



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
Sistema Universidad Abierta

U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Literatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

EL CUENTO Y SUS AUTORES

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADO EN LETRAS
HISPÁNICAS, PRESENTA
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ

ASESORA DE TESIS: ROSALINDA SAAVEDRA

CIUDAD UNIVERSITARIA



m 347691



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Lengua y Literatura Hispánicas
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

El cuento y sus autores

Una revisión del proceso de creación literaria a partir
de autores publicados en la revista *El Cuento* de Edmundo Valadés

Miguel Ángel González S.
06403439-3

Asesora:

Mtra. Rosalinda Saavedra

Índice

A manera de agradecimiento

Presentación

Marco teórico

Editoriales de *El Cuento*

- I. En busca de la estructura
- II. En busca de la técnica
- III. Un testimonio personal

La revista *El Cuento*

- I. Antecedentes
- II. Contexto
- III. Ediciones y editores
- IV. Los autores
- V. La vida económica
- VI. Valadés habla sobre *El Cuento*

Conclusiones

Anexos

- I. Máximo Gorki, *Cómo aprendí a escribir*
- II. Eudora Welty, *La lectura y la escritura de cuentos*
- III. Xavier Villaurrutia, *Carta a un joven escritor*
- IV. Julio Cortázar, *El signo de un gran cuento*
- V. W. Somerset Maugham, *Naturaleza del cuento*

Bibliografía

A la memoria de mi hermana Norma Patricia.

A manera de agradecimiento

En donde se encuentren, Graciela y Miguel estarán contentos de que su primogénito haya culminado, ¡por fin!, el caminito de la escuela. Lo mismo que don Manuel y Edmundo.

Tengo la fortuna de estar rodeado de personas que me quieren. A todos dedico estas cuartillas. A Ana Rebeca por ser la razón de mi vida. A su madre, a mis hermanos, a mis amigos, a mi nutrida familia y ex parentela política y a todos los integrantes de la Fundación Manuel Buendía.

Debo una mención especial a la maestra Rosalinda Saavedra por su generosa paciencia, y a Pilar Ramírez por ayudarme una vez más a ordenar mis ideas.

Se ha repetido hasta el cansancio que toda obra es colectiva, y este trabajo no es la excepción. Eché mano de muchas fuentes y autores a los que me he acercado durante una vida de lecturas. Si fueron bien citados, es mérito de ellos. Si mal, error mío.

Presentación

La revista literaria *El Cuento*, que editó y dirigió en México el escritor Edmundo Valadés de 1964 a 1994, y desapareció en 1999, es todavía la publicación literaria sobre el género más importante en español.

Durante más de 30 años, Edmundo Valadés se dedicó a hacer una cuidadosa selección de las historias cortas que se publicaban en la revista; en su totalidad, estos derivaron en la mayor y mejor colección de cuentos que se haya tenido en Hispanoamérica.

La revista representa una revisión de la cuentística universal, ya que incluyó autores de 75 nacionalidades. Su difusión la llevó hasta rincones insospechados, lo cual hacía que cuentistas noveles y consagrados enviaran sus colaboraciones o aprobaran la publicación de sus textos, en vista de la contribución al género que hacía Edmundo Valadés.

Se hizo, por supuesto, énfasis en la cuentística mexicana, que además fue impulsada por el “concurso de cuento permanente” que instauró el director y que constantemente alimentaba de material a la revista.

El análisis de la colección completa de la revista, de la cual se publicaron 145 números, revela la presencia de otra contribución tan importante como la de los textos: el conjunto de editoriales¹ que abordan distintos aspectos sobre el género del cuento.

Sólo los editoriales formarían un volumen completo de consideraciones sobre la literatura, el oficio de escribir y sobre la cuentística. Autores como Cortázar, Alberto Moravia, Adolfo Bioy Casares, Borges y muchos otros visitaron la página editorial de *El Cuento* donde quedaron plasmadas sus consideraciones acerca del género desde varios puntos de vista, entre ellos el de la escritura, la temática, los recursos narrativos, la definición y el testimonio.

