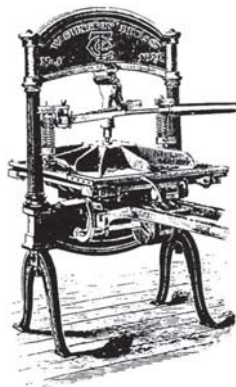


Reseña



Una guía práctica y amigable para leer y escribir cuentos

Lauro Zavala

Writing is making sense of life

Nadine Gordimer

El escritor Guillermo Samperio tiene una personalidad múltiple, pues además de ser cuentista y poeta, es promotor y maestro. En estas notas me detendré en este último aspecto, a propósito de la publicación de su libro *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*.

Este manual se suma a una importante pero todavía muy selecta tradición de escritores que condensan su experiencia de creación en un manual para la escritura del cuento.

En este momento hay varios manuales de creación escritos por cuentistas reconocidos. Entre ellos podemos mencionar los de Sean O'Faolain (en Irlanda), Isaac Asimov (en Estados Unidos), Gianni Rodari (en Italia), Luisa Valenzuela (en Argentina) y muy recientemente, Óscar de la Borbolla (en México).¹

Y también podemos mencionar algunas compilaciones de poéticas del cuento, es decir, libros colectivos donde se han recopilado textos de numerosos cuentistas en los que éstos escriben su propia visión acerca de la escritura del cuento. Entre ellas se pueden mencionar las compilaciones de Carlos Pacheco y Luis Barrera (en Venezuela), Marco Aurelio Carballo (en México), Luis Brizuela (en Argentina), Jaime Hagel Echenique (en Chile), Ana Ayuso (en España) y muchos otros.²

¹ Sean O'Faolain, *The Short Story*. The Devon-Air, Old Greenwich, Connecticut, 1974 (1954); Janet & Isaac Asimov, *How to Enjoy Writing. A Book of Aid and Comfort*. New York, Walker and Company, 1987; Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona, Aliorna, 1988 (1973); *Cuentos para jugar*. México, Alfaguara, 1987 (1974); *Ejercicios de fantasía*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 1997 (1981); *El libro de los errores*. Barcelona, Espasa Calpe, 1988; Luisa Valenzuela, "Taller de escritura breve", en *Escritura y secreto*. México, Ariel / Planeta / ITESM, 2002, 75-99; Óscar de la Borbolla: *Manual para la escritura creativa*. México, Nueva Imagen, 2002.

² Carlos Pacheco y Luis Barrera, eds., *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila, 1993; Marco Aurelio Carballo, ed., *Manual del narrador. Claves para aprender a escribir*. Méxi-

El libro está organizado en trece secciones: 1) una breve historia del cuento literario; 2) una reflexión acerca de las relaciones entre el cuento literario y la realidad; 3) una explicación sobre la forma como nace un cuento (donde se propone un esquema que permite distinguir entre las estrategias de Cortázar, Arreola, Borges, Rulfo y Bosch) y el surgimiento de lo que Lezama Lima llamó la “dinámica oscura”; 4) la ejemplificación de lo anterior en el caso de dos de los cuentos más famosos del autor (“Tiempo libre” y “La señorita Green”); 5) un modelo acerca de la tensión narrativa en el cuento (donde se propone una tipología del final narrativo); 6) un modelo sobre los elementos imprescindibles de todo cuento (tiempo, narrador, personajes, espacio); 7) una breve guía para trabajar sobre la estructura de la narración (la escalera); 8) algunos ejercicios para empezar a escribir narraciones; 9) un modelo para el análisis del cuento (donde hay 25 elementos por analizar); 10) la ejemplificación de este modelo en la práctica (a partir de un cuento de Ricardo Piglia); 11) algunos argumentos para apoyar la importancia de leer novela, poesía y cuento; 12) un repaso general de todo lo estudiado en el libro, y 13) una bibliografía recomendada, donde se señalan 125 cuentos magistrales de 110 escritores seleccionados por el autor, así como 21 libros de teoría y análisis del cuento.

El tono del libro es coloquial, por lo que el lector tiene siempre la sensación de estar escuchando las observaciones de un escritor de cuentos que incorpora citas de diversos expertos con toda naturalidad, con el único fin de hacer más clara y amena la exposición.

