

La nave de los locos

La historia del cuento simplemente no puede fecharse, según H. E. Bates. Y no es posible por una sencilla razón: aquello que entendemos como cuento (que es, en los términos más llanos, el relato de una historia) ha sido practicado desde la antigüedad hasta nuestros días, primero de forma oral, luego escrita, ahora también en forma visual gracias al auge del cine y el video. Por supuesto, en cada época la forma de contar se ha ido modificando de tal modo que hoy parecería prácticamente imposible hallar estructuras semejantes entre un cuento antiguo de, pongamos por caso, *Las mil y una noches* y uno contemporáneo de Raymond Carver. Y, sin embargo, a pesar de la sagacidad del género para huir de las definiciones absolutas, todo cuento comparte una obviedad común: contar una historia o un hecho. En ese sentido amplio, tan cuento resulta el relato bíblico del arca de Noé como uno de los pasajes medievales del *Pa-trañuelo* de Juan de Timoneda.

Si bien lo anterior tiene sentido, también es cierto que a partir de una fecha específica (el siglo XIX), cuando los cuentistas iniciaron un ejercicio de reflexión sobre la creación de sus cuentos, empezó a delinearse qué era lo que hacía cuento a un cuento; así nacieron las exigencias que todo aquel que se dijera cuentista había de cumplir. Tales características, cuyos inicios fueron producto del genio loco de un periodista y poeta que necesitaba perfeccionar su técnica de escritura para vivir, quedaron asentadas en las reflexiones de Edgar Allan Poe a propósito de los *Cuentos contados dos veces* (*Twice Told Tales*) de Nathaniel Hawthorne. Estas observaciones giran alrededor de la composición narrativa necesaria para mantener la atención del lector; el planteamiento sobre la unidad de impresión modificó por completo la estructura de lo que hasta entonces se entendía como cuento. La influencia de la obra y las ideas de Poe han sido imprescindibles aun en nuestro siglo; por eso se le ha considerado el padre del mal o bien llamado “cuento moderno”.

Hablar de cuentos “modernos” es establecer ya la frontera entre éstos, nacidos, valga la redundancia, durante la modernidad y las “historias” perdurables de la época antigua, los fragmentos narrativos de la Edad Media y los del periodo transitorio entre ésta y la modernidad, indudables embriones de los del siglo XX. Con la obra de Poe, el cuento empezó a tomar, por decirlo así, una conciencia teórica sobre sí mismo que llevó a los cuentistas a buscar intencionalmente una renovación constante del género, siguiendo, resquebrajando o simplemente ignorando los lineamientos marcados por el autor de la “Filosofía de la composición”

(*Philosophy of Composition*). De ahí que entramar una teoría universal del cuento resulte una misión casi ilusoria; sin embargo, para todo cuentista vale la pena intentar un acercamiento propio, pues, como decía Edmundo Valadés, aun dentro de su fugacidad estructural, el cuento trasluce una cantidad de reglas que si bien no logran apresararlo como mariposa en alfiler, al menos permiten caracterizarlo.

El eje central de este libro se fundamenta en la obra y las ideas de Poe, así como de varios cuentistas contemporáneos y posteriores a él que lo han leído; pero este breve cuento de la historia del cuento señala también algunos relatos clásicos, medievales y renacentistas, que son un verdadero río de anécdotas de reactualización para los cuentistas actuales. Todo esto para que —y finalmente lo interesante— cada escritor elabore, según sus experiencias como lector, hacedor de cuentos y cuentista leído, su manera de ver el cuento y, por lo mismo, abordarlo.

En el principio era el cuento...

El cuento aparece muy temprano en la vida de un ser humano. Entre los tres y cuatro años de edad, el niño empieza a adquirir en su discurso la estructura de un relato, pues como aprendiendo a decir lo que le pasa, escucha con curiosidad mimética, imitativa, lo que le cuenta el resto de la gente. Empieza, digamos, a despertar en él una sed natural por saber más, que obliga a su interlocutor a desbordar su imaginación para responder a su infatigable pregunta *por qué*. Un pequeño no se conforma con

la sinopsis de los hechos; quiere saberlo todo, anécdota, más detalles suplementarios. Y cuando él es el interrogado y no halla respuestas factibles, también inventa sus propias ficciones.