A partir de las propuestas y cavilaciones de este conjunto de autores, y con mis propias reflexiones, he armado un texto que pretende ser como una fotografía de grupo: un conjunto variopinto en donde sin embargo se reconoce la individualidad de los integrantes. Con el paso del tiempo podemos regresar al retrato y reconocer o desconocer aquellas expresiones del pasado que fueron capturadas en un momento de su existencia.

La información biográfica sobre Valadés, sus reflexiones sobre la vida y el oficio de escribir y la información testimonial acerca del nacimiento de *El*

¹ Utilizo el término para referirme al texto introductorio que en cada número de la revista aborda temas relacionados con el género cuento. Desde luego, en este caso "editorial" no corresponde necesariamente a la definición clásica, "sección periodística en que se manifiesta la posición de la publicación ante determinados hechos", pues incluye textos de teoría, reflexión, análisis, testimonio e incluso creación.

Cuento, provienen de la transcripción de conversaciones que tuve con el escritor a mediados de 1985.

El trabajo incluye una revisión de los aspectos formales de la revista, como el número de ediciones, los autores y las nacionalidades incluidas, los aspectos económicos como costo, suscripciones y anunciantes.

Valadés sostuvo siempre que todos los escritores son hijos de otros escritores, pues la lectura es el caldo de cultivo de nuestro propio ejercicio. Pero algo que Edmundo se negó a ver durante años fue que un escritor también puede ser hijo del periodismo. En el curso de las conversaciones sostenidas en 1985 con un reportero, repetidamente negó que el periodismo pudiese alimentar a la literatura. Y no fue sino hasta que recordó —o admitió— que la anécdota para *La muerte tiene permiso* la obtuvo de un colega periodista, que estuvo de acuerdo en que "algunos elementos" sí pueden tener su origen en el diarismo.²

Tal resistencia me parecía curiosa, en particular porque según admisión propia Valadés tuvo una atracción casi enfermiza por las redacciones, fenómeno más extendido de lo que podría suponerse entre escritores de todos el mundo y todas las épocas.

De la relación de hombres de letras con la prensa escrita habría ejemplos para llenar algunos tomos. Y creo que ahora también podríamos

² De esas sesiones semanales convocadas entre marzo y octubre de 1985, proviene el material de *En estado de gracia. Conversaciones con Edmundo Valadés*. CNCA. 1996.

encontrar autores vinculados con los medios electrónicos. Pienso en Pérez-Reverte, quien antes de su exitosa carrera literaria era reportero de la televisión española. O en Antonio Skármeta, que ha llevado la literatura a la pantalla chica.

Los folletineros franceses, la publicación por entregas de Dickens, *Las viñas de la ira*, nacida de artículos periodísticos sobre los empobrecidos migrantes agrícolas camino a California, los despachos de prensa convertidos en *México insurgente*, el olfato de reportero de Hemingway, los reportajes veracruzanos de London, el proselitismo periodístico de Orwell... en fin, una novela por escribirse. Pero a Valadés le costó mucho trabajo aceptar que fue escritor porque primero fue periodista.

Interesante.

Marco teórico

*En las horas críticas,
sólo salvará su cabeza el
que la haya perdido.*

G. K. Chesterton

Edmundo Valadés sostuvo que en un cuento, la única posibilidad que el autor tiene de ser reconocido pasa necesariamente por el estilo.

"Es la marca de fábrica, la manera personal de contar la historia, de tender a su estructura, de perfilar personajes, de manejar el idioma. De tramar un cuento que resulte inolvidable, como también lo será él mismo"³, expresó el autor de *La muerte tiene permiso*.

En la vida cotidiana, el estilo es la personalidad. Es todo aquello que caracteriza a un ser humano determinado y que refleja en su entorno más inmediato. También en literatura el estilo es parte de la personalidad del escritor, aunque en el proceso creativo el estilo se refiere a la manera en que un autor se vale de ciertas leyes, normas y técnicas para expresarse. El estilo es la manera de hacer las cosas y siempre está presente en la literatura. Puede ser bueno, malo, excelente o regular, pero cuando está ausente, cuando del texto se deduce el parentesco con el idioma sólo por la presencia de las palabras, puede haber escritura, mas no literatura.

