogo con las mariposas disecadas, alfilerándolas en los corchos para estudiarlas. Nosotros, los que decimos llamarnos escritores, movemos hilos invisibles que a su vez mueven marionetas que son visibles con apariencia de realidad y verdad. Ese sería el gran trauma, si se pudiera llamar así del autor, que crea y mueve seres imposibles, inexistentes, extraídos de un

mundo que ni siquiera conoce. La creación, para un artista, puede llegar a ser la cima del orgasmo creativo, pero al final es humo y mentira.

Pensar que el arte, y en nuestro caso el teatro, sea salvación de algo para alguien ya no es posible a pesar de que comprendamos que sin fe absoluta en lo que se hace nada se puede conseguir. Ya nadie cree como en el siglo XVIII que el teatro sirva para algo más que para usarse de mirador o lugar donde se produce el espectáculo y, por tanto, el goce compartido del ocio social. Los grandes intelectuales del dieciocho (como Diderot, Beaumarchais o Mercier, por ejemplo), y transformadores del arte teatral, llegaron a creer que el lugar del teatro era "el único sitio donde se confunden las lágrimas del hombre virtuoso con las del malvado". Ese lugar donde, por su inocencia divina, yo también pensé un tiempo muy pasado que era en donde habitaban los limpios de corazón, los poetas. Una inocencia de ese calibre mereció, supongo, caída y desilusión.

Nadie puede vivir por mí. Y juro que lo hago cada día y a cada hora de la mejor manera que sé hacerlo. Vivir es una aventura hermosa que se perfecciona en cada momento y que también destruyes, para tener que recomenzar a cada rato. Es gratis vivir y experimentar; sólo que aprendemos a poner un precio a las vivencias y, por eso, luego, se dice que la vida es cara. El mundo nos está esperando a la puerta de cada acto para que lo experimentemos a manos llenas. De cada ser depende lo que se escoja, para martirio o goce... Escribir es también una aventura que se renueva cada vez que te enfrentas con el papel en blanco o la pantalla de ordenador. En muchos aspectos no queda más remedio que poner cerca ambas aventuras: la de vivir y la de escribir. Creo que las dos — la vida, la escritura — conforman la cara y el envés de una misma realidad: la experiencia reinterpretada. Porque la realidad (¡y eso es algo que se aprende!) no es única y ni, para todos, la misma. La realidad es anomia y para hallar sus sentidos debemos indagar, como mínimo, en dos de sus muchos aspectos, la relatividad y la dinámica. Lo Presente Absoluto es lo único que definiría, en última instancia, a la realidad experimentada; pero no hay nadie que usando la escritura pueda "contar o narrar algo tal cual fue u ocurrió".



El escritor es el mentiroso que, como el taxidermista, se atreve a dar la apariencia de verosímil a seres inventados pero a los que obliga a adoptar apariencias de humanos; es el titiritero de seres que no existen. ¡Qué simpática contradicción: siendo creadores, inventamos una realidad y la movemos como si fuera auténtica y se estuviera realizando en el Presente Absoluto del papel impreso! Escribir es la insistencia en una mentira que quizá a la Realidad no le interesa seguir sosteniendo. Y estaría bien que así fuera, porque es más hermosa la literatura cuando se transforma en lujo y transgrede el viejo sentido de "la necesidad o la utilidad" (por favor, no se me confunda con el compromiso o falta de él; y ni siquiera con el arte/vida como estética. *Lujo*, como abundancia de creatividad o generosidad a manos llenas). Vida y escritura, cara y envés de un mismo hecho, conjugan expresión ficcionalizada de seres que no existen y seres que existiendo adoptan conciencias internas de ficción o desencanto. Puedes escribir mirándote el ombligo o cualquier otra parte del cuerpo, y haces literatura. Puedes escribir mirando la porción del mundo que te rodea, con tu visión psicológica, filosófica, sociológica, etc., y sigues haciendo literatura. O hasta puedes escribir sobre tu propia persona enajenada del mundo, y sigues haciendo literatura. A nadie se le escapa que escribir no es ya sólo desnudarse ante fantasmas o ponerle el cascabel a la imaginación, la fabulación, perfeccionarse en la buena carpintería o dicho de otra manera, en "el buen hacer", o ejercitarse en la voluntad de estilo. Para hacer buena literatura no basta ya con hacerlo bien; no es imprescindible solo el *cómo lo haces* más que el *qué dices* o qué cuentas. Aunque la vieja verdad aún sigue siendo cierta y es que casi todo ha sido dicho y que el escritor no tiene otra obligación más que *escribir bien* por encima de sus deseos de transformar la realidad.