Como en el desarrollo del niño, en la historia de la humanidad han existido cuentistas desde los más remotos orígenes de la cultura oral. El hombre relata cuentos desde que tiene la facultad de organizar verbalmente sus ideas; por eso, a pesar de su antigüedad, hoy se mantiene como un género autónomo de cualidades tan específicas que, como ha notado Azorín, no ha cambiado su entraña a través de los tiempos. Otros géneros, dice también el novelista español, sufrían cambios “según las modas del momento”, en tanto que el cuento “permaneció firme en su esencia integral. Y mientras la lengua humana sea nuestro preferido vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irremplazable de contar”.

El término *cuento* deriva de la etimología latina *computum* (cálculo, cómputo, cuenta) y en un inicio se usó para enumerar objetos, pero muy pronto abrió su significado para referir relaciones entre hechos y acontecimientos humanos. La primera etapa del cuento, al igual que la de otros géneros, como la poesía, fue oral; el hombre de las sociedades antiguas refería de boca a oído las historias de sus dioses y héroes, o los sucesos más relevantes del momento. Pero sólo hasta la aparición de la escritura estas historias se recogerían en colecciones difíciles de fechar con exactitud. Aunque a los mitos, fábulas y leyendas no se les puede llamar cuentos en rigor, son los

relatos breves de la antigüedad y algunos poseen ya un esbozo de la forma característica del género: allí están los mitos grecolatinos como el de Sísifo (recreado más tarde en forma teatral por Jean Paul Sartre en *Las moscas* o *Las palabras*) o los de la cultura oriental, como “Simbad el marino”, “Alí Babá y los cuarenta ladrones” o “Aladino y la lámpara mágica”, por citar sólo algunos de los más famosos de *Las mil y una noches*, ahora llevados al gran público en cine y televisión. En el Antiguo Testamento también hay episodios que por su fuerza narrativa parecerían cuentos. Algunas de sus anécdotas y personajes siguen siendo tema literario de autores contemporáneos: recordemos el cuento “Vicente” del portugués Miguel Torga, cuyo protagonista es el cuervo del arca de Noé que en la Biblia sale de la nave y no vuelve más. Lo mismo sucede con las parábolas del Nuevo Testamento, que poseen una estructura similar al cuento porque presentan una historia cerrada a través de una acción sostenida. La diferencia fundamental entre ellos consiste en que mientras para el cuento la gran pregunta es: ¿qué sucedió?, para la parábola es: ¿qué significa?

La profusión de mitos griegos es un material recurrente de la cuentística universal. Personajes como Hércules, Zeus, Teseo, Perseo o Prometeo fueron alimento de las grandes epopeyas de Homero y las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Pero además del mito, en la cultura griega antigua encontramos otra producción parecida al cuento: las novelas cortas de Plutarco, como las contenidas en *Las vidas paralelas*, en las que son de particular interés las vidas de Teseo y Rómulo, Pericles

y Fabio Máximo, Alejandro y Cayo Julio César y las de Demóstenes y Cicerón. Sin embargo, Grecia no tiene muchos ejemplos de cuentos genuinos. “La matrona de Éfeso”, cuento original del griego Petronio (a quien no hay que confundir con el famoso escritor romano del mismo nombre) es el relato de una mujer que estuvo a punto de dejarse morir junto a la tumba de su marido. Por supuesto, en él se exaltan valores morales como la castidad y el cariño al marido fallecido. La mujer no muere porque un soldado la convence de comer y le devuelve el gusto por hacer el amor. El conflicto se desarrolla en torno del enamoramiento del soldado, cuya tarea es vigilar crucificados. Pero por la natural distracción que ocasiona el amor, no se da cuenta del robo de uno de ellos. Al no saber qué hacer, la mujer le ofrece el cuerpo muerto del marido para suplir la pérdida. Las autoridades no castigan al soldado, pero el pueblo entero queda sorprendido ante la crucifixión del muerto equivocado.

En los pueblos mediterráneos también hubo narrativa en prosa. Un ejemplo griego es *Dafnis y Cloe*, escrito por Longo, quien recoge aquí algunos asuntos homosexuales. Roma se especializó en los géneros jurídicos y en muchos otros siguió al pie de la letra la tradición griega. Entre sus contribuciones a la narrativa se encuentra *El asno de oro* de Apuleyo, en donde se narran las aventuras de un joven que se transformó en asno después de que le fuera aplicado un unguento mágico. En el fin de la narración, el muchacho recobra su forma humana original.