³ Sánchez de Armas, Miguel Angel. *En estado de gracia. Conversaciones con Edmundo Valadés*. Primera edición, 1996. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Salvo indicación en contrario, las citas que atribuyo a Edmundo Valadés a lo largo de este texto son de esta obra, a la que en adelante identificaré como *EdG*.

Hay estilos que se ensanchan y se universalizan en ciertas épocas, convirtiéndose en el sello de una generación –independientemente de las particularidades de cada uno de los integrantes de esa generación. Por ejemplo, pocos lectores acuciosos dejarían de reconocer un estilo en la cuentística francesa del siglo XIX y otro en la cuentística norteamericana de principios del XX.

Creo que es indudable que en los últimos años el género *cuento* ha repuntado en el interés de los lectores mexicanos. La cultura audiovisual en que vivimos, con su carga de mensajes digeridos, pudiera explicar cierta predilección por lo breve entre quienes siguen creyendo en los libros. Zavala cree advertir que esta “cultura del fragmento” ha llevado a los escritores más sensibles a utilizar no sólo la palabra cotidiana, sino “muy especialmente el tono periodístico y hasta testimonial propios de la crónica, de tal manera que en muchos casos es difícil distinguir entre periodismo y creación literaria, entre testimonio y ficción.”⁴

Y respecto al creciente interés en el género, el mismo estudioso supone que una de las razones pudiera ser la explosión numérica de la universidad de masas, con el consiguiente aumento del número de lectores (y, por lo mismo, de autores y editores) de narrativa breve, acompañados por la multiplicación de los premios, becas, encuentros y talleres literarios en

⁴ Zavala, Lauro, *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. Tercera edición, 2000. Universidad Autónoma del Estado de México. P. 28.

todo el país, y la relativamente reciente costumbre de organizar presentaciones de libros.

Sin embargo, acota que nada de esto sería suficiente de no existir otros elementos, que tal vez se encuentren en la misma evolución de un sector creciente de la sociedad civil, la cual encuentra en la narrativa breve un medio de comunicación particularmente atractivo, accesible, relevante y que en muchas ocasiones rebasa su contexto original y merece una lectura más cuidadosa.

Me gustaría proponer que otro factor que está impulsando la lectura son los medios masivos, la radio y la televisión y en particular el internet.

Es ésta una propuesta por lo menos paradójica y desde luego discutible, pues a los medios electrónicos se les ha señalado como responsables de los altos índices de no lectura. Sin embargo, me parece que el asunto no ha sido bien estudiado y que podríamos encontrarnos ante un cliché o un mito.

En un reciente encuentro convocado para definir políticas culturales, el sociólogo francés Alain Touraine dijo: "Quisiera no ser paradójico, pero francamente no veo de dónde viene este pesimismo que se escucha en el mundo entero: «Los libros nadie los lee»." Mucha gente lee libros, mucho más que antes. «Lo escrito desaparece frente a la imagen». Es exactamente lo contrario: el *computer* se abre a la palabra, antes de todo. En la misma televisión se observa que 20 años atrás, una frase de 3 palabras era lo máximo; ahora tal vez alcanza a 5, lo que es mucho. Y, finalmente, no hay

que olvidarse de que tal vez las escuelas son pésimas, las Universidades son nulas, pero mucha gente va a estudiar y, mal que mal, estudia algo. Y entonces hay más conocimiento. El mundo actual tiene menos gente sin calificación y más gente altamente calificada, que las sociedades cien años atrás.”⁵

Definir lo que es un cuento puede resultar una tarea tan peligrosa como intentar una definición de “belleza” que satisfaga a todo el mundo. Sin embargo, hay puntos en los que están de acuerdo la mayoría de los autores contemporáneos: extensión inferior a la de la novela, tensión constante y desenlace inesperado.

A partir de estos y otros puntos se han intentado formular *leyes*, que como no atañen a fenómenos comprobables y medibles como la fuerza de gravedad o la curvatura de la luz en las proximidades de los astros, pueden dar a teóricos y críticos un placer semejante al que obtenían los padres de la Iglesia al discutir sobre el sexo de los ángeles, pero de poca utilidad al proceso creativo en sí.