Es evidente que la intención del libro es didáctica, como cuando se establece la diferencia entre el cuento y la parábola señalando que mientras en el primero la pregunta básica es *¿qué sucedió?*, en cambio en la segunda, la pregunta básica es *¿qué significa?*

A lo largo del libro es evidente el interés por incluir algunos ejemplos extraídos de la tradición literaria mexicana, como al relacionar la “Narración

co, Vila, 2001; Leopoldo Brizuela, ed., *Instrucciones secretas. Guía para empezar a escribir*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1998; *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires, El Ateneo, 1993; Jaime Hagel Echenique, ed., *Saber y contar. Producción de textos narrativos*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999; Ana Ayuso, ed., *El oficio de escritor*. Barcelona, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1997; John Bruce-Novoa et al., *Teoría y práctica del cuento*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1987; Ann Charters, ed., *The Short Story and its Writer. An Introduction to Short Fiction*. Nueva York, St. Martin's Press, 1997; Eugene Current-García y Walton S. Patrick, eds., *What is the Short Story?* Glenview, Scott, Foresman and Co., 1974; Charles E. May, ed., *The New Short Story Theories*. Columbus, Ohio University Press, 1994; Alfredo Pavón, ed., *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1986; Catharina V. de Vallejo, ed., *Teoría cuentística del siglo xx. Aproximaciones hispánicas*. Miami, Ediciones Universal, 1989; Lauro Zavala, ed., *Teorías del cuento*, 4 vols. México, UNAM, 1993 a 1998.

38” del *Conde Lucanor* con el cuento “Oro, caballo y hombre” de Rafael F. Muñoz.

En la primera sección del libro se apunta una idea que merece ser desarrollada con mayor amplitud. Me refiero a la distinción entre lo que el autor llama la tradición cuentística del romanticismo mítico (que incluye a autores como Borges, Barthelme, Barth y Coover) y la tradición cuentística del realismo chejoviano minimalista (que incluye a autores como Beattie, Carver, Mary Robinson y Tobias Wolff) (29). Esta tipología podría dar lugar a un estudio detallado sobre el desarrollo del cuento hispanoamericano durante los últimos 25 años.

Por otra parte, la diversidad de registros que es posible encontrar en la escritura del cuento es ejemplificada al comentar tres cuentos canónicos: “La caída de la casa Usher” (Edgar Allan Poe), “Bartleby, el escribiente” (Herman Melville) y “Manos” (Sherwood Anderson).

Una de las más intensas definiciones del cuento que propone el autor se encuentra al final del primer capítulo, al afirmar que el cuento tiene como objetivo “enfrentarnos con lo insólito, sumergirnos en el rigor del infierno, en la excelsitud de una mirada: hacernos llegar a ese tipo de situaciones fronterizas irremediables que determinan a diario nuestras vidas” (36).

Otra interesante definición alegórica del cuento se encuentra poco más adelante, al señalar la existencia de una especie de paradoja jazzística, cuando afirma que el cuento “cumple un doble movimiento: el de las palabras, que son temporales, y el que proviene de la acción [...] así, la narrativa sustenta una fuga doble, un canon de repetida escapatoria” (41).

Antes de continuar, debo señalar que al escribir estas notas de lectura mi perspectiva no es la de un escritor de cuentos, sino la de un lector, es decir, un antologador y un estudioso del cuento. Desde esta perspectiva, mi lectura de este libro es sesgada, pues me interesa conocer la teoría del cuento que Guillermo Samperio propone en la práctica.

Aquí es donde encuentro una virtud que distingue a este libro de otros similares (de los cuales conozco más de 50, si se incluyen los que han elaborado escritores poco conocidos), pues un lector encuentra un poco de todo: consejos para escribir y reescribir, visiones panorámicas de la historia del género, y modelos para entender cómo un cuento logra su fuerza, es decir, que durante su lectura cumpla con su vocación de ser “un instrumento para comunicar novedades de la imaginación y de la sensibilidad” (58).

En la sección sobre cómo nace un cuento, el autor señala cómo en la prefiguración originaria del mismo hay cuatro elementos: el universo del lenguaje, las formas de las imágenes, la estructura y los elementos dramáticos. Y cada cuentista tiene un mecanismo más afín a su propia personalidad literaria. A esta estrategia que determina la manera como es concebido el cuento

lo llama el *disparador con núcleo temático*, y lo grafica para los casos de Cortázar, Arreola (quien visualiza sólo el inicio), Borges (quien visualiza sólo el inicio y el final), Rulfo (quien visualiza sólo el final) y Bosch (quien visualiza todo el cuento completo antes de empezar a escribir). Es ahí donde se encuentra una de las metáforas más interesantes del libro. Afirma Samperio que

El momento de la figuración es muy semejante al de la concepción. El ritmo de la escritura puede compararse al de las pulsaciones de una madre; la humedad y la dilatación del cuello uterino equivalen a la repetición de palabras y sonidos, como la rima y las cacofonías, vehículos que ayudan a extraer el texto, hasta que al fin sobrevive el hijo o el cuento (54).