Lo mismo que en las demás culturas antiguas, los relatos americanos de esta época se hallan insertos en

conjuntos narrativos más amplios. Vale la pena recordar al menos algunos relatos breves que se pueden leer de forma independiente: en el *Popol Vuh* sobresale la fábula de “Los hombres de maíz” y el fragmento llamado “Por qué el sapo no puede correr”. Otro caso es el que señala Luis Leal: “La reina infiel” del cronista novohispano Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, texto que, siguiendo a Leal, puede leerse como un magnífico y macabro relato de horror. En cuanto a las literaturas guaraníes, “El señor del cuerpo como el sol” es un buen ejemplo con un alto contenido mitológico.

Después apareció una nave

Durante la Edad Media, las historias tradicionalmente orales fueron recogidas por los cantares de gesta y los poemas épicos, en los que se podían conocer leyendas heroicas como la del *Mío Cid* o historias de amor como la de *Tristán e Isolda*. Los relatos medievales de esta etapa se caracterizan por su marcado énfasis en el aspecto didáctico. Véase el caso de *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, en el que varias de las narraciones (a las que su autor llamaba *exemplos*) están trabajadas a manera de apólogos o fábulas con una carga eminentemente moral. Varias de ellas son célebres, pero aquí interesa recordar al menos una: la número 38, que narra “De lo que aconteció a un hombre que iba cargado de piedras preciosas y se ahogó en el río”, porque es un claro antecedente del cuento “Oro, caballo y hombre” de Rafael F. Muñoz.

También aparecieron otras naves como las colecciones de milagros, que significaron para el hombre del Mediterráneo lo que el mito para los antiguos griegos y romanos, y otras recopilaciones de relatos moralizantes como *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, cuya intención didáctica se ve reflejada en el señalamiento irónico de las fallas de los personajes en ellos descritos. Una de las más importantes colecciones de milagros es *Florecidas*, que recopila los milagros de san Francisco de Asís.

Giovanni Boccaccio, con su obra maestra *El decamerón*, es el primer escritor medieval que intenta liberar los relatos de la sujeción moral y religiosa, pues busca más el deleite estético que el adoctrinamiento ético. El título de este libro, que significa “diez días”, toma como eje, al igual que *Las mil y una noches*, una historia central alrededor de la cual giran las demás, aunque de manera independiente. El cuento principal es en realidad un pretexto, como en la obra árabe, y narra la historia de Pampinea, una mujer que junto con nueve amigos se encierra en una fortaleza para protegerse de la peste que azotaba en aquel momento. Para pasar el tiempo de manera grata, cada uno de los diez amigos decide contar un cuento distinto durante diez días; así se conforman los cien relatos de *El decamerón*.

Los textos de Boccaccio están teñidos por una alta dosis de crítica. Es famosa la narración cuarta de la primera jornada, que cuenta la historia de “Un monje, caído en pecado, merecedor de gravísimo castigo; honradamente y reprochando al abad su misma culpa se libra de la pena”. Como sus relatos privilegian la diversión en detri-

mento de la magia y el milagro, *El decamerón* anuncia ya los cuentos del Renacimiento, época en la que florece la imaginación individual como rasgo distintivo y nacen los *cuentos de autor*. Como observa Catharina Vallejo: “Habrá que esperar hasta el Renacimiento para que aparezcan los recursos narrativos que analicen los personajes, amplifiquen la acción y hagan que el esqueleto se redondee con las formas de la literatura”.

Y de locos se empezó a poblar

El periodo de la “primera modernidad” o “de las monarquías” se extiende del siglo XVI al XVIII y coincide con el tiempo del imperio español. En él aparecen colecciones de relatos como el *Patrañuelo* de Juan Timoneda (siglo XVI), novelas “ejemplares” que hoy podríamos leer como cuentos largos, como las de Miguel de Cervantes (principios del XVII) y colecciones de fábulas como las recolectadas por Charles Perrault.

Las *Novelas ejemplares* del autor español tienen especial importancia, entre otras cosas, por la presencia de “El Licenciado Vidriera”, historia que, para algunos, contribuyó a la creación del personaje más loco de entre los locos, *Don Quijote*, y antecedió, por su tendencia a cerrar la estructura, a la difusión de los relatos breves independientes. Recordemos que hasta ese momento los narradores en prosa optaban por insertar historias cortas dentro de sus obras largas. Aunque en el *Quijote* es posible leer este tipo de historias “cerradas” e “independientes” como

si fueran cuentos largos (pensemos, por ejemplo, en la historia de los pastores Marcela y Grisóstomo), es importante no perder la perspectiva de la unidad de la obra.