Todo escritor de la catadura que sea, ya lo dijimos, tiene muchos *yoes* o muestra la particularidad psíquica de manifestarse con tantos rostros como personajes maneja con sus hilitos de titiritero. Si nuestra materia prima es la mentira, ¿será por el deseo de alcanzar la verdad a través de la ficción? ¿Huimos de lo que deseamos? Trabajamos con la

Lengua y los iconos, y las músicas y el folklore; trabajamos con los mitos y los dioses humanizados, trabajamos con los detritus de otras culturas y otras artes.... ¡somos unos auténticos cocineros de todas las materias y nuestros guisos han de saber a *algo* no saboreado antes y, si fuera posible, *original*! Y eso es imposible, porque todo se parece; es decir: toda mentira ha de tener en su seno, como mínimo, la esperanza de pasar por verdad y por ello se delata... Si no fuera así, no existirían los críticos (que son los comensales *de paladar refinado*), ni el lector culto o especializado, ni la tremenda competencia entre escritores...

La única inocencia posible, y quizá menos mentirosa, es la práctica del anonimato y el narrar historias de los dioses o culturas de corte prehistórico. ¿Pero nos resulta posible, a estas alturas, romper la baraja de la mentira institucionalizada y embarcarse para ir a la búsqueda de una verdad única que no admita en su envés la otra cara de la ficción? Creo que el tiempo se me acabó y, en cualquier caso, creo que al menos queda *mostrado* que la experiencia de todo escritor es una aventura muy personal...

Todo escritor de la catadura que sea, ya lo dijimos, tiene muchos "yoes" o muestra la particularidad psíquica de manifestarse con tantos rostros como personajes maneja con sus hilitos de titiritero

BIBLIOGRAFÍA SUCINTA

Allan Poe, Edgar, *Ensayos y críticas* (trad., intr. y notas de Julio Cortázar), Alianza, Madrid, 1973.

Allan Poe, Edgar, *Cuentos 1 y 2* (pr. y trad. de Julio Cortázar), Alianza, Madrid, 1984.

Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936, ed. Lily Litvak, Taurus, Madrid, 1993.

Antología del cuento literario, sel. y ed. M. Díez Rodríguez, Alhambra, Madrid, 1989.

Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980), sel. José Miguel Oviedo, Alianza, 1992.

Cuento español de Posguerra, ed. Medardo Fraile, Cátedra, Madrid, 1986.

Cuentos revolucionarios de Perú, ed. Alfonso Molina, Ed. Peisa, Lima, 1970

Díaz Narbona, Inmaculada, *Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura*. Cádiz, 1989.

Doreste, Ventura, *Análisis de Bor-*

ges y otros ensayos, El Arca, Gran Canaria, 1985.

Flaubert, Gustave, *Tres cuentos*. Diccionario de tópicos, Seix Barral, Barcelona, 1973.

Jitrik, Noé y Manuel Durán, Alain Bosquet, Alejandra Pizarnik, A. Pagés Larraya, Graciela de Sola, Luis Gregorich, Néstor Tirri, Guillermo Ara, La vuelta a Cortázar en nueve ensayos, Carlos Pérez Editor, B.A., 1969.

Mastrángelo, Carlos, *25 cuentos argentinos magistrales siglo xx*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.

Pozuelo Yvancos, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988.

Quiroga, Horacio, *Cuentos*, Porrúa, México, 1984.

Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, B. A., 1965.