William Faulkner dijo en alguna entrevista que si el escritor está interesado en la técnica, más le valdría dedicarse a la cirugía o a la colocación de ladrillos. Opinión extrema, sin duda, pero tiene lo suyo. Edmundo Valadés, en contra, fue capaz de revisar brillantemente todos los aspectos teóricos del cuento y concluir con una sencilla confesión: “al

⁵ Touraine, Alain. “Premisas de una política cultural”. Encuentro “Espacio 05”. 17 de marzo del 2005. San Luis Potosí.

término de especulaciones, el cuento tiene leyes secretas, misteriosas, y lo único que sé es que sólo el cuentista es quien puede intuirlos.”⁶

Entre aquel tajante rechazo a la técnica, y este azoro frente a los misterios de la creación literaria hay, digamos, un *canal de navegación* por el que es posible transitar muy provechosamente.

¿Qué es, pues, “un cuento” en literatura? Julio Cortázar dice que el cuento “parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto de que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte cuartillas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha.”⁷

Hay, por supuesto, muchas definiciones de cuento. O intentos de definición, entre ellos:

Ernesto Sábato: “El cuento tiene que dar en pocas palabras una idea toral y poética.”⁸

Mario A. Lancelotti: “El *tour de force* del cuentista consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje; el cuento no es una forma estática.”⁹

Silvina Bullrich: “El cuento puede darse todos los lujos menos el de ser incompleto; el cuento es un hecho consumado, una íntima parcela de vida completa en medio de los años que abarcan el pasado de un hombre sobre la tierra.”¹⁰

⁶ Ibid. EdG.

⁷ Cortázar, Julio. *El signo de un gran cuento*.

⁸ Sábato, Ernesto. *Sobre Sartre*.

⁹ Lancelotti, Mario A. *Suceso y cuento*.

¹⁰ Bullrich, Silvina. *El cuento y sus derechos*.

Alberto Moravia: "El cuento debe sujetar en su silla al lector."¹¹

Hay, por supuesto, muchas más definiciones que las citadas; es más, quizá, tantas como cuentistas. En algún lugar leí una preciosa, creo de Murena, que define al cuento como una gota de agua vista con una lupa, en donde el lector encuentra un universo entero.

Una revisión cuidadosa de las recetas, leyes y técnicas que rigen o que deben regir al cuento, nos permitirá aislar de inmediato elementos comunes a principios generales de la técnica cuentística tal como se conoce hoy en día. Dejo fuera de estos principios el tema de la extensión, que puede ser interminable. Un cuento es un cuento y como tal se le reconocerá independientemente del número de páginas en que esté contenido.

A mediados del siglo antepasado, Edgar Allan Poe –sin duda punto de referencia para la cuentística contemporánea- publicó su famoso análisis sobre el cuento:

Un hábil artista literario ha construido una narración. Si prudente, no ha modelado sus ideas para conciliarlas con su trama; pero habiendo concebido, cuidadosa y deliberadamente, cierto efecto único a lograr, entonces pergeña tales incidentes, y combina tales hechos como mejor le sirvan para lograr ese efecto preconcebido. Si desde la misma primera línea no se tiende al logro de ese efecto, entonces habrá fracasado en el primer paso. A lo largo de

¹¹ Moravia, Alberto. *El cuento y la novela*.

toda la extensión de la obra no incluirá una sola palabra cuya tendencia, directa o indirecta, no sea hacia la consecución de ese diseño preestablecido.¹²

En 1925, otro par de la República de las Letras, el uruguayo Horacio Quiroga, publica su *Manual del perfecto cuentista*, en cuyo punto V aconseja: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas."¹³

Cuarenta y cinco años después Cortázar diría: "Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas."¹⁴

Y nuestro compatriota Edmundo Valadés, 16 años más tarde, apuntó:

Un cuento debe estar conformado como un círculo trazado de principio a fin, sin que sea válido salirse de él. Hay que sujetarse a la redondez que exige, a la continuidad de la historia preestablecida, que debe desenvolverse sin rodeos o divagaciones innecesarias o excluyentes, hasta alcanzar el punto que la cierre.¹⁵

En estas reflexiones de los cuatro maestros citados podemos encontrar lo que parecieran ser los dos elementos básicos del cuento: la

¹² Poe, Edgar Allan.