Las compilaciones de cuentos folclóricos, como las de Marie Leprince de Beaumont (autora de la colección donde figura “La bella y la bestia”) o las de Charles Perrault (en donde aparecen versiones personales de cuentos europeos como “Caperucita Roja”, “Pulgarcito” o “Barba Azul”, entre otros) han sido fuente inagotable de reelaboración. El caso de “Caperucita Roja” es interesante por la especial universalidad que ha alcanzado. Además de que todo el mundo conoce su fábula, son innumerables las personas capaces de repetir de memoria el diálogo entre el lobo y la niña. La versión medieval, sin embargo, era otra cosa. No se trataba de un cuento para niños, sino de una historia verdaderamente propia para clasificación C, en la que la caracterización del lobo, sin ir más lejos, incluía beber tarros de sangre.

Aunque es más amable porque está destinada a los niños, la versión de Perrault conserva esta fuerza sangüinaria, diluida y de manera implícita: el lobo sí se come a Caperucita. Lo que sucede con esta versión es que su fin es didáctico (quiere enseñar o más bien imponer una conducta a través del miedo) y por eso a la deglución de Caperucita le sigue una moraleja que exhorta a los niños a ser obedientes y a no platicar con extraños. El cuento difundió un gran pánico entre los niños de su momento: temían no sólo a los lobos, sino a los perros o a cualquier hombre que llevase un costal, cosa que contribuyó a formar o a dar fuerza a la figura del robachicos, con el

tiempo derivada en un simple pero temido “coco”. Las amenazas de los robachicos se han hecho presentes en la literatura de diversas maneras: ¿qué otra cosa es el flautista de Hamelin sino un robachicos que en vez de niños encanta ratas? Ahora ni la historia del flautista ni las versiones actualizadas de la Caperucita tienen como fin asustar a tal grado. Solamente intentan prevenir a los niños del mal camino, que siempre es susceptible de corregirse. Por eso ahora hay un leñador que rescata a la Caperucita y a su abuela de las garras del lobo.

Hacia 1726, Jonathan Swift escribe su obra cumbre: los *Viajes de Gulliver*, relato que por su larga extensión ha encajado dentro del género novelístico, pero que en esencia es un gran cuento. Desde luego, esta opinión es susceptible de controversia. El propio Swift pensaba en una novela política que le permitiera criticar al Estado inglés y a sus compatriotas (a quienes define como “la más perniciosa casta de gusanos que la naturaleza permite se arrastre sobre la faz de la Tierra”); pero con todo, cada uno de los lugares recreados con este fin encierra una historia susceptible de leerse como un cuento terminado. Quizá por su dosis imaginativa, el recurso insuperable de esta narración (y que le valió la posteridad) es la enanización de los personajes. Curiosamente este recurso —que Swift usó con ironía para elaborar su ácida censura al gobierno—, con el paso del tiempo y gracias a las peripecias de la imaginación de los lectores, transformó su obra en un gran cuento para niños, aunque se haya pensado para adultos.

Uno de ellos se aventó al agua...

A finales del siglo XVIII, la Revolución francesa marca el periodo de modernidad que se extiende hasta los siglos XIX y XX. En él, cuando dominan las revueltas sociales, el género cuentístico sufre una profunda revolución con la obra de Edgar Allan Poe (1809-1849). El género parece resurgir de entre las leyendas y expandirse hacia ámbitos de la imaginación que pronto acrecientan, llenos de simbolismo, el reino de lo fantástico.

22

Guillermo Samperio

Poe fue el primer realizador del cuento moderno y sus ideas aún tienen trascendencia en la práctica y la teoría del género. En su obra se hace evidente que detrás de esta milenaria fascinación que el hombre siente por escribir, contar, leer y escuchar cuentos, se reinventa, como apunta Julieta Campos, la magia: esa técnica “para volver realizable el deseo, para modificar al mundo y configurarlo a la medida del propio deseo”. Las grandes transformaciones que Poe llevó a cabo responden esencialmente a su interés por mantener al lector atado a su asiento desde el comienzo del cuento hasta el final, cuando por fin podrá sentir que la cadena de la duda libera su pensamiento. Por ello, Poe se consagró como un maestro del suspenso, creador de la trama del engaño y el laberinto: porque no deja nada al azar. En sus cuentos, como en sus poemas, todo está minuciosa y matemáticamente calculado; un detalle fuera de sitio, parece decir tan afanosa precisión, podría echar abajo toda la construcción del relato.

Los recursos y elementos imaginativos de sus cuentos rompen con todos los moldes anteriores, pero tam-