

¿En qué se diferencian la crónica o la novela del relato? Las aportaciones de Poe, Cortázar, Quiroga, Borges, Philip K. Dick, Paley y Munro nos dicen mucho. Si nos guiamos por la unidad de impresión que impone Edgar Allan Poe, ya tenemos que pensar que el relato genera y provoca una sola impresión en el lector, al contrario que la novela, que puede provocar cuantas impresiones quiera el autor (fijémonos en *Juego de tronos*, donde los bofetones al lector son moneda corriente y bien recibida).

La forma de la crónica es lineal, es el retrato de tipos, paisajes en el que detalles y texturas vuelven visible y dan vida a un texto narrativo acercándolo al arte pictórico: pero esto también puede ocurrir en la novela o el relato. La verosimilitud de lo narrado depende de la pericia del autor, da igual la extensión o el aspecto formal empleados para ello. Hay microrrelatos de apenas cien palabras que cumplen con esa unidad de impresión que reclama Poe, incluso más de una vez. Hay relatos de veinte páginas que te dejan igual que antes de empezar a leerlos.

La linealidad de la crónica es lo que la diferencia del relato y la novela. El relato siempre tiende a la circularidad, y con ello a todas las características inherentes al círculo: perfección, eterno retorno e... inevitabilidad. Es esa sombra maligna (aunque los desenlaces sean felices) de *fatum* lo que le da al relato su condición. La ficción es siempre una realidad creada propositivamente para lograr cierto efecto estético y por muy fantásticos, macabros, racionales que sean los hechos que se narran el lector debe identificarse con ellos y los personajes hasta el extremo de sufrir, gozar o temer. La tarea del escritor es hacer esa ficción verosímil. La del lector no debería ser solo sufrir, gozar o temer, pero suele quedarse ahí.

Poe decía que todos los elementos en el relato «gesto, objeto, palabra» estaban subordinados a esa impresión que debe provocar.

¿Y esto por qué? Porque Poe, como cualquier persona sana que se precie (que reconozca hasta cierto punto la locura que todos padecemos, se entiende), entiende que el arte no es una distracción, sino que está ahí para crear un efecto que ilumina de golpe, «como un relámpago», nuestro conocimiento de la vida.

Edgar Allan Poe puede jurarlo, no solo por su narrativa, sino por el genial *Eureka*, que adelantó conclusiones científicas de más de cien años después, iluminando de golpe, como un relámpago, nuestro conocimiento de la vida.

Por supuesto cualquier regla impone constricciones a la creatividad, pero al final cada autor ajusta esas reglas a su provecho: el genial Virgilio Pineyra incluye nervaduras o ramificaciones en cada uno de sus increíbles relatos que dan lugar a otros sucesos iluminantes, aunque no alteran del todo la sustancia del suceso principal. Cada cual con su locura.

De Julio Cortázar no se puede decir nada que no se haya dicho ya. Es uno de esos maestros escritores capaces de pensar a la vez como escritor y lector. De ahí que el lector sufra tanto con sus relatos y suele quedarse con la historia lineal que pende de su pluma.

Esa historia está ahí para ocultar otra historia que solo explica su literatura. Borges y Quiroga afirmaban que debíamos acompañar al personaje de la mano, viendo solo lo que él veía sin distraernos en ningún momento por lo que le rodea. ¿Para qué? Para que el final se desarrollase la trama como un suceso inesperado para autor y lector. ¡También para el autor!, aunque menos. Si el autor convence al lector de que también es una sorpresa para él el desenlace de los acontecimientos, es un gran autor.

Julio Cortázar siempre defendió que el buen cuento debe ser construido a base de significación, intensidad y tensión. De la **significación** decía que un mismo tema podía ser significativo o no, dependiendo del autor y del lector.

Es decir, no hay temas significativos o insignificantes, sino una alianza misteriosa y compleja entre un autor y su tema elegido en un momento dado. Para un cristiano el *via crucis* será el más significativo de los temas: pero eso no lo hace literario.

«Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con una explosión de energía que ilumina más allá de la anécdota que narra».

Nos suena, ¿no?

La intensidad es lo que se suele conseguir rara vez, porque depende de la intuición del escritor tanto como de su experiencia. Un narrador ingenuo como Luis Alberto de Cuenca, Coelho

o Pombo pensará que basta con elegir un tema que a él le resulte conmovedor para conmover, a su vez, al lector. Pero falta la hechura, el oficio, aquello que ayuda a conseguir el clima que obliga a seguir leyendo, aislando al lector de lo que le rodea para conectarlo a una realidad más honda o hermosa (o terrible). La **intensidad** es, claro, la eliminación de los rellenos o fases de transición.

La **tensión** para Cortázar era la característica esencial de un gran relato. Un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde la primera palabra: no puede el escritor proceder acumulativamente, porque no tiene como aliado al tiempo.

Hay que escribir contando como único recurso con la profundidad, hacia arriba o hacia abajo del espacio literario, porque espacio y tiempo deben ser condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal.