¹³ Quiroga, Horacio. *Manual del perfecto cuentista*.

¹⁴ Cortázar, Julio. *El signo de un gran cuento*.

¹⁵ Valadés, Edmundo. *Un paseo por el cuento corto*.

tensión, o el mantener sin concesiones cierta, digamos, *presión vital* que fluye del creador al lector, y un *estilo* que a la manera de una flecha en busca de su blanco, discurre sin desviaciones, sin rodeos innecesarios, desbrozada de todo exceso y de toda carga que pueda entorpecer su fin y estorbar la tensión.

También un cuento debe dejarnos la sensación de que los hechos descritos –trátase de situaciones extraordinarias en que se involucran seres ordinarios o de seres extraordinarios atrapados por asuntos ordinarios- no sólo son posibles sino que incluso nos pudieron haber pasado a nosotros.

Construir una *teoría del cuento* ha sido un reto intelectual tan antiguo como el género. Hay una extensa bibliografía y en las facultades de letras de todo el mundo, cátedras especializadas en el análisis y *desensamblaje* de los secretos de esa propuesta literaria.

En el gremio de escritores las posturas van desde el moderado interés hasta un franco desprecio y rechazo a la elaboración teórica de los críticos y académicos. No pocas veces unos han acusado a los otros de pretender armar *planos* para el género (como si de edificar puentes o armar rompecabezas se tratara), cuando no guías “hágalo usted mismo”.

Ya cité lo que Faulkner opinaba de la técnica. Más conciliadora, Eudora Welty opinaba que los escritores no debían negar las posibilidades y los logros de una buena crítica: “Eso sería jactancioso, ignorante y ciego. La crítica a un cuento puede parecer ciega en sí misma cuando es introspectiva

y tediosa; pero por otra parte, puede ver el cuento como un todo y sus relaciones sutiles. Seríamos tontos si no investigáramos estos puntos. Nos pueden dar mucha luz". No obstante, se apresura a decir a los escritores neófitos que "no se preocupen demasiado por los análisis de cuentos que puedan encontrar en libros de texto o artículos críticos", pues si bien está dispuesta a admitir que pueden ser brillantes y útiles para sus propios fines, "en un sentido práctico simplemente no tienen mayor ascendencia sobre la forma de escribir".¹⁶

Quizá el camino se encuentre entre estas dos posturas. O, para decirlo de otra manera, cada quién a lo suyo. Que los creadores no pierdan tiempo en despotricar contra los críticos y que los críticos entiendan que si bien sus elaboraciones son importantes para comprender el proceso creativo, poca influencia es la que sus trabajos tendrán en el proceso mismo de la creación.

Una inteligente postura es la de la mexicana Silvia Molina, autora del memorable *La mañana debe seguir gris*:

El artista no cuenta con reglas para la creación, porque el arte no puede crearse con reglas universales, pues cada artista funde las leyes estéticas anteriores a él. El escritor sabe que su enemigo son las reglas, pero también que debe analizar fríamente lo que su escritura significa o

¹⁶ Welty, Eudora. "La lectura y la escritura de cuentos".

quiere significar. Debe pensar como un matemático, pero sacrificar a tiempo la precisión por el gusto.¹⁷

¿Caras del mismo poliedro? No lo sé. Bástenos con apuntar que creador y teórico sin duda se complementan y un punto de encuentro tienen, pero viven diferenciados.

No es fácil comprender esto cuando se es joven y con la ilusión de convertirse en escritor llega uno a los salones en donde se imparten clases de lengua y *literatura*. Sólo el ejercicio mismo de la escritura diferenciará los caminos. Pero tampoco se puede ser creador como si fuese uno tocado por un dedo divino. Todos hemos escuchado decir a los escritores, pues es pregunta obligada, de que se trata de 90% sudor y 10% talento, o que si las hijas de Zeus realmente existen es mejor esperarlas escribiendo.