186

Y continúa con esta metáfora más adelante:

El cuento escrito de forma automática también nace mojado con repetición de sonidos, verbos y adjetivos, con mala puntuación y otros problemas [...]. Así como médicos y enfermeras asean al niño al final del alumbramiento, el escritor, durante la etapa de adecuación, limpia las rebabas del cuento. [...] Quien va cuestionando su texto al momento de irlo creando, canta y quiere comer pinole al mismo tiempo (55).

Antes de iniciar el repaso general del libro, al tratar sobre las similitudes y diferencia con géneros próximos al cuento, el autor señala que, en relación con los formatos de reproducción de imágenes, “las fotografías serían semejantes a las descripciones, las películas a los cuentos, las telenovelas a las novelas (sobre todo las del siglo XIX) y las series de televisión a la novela de aventuras” (199).

El elemento estratégico que permite al lector decidir si un cuento (o una película) es memorable es el final. Por esta razón existen varios estudios sobre los finales en el cuento, en el cine y en la novela. Pero es en el cuento donde el final es aún más determinante que en ningún otro género, pues de él depende que el lector decida hacer una relectura, ya sea para encontrar elementos que le resultaron memorables o bien para localizar las pistas que lo llevaron hasta ese final, que puede ser enfático o indeterminado.

En su capítulo sobre los cuatro elementos del cuento (planteamiento / conflicto / desarrollo / y desenlace), Samperio propone la existencia del final natural, es decir, el que no es inesperado pero tampoco es sorpresivo, sino que se desprende de la línea narrativa desarrollada en el texto (como es el caso de los cuentos de Hawthorne o Poe). Pero además, también señala la existencia de otros seis tipos de final (108-110):

Natural (no es esperado pero tampoco es sorprendente): Hawthorne, Poe.

1) Ambiguo (dos posibles soluciones): Henry James.

2) Abierto (más de dos soluciones): Antón Chéjov.

3) Sorpresivo (inesperado): Juan Bosch.

4) Ligero (suficiente para crear una impresión emotiva): Raymond Carver.

5) Flotante (evocado, implícito, con sobreentendidos): Juan Rulfo.

6) Detonante (enfático, intenso, catártico: comentario del narrador después de un final flotante): Rafael F. Muñoz.

Esta propuesta merece ser desarrollada en otra ocasión. Tan sólo conviene señalar aquí que estos tipos de final podrían ser reagrupados de acuerdo con la distinción entre cuento clásico, moderno y posmoderno, quedando de la siguiente manera:

187

Clásico (epifánico): natural, sorpresivo, detonante.

Moderno (epifanías implícitas o múltiples): ambiguo, abierto, flotante.

Posmoderno (simultáneamente clásico y moderno): ligero.

De acuerdo con el modelo de Samperio, la efectividad del final depende de su coherencia con lo que él llama, respectivamente, los distractores, los puntos de confrontación (PC) y la línea dramática definitoria (LDD).

Ahora bien, como una respuesta a esta útil tipología, aquí propongo añadir otros seis tipos de final, los cuales corresponden a la práctica del cuento posmoderno:

1) Circular (retoma la idea del inicio): Luis Miguel Aguilar, en "Narciso".

2) Híbrido (mezcla ensayo y relato): Alejandro Rossi, en "Relatos".

3) Múltiple (narrador inesperado): Cámara fotográfica, "Las babas del diablo", de J.C.

4) Alternativo (finales sucesivos): "Subraye las palabras adecuadas", de L. Britto.

5) Dialógico (implícito, segunda persona): "Rubén", de Luis Britto García.

6) Simulado (simultáneamente natural y abierto): Jorge Luis Borges, en "El jardín de senderos que se bifurcan".

Al tratar sobre el final, esta nota también debe llegar a su término. En resumen, este libro es una aportación original y a la vez fiel a la tradición literaria, y a la tradición de los manuales de literatura escritos por los mismos escritores. Es ameno, fácil de leer y propositivo. De hecho, muchas de las ideas presentadas en este libro podrían ser el inicio de una serie de trabajos desarrollados en otra ocasión, y que seguramente son conversados por el autor en sus propios talleres de cuento.

En síntesis, con la publicación de este libro se demuestra que Guillermo Samperio, además de ser un extraordinario cuentista, es también un magnífico maestro.

Guillermo Samperio, *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México, Alfaguara, 2002, 239 pp.