Imaginemos que hacemos digresiones a izquierda y derecha del estilo de las de Sánchez Dragó; bonito relato construiríamos si pensamos que demostrar todo lo que sabemos es hacer literatura. Un cuento sería malo porque está escrito sin esa tensión desde la primera página.

¿Cumple con lo que predica el maestro? A rajatabla. Veamos lo que ocurre en *Continuidad de los parques*, paradigma sublime de la perfección, circularidad, eterno retorno, y a la vez metarreclamopara lectores avezados y escritores con cierta humildad interesados en seguir escribiendo.

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido.

El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

JULIO CORTÁZAR

El relato no puede ser más significativo (y metasignificativo, si es que existe este vocablo), intenso y tenso. El hombre lee distraídamente. Ese dejarse interesar por la trama, por el dibujo de los personajes, es un lugar común que frecuenta cada crítico literario más o menos frecuentemente: también es el primer interés del mal lector que se envanece de retener sin esfuerzo nombres y capítulos. «Ya he leído quinientas páginas de *Los pilares de la tierra* o *La catedral del mar*, entran como si nada», por ejemplo.

La hoja de los robles (verde) del parque que está dibujándose en su mente nos remite al verde del terciopelo del libro que acaricia. Es una primera pista de que la circularidad del relato no es solo un ardid literario, va a actuar físicamente sobre el personaje.

La sórdida disyuntiva de esos héroes que tanto hacían reír a Cortázar, héroes de folletín, de adulterios sangrientos y venganzas, son los héroes de los que el hombre está disfrutando como lector.

No se pierde una palabra, y nosotros, como lectores de Cortázar, tampoco. La sátira de este tipo de literatura está implícita, y la sátira hacia el lector que la disfruta también se cobrará venganza. Imágenes que adquieren color y movimiento son las imágenes que Cortázar nos pone en la cara.

¿Son propias de este tipo de narrativa? Sin duda. «Un mundo de hojas secas y senderos furtivos, restañaba ella la sangre con sus besos, repetir las ceremonias de una pasión secreta...».

Son frases de una cursilería que tira de espaldas, pero en la pluma de Cortázar adquieren una dimensión propia que trasciende la narración romántica con resabios de novela negra. La potencia de ese puñal que se entibia contra el pecho bajo el cual late la libertad (también alambicada y resbuscada hasta los confines del universo literario conocido) consigue que casi sintamos que el puñal late con vida propia.

Y entre todos estos clichés de ese tipo de narrativa que, obviamente, no es la propia del autor de *Rayuela*, despunta un aviso al lector, una frase que emerge de entre la neblina de tópicos malsanos (*e intenciones de cromo andaluz*, diría Borges):

«Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre».

La imaginería visual alcanza —o debería alcanzar— al lector aquí como ese rayo luminoso que reclamaba Poe y que también defendía Cortázar. Ese diálogo anhelante, ese arroyo de serpientes que conduce a lo que ya está escrito y no tiene principio ni fin... es la corriente subterránea del propio relato de Cortázar.

Es la dimensión que abre la propia narración apoyada en los tópicos más salvajes, son las palabras que como un cebo han atado al lector dentro del relato y al lector fuera de él, quizá más pendiente de criticar la salva de lugares comunes o de entretenerse y dejarse llevar, como el lector dentro del relato, por la trama y sus personajes.

Cortázar utiliza la narración omnisciente y el narrador sabe si el personaje que lee está nervioso o tranquilo, dispuesto o inquieto, la transición de la mente de un personaje a otro (al que lo va a asesinar) no se hace inverosímil.

Es un mérito enorme, porque si bien lector y personaje forman parte del mismo círculo, el lector real no lo sabe hasta el final, y ya debería estar echando pestes por las transiciones de perspectiva aparentemente injustificables; al revés, la transición parece una balsa de aceite que se desplaza a una velocidad vertiginosa en el interior de un círculo que no puede acabar de otra manera, porque el arroyo de serpientes que nos lleva a lo que siempre estuvo escrito nos lleva también a la sorpresa mayúscula, tanto si el lector se abstraigo de lo que leía como si le prestó atención por cualquier motivo.

Los perros y el mayordomo ya deberían sonarnos de algo.

¿Estaban escritos como preconizaba el relato? La figura del mayordomo pone en común la «realidad» literaria con la «realidad» vital dentro del relato: pero lo hace por un motivo, para que nos demos cuenta de que como lectores también somos el hombre sentado en el sofá de alto respaldo, disfrutando de las trivialidades literarias que han sido puestas en el papel para confundirnos, porque los parques continúan con su circularidad lo queramos o no, y nosotros estamos ya narrados en el parque en el que Cortázar juega con el lector y lo selecciona.

RUBÉN MUÑOZ HERRANZ



Narrativa y gramática on line
www.electrobardo.com



Valler de narrativa
El Electrobardo