Esta liga entre el estudio y la creación me parece magistralmente explicada por Xavier Villaurrutia en una carta que le dirigiera a uno de sus alumnos de la Secundaria núm. 7:

“La crítica y la curiosidad han sido nuestros Dioscuros; al menos, han sido los míos. Bajo la constelación de estos hijos gemelos de Leda transcurre la vida de mi espíritu [...] La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas, invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas. La

¹⁷ Molina, Silvia. *Teoría y práctica del cuento*.

crítica pone orden en el caos, limita, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma.¹⁸

Como dice Barrera Linares en sus *Apuntes para una teoría del cuento*,

El mismo hecho de no sentirse constreñidos por la necesidad de elaborar postulados teóricos que puedan ser utilizados en la delimitación buscada, ha ocasionado que quienes los sustentan no se sientan obligados sino a perfilar una supuesta teoría del cuento desde dos perspectivas básicas: el efecto (sobre el receptor) y la presentación (o estructura). Desde los puntos de vista mas generales (Bosch, Poe, Balzac, etc.) hasta los que intentan ser muy específicos (Meneses, Cortázar, Quiroga, etc.), la especulación teórica se diluye muchas veces en algún aspecto particular del cuento literario que pareciera no ir mas allá de una presunta posición individual al respecto.

Otra cuestión sería la relacionada con la metaforización sobre lo que debe ser el relato breve (no olvidemos que se trata principalmente de creadores). Obviamente, también hay quienes se han detenido en el problema desde la visión más pragmática de la crítica o el ensayo (Castagnino, Baquero, Anderson Imbert, Lancelotti,

¹⁸ Carta de Villaurrutia a Valadés, c.1934.

etc). No obstante, la búsqueda de rasgos que permitan la constitución de una teoría coherente del cuento sigue siendo una necesidad.¹⁹

Y hay quien, con el debido respeto a la labor crítica, no deja de percibir la sutil pero real influencia recíproca que tienen creadores y críticos. El médico, viajero, escritor y agente secreto que nos regaló *La luna y seis peniques*, W. Somerset Maughan, tiene la palabra:

Poe decía que un buen cuento es una obra de ficción que se refiere sólo a un incidente, material o espiritual, y puede ser leído de una sentada; es original, debe brillar, ser estimulante o impresionante, debe tener unidad de efecto y moverse en una sola línea, desde su planteamiento hasta su conclusión. De acuerdo con lo que he leído, me fui volviendo consciente del hecho de que existen muchísimos cuentos excelentes que, según esos cánones, deberían ser rechazados. Ahora bien, el crítico no dicta leyes al artista: toma nota de su práctica común y de ésta deduce reglas. Pero cuando un talento original las rompe, el crítico, aunque brinque como un diablo, finalmente se ve forzado a modificar sus reglas para adoptar la novedad.²⁰

¹⁹ Barrera Linares, Luis. Ensayo sin pie de imprenta.

²⁰ Maughan, W. Somerset. *Naturaleza del cuento*.

No puedo dejar de apuntar, antes de concluir el capítulo, que al leer las elaboraciones y reflexiones, digamos teóricas, de los *creadores*, tuve la sensación de que era *un cuento* el que leía y no un texto académico. Creo que quien se acerque al *Decálogo* de Quiroga o a la teoría de Poe no tendrá la sensación de haberse afiliado al Círculo Lingüístico de Moscú ni sentirá el tomo de Propp entre las manos. Es más probable que disfrute esta lectura como si de cuentos de los autores se tratase.

Esto tiene que ver, pienso, con la relación sutil que se establece entre creadores. Un escritor casi nunca recomienda leer críticas o estudios sino obras. Los cuentistas se nutren de otros cuentistas y los escritores profesionales lo que hacen es beber todo lo que pueden del género que les interesa.

Después de un repaso bibliográfico y de numerosas conversaciones y debates con oficiantes y estudiosos del género, propongo que en lo único en que existe absoluta coincidencia es en el postulado de que el cuento, para serlo, debe ser *breve*, aunque *la brevedad* es algo harto difícil de definir. Pero sea: *todos* parecen estar de acuerdo en que *breve* es el nombre del cuento. Y otro punto en donde encuentro universal asentimiento, es en que, *Perogrullo dixit*, el cuento no es una novela ni a la inversa... lo cual me da pie para el siguiente y entretenido capítulo.

Editoriales de *El Cuento*

*Mis criaturas nacen
de un largo rechazo.*

Pablo Neruda

I. En busca de la estructura

Una revisión detenida de las ideas y propuestas contenidas a lo largo de los editoriales de *El Cuento* ofrece, como apunté antes, valiosos elementos para ubicar y comprender los sutiles mecanismos internos del género *a partir de los propios creadores*, pues la recopilación hecha por Valadés durante más de tres décadas tiene el mérito de ser, en efecto un compendio *sobre el cuento* y no una *recopilación de cuentos*. Esto sin duda fue posible dada la doble condición de creador y de lector de Valadés. Visitar la colección de editoriales de *El Cuento* abre la posibilidad de generar herramientas para el análisis del género.

Pleito entre amar y querer, la relación del cuento con la novela es el centro de un debate que en mucho se asemeja a las discusiones de los enamorados: notas agudas, rubor en las mejillas, amenaza en el tono, manoteo, impaciencia... y encendida pasión que se resuelve en la intimidad, una verdadera guerra de amor que tiene para su desenlace, metáfora aparte, campos de plumas –¡y lápices y máquinas de escribir y, diría el hispano, ordenadores!

Dejo apuntada la controversia con la opinión de Alberto Moravia:

Desde determinado punto de vista nada sería más engañoso que decir que la novela rivaliza con el registro civil. Sería más preciso decirlo del cuento, que analiza a una gran variedad de personajes que únicamente poseen características individuales. Los personajes de los cuentos son producto de intuiciones líricas, los de las novelas, símbolos. Está claro que un personaje de novela nunca podría ajustarse a los límites de un cuento, de igual forma que un personaje de cuento no podría extenderse según las dimensiones de una novela sin alterar su naturaleza. Entonces el cuento se diferencia de la novela en los siguientes aspectos: personajes sin ideología de los que tenemos vislumbres tangenciales y bosquejos según las necesidades de una acción limitada por el tiempo y el espacio; una trama muy sencilla: en algunos cuentos — cuando se trata de poemas en prosa— ni siquiera existe y en cualquier caso se vuelve compleja a partir de la vida y no de la composición de cierto tipo de ideología; psicología en función de hechos, no de ideas; procedimientos técnicos con el fin de proporcionar de una manera sintética lo que en la novela requiere un análisis extenso y prolongado. Se puede concluir que el cuento está más cerca de una obra lírica, y la

novela, como ya he dicho, se codea más con un ensayo o con un tratado filosófico.²¹

De regreso a la estructura del cuento, Lara Zavala parte del principio de que la historia de un cuento no es, ni debe ser, la transposición a pies juntillas de una experiencia tomada de la vida real. Que un cuento requiere selección, síntesis, interés; que la primera obligación del cuentista es no aburrir a su lector.

Idealmente busca que el relato vaya adquiriendo vida propia, que tenga coherencia, profundidad, veracidad.

Así, muchas veces el primer sorprendido soy yo, al fin primer lector, cuando descubro cómo diversos fragmentos de una escena o un personaje van configurando un relato autónomo e independiente [...] En el más amplio sentido busco modelar a mis personajes a partir de seres de la vida real pero tengo especial interés en que ninguno se convierta en un retrato [...] El otro aspecto que me interesa enormemente es el de la ambientación. ¿Cómo lograr que el lector perciba espontáneamente el lugar y la situación donde se desarrolla la historia sin caer en los excesos que propicia el mero vicio de escribir?²²

²¹ Moravia, Alberto. *El cuento y la novela*.

²² Lara Zavala, Hernán. *Cómo escribo un cuento*.

Algunos escritores nacen con la vocación; otros la descubren por sí o con ayuda, jóvenes o ya maduros; pero la constante es que todos trabajaron como enajenados. Las Musas tienen predilección por el oficiante que pasa horas en la práctica y no se permite distracciones ni para beber experiencia. Un creador no tiene patrones ni un reloj checador lo espera a la entrada de su estudio. Pero si carece de la disciplina necesaria para dedicarle todas las horas al día a su oficio, más vale que se despidan de sus sueños.

Testimonio de que la vocación se puede descubrir es el de Roald Dahl. Después de su servicio militar, llegó como agregado aéreo a la embajada inglesa en Washington. Un día lo visitó C. S. Forrester, el narrador de aventuras, quien buscaba material para publicar en revistas y ganar simpatías a la causa aliada.

Dahl ofreció a Forrester escribir sus experiencias. El autor estuvo de acuerdo y le recomendó:

Si anota los hechos yo puedo escribir el cuento. Pero por favor, incluya los detalles. Es lo que importa en este oficio. Detallitos como que usted tenía rota la agujeta del zapato izquierdo, o que durante el almuerzo una mosca se posó en un aro de sus anteojos, o que el hombre con quien conversaba tenía un diente roto. Procure recordarlo todo.²³

Dahl se apegó a esas instrucciones. Mandó sus cuartillas y se olvidó

²³ Dalh, Roald. *Cómo llegué a ser escritor*.

del asunto. Semanas después recibió la noticia de que una revista publicaría su texto, tal cual, con un pago de mil dólares. En una nota manuscrita, Forrester le decía: "¿Sabía usted que es escritor? Con mis mejores deseos y mi felicitación."²⁴

Para Dahl, lo más importante y lo más difícil de la ficción es encontrar el argumento. Un buen argumento es como un sueño: si al despertar no lo escribe, asegura, de inmediato lo olvida para siempre.

Alvarado Díaz, por su parte, considera que el texto se *diseña* cual si se tratara de un elemento químico que se combinará con otros muchos tan rigurosa o tan imaginativamente como lo permita el oficio, es decir, los recursos de que se pueda echar mano.

Se precisan las salientes de la historia, su trama, un posible desenlace, y el cuento ya está ahí en su forma potencial. Llega entonces el momento de comenzar el desarrollo escrito, de narrar, o sea, organizar, establecer un orden y un lugar para los actos humanos naturales o abstractos a través de la ficción que se encarga, si hay fortuna y maestría, de convertir esos actos en categorías únicas y memorables.²⁵

Desde el punto de vista de Mastrangelo, el cuento empieza moviéndose.

²⁴ Ibid. Dahl, Roald.

²⁵ Alvarado Díaz, Héctor. *Del cuento y su escritura*.

Nace caminando y no se detiene hasta su final. Es todo vitalidad, emoción y movimiento. Por eso no es adecuado hablar de la anatomía del cuento, y sí de su fisiología, como no podemos hablar de la anatomía del viento, del torrente o del movimiento mismo, ni siquiera metafóricamente.

Por su pequeñez espacio-temporal, añade,

éste no sólo admite sino que exige precisión, armonía y exactitud. Lo principal en él es el suceso y adónde nos conduce. Suceso único y hermético, sin ningún intersticio que permita penetrar la menor partícula del mundo real o que no sea del presentado por el cuentista y que, simultáneamente, no permita la menor distracción del lector.²⁶

El novelista maneja sus personajes desde ellos mismos, y el acontecimiento, si lo hay, quedará configurado en la última línea. El cuentista trabaja un suceso: neutral punto de partida que, por modo inverso, es el desenlace, propone a su vez Lancelotti:

En este imperio irreversible y singular del suceso radica su famosa brevedad, requisito tan simple como fecundo, del que deriva, forzosamente, el resto de sus

²⁶ Mastrangelo, Carlos. *Hacia una teoría del cuento*.

exigencias clásicas: unidad, originalidad, intensidad, estilo depurado.²⁷

Pero también la verdad, señalada por Poe como causa final del cuento y expuesta, así, como su primer principio filosófico, deriva, naturalmente, del radical dominio de un suceso que pide ser indagado y expuesto. Alcanzar el hecho, explicarlo: he aquí la labor recapituladora, historiante, del cuentista. Se comprende, pues, que en su tarea el lenguaje cognoscitivo y el emotivo confluyan en un solo estilo.

Una teoría del género reclama, por lo demás, una del narrador y del lector. Pues la brevedad del circuito narrativo corresponde, en el primero, a una disposición mental capaz de un esfuerzo tan rápido como intenso. El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas. En cierto modo, el cuentista procede como un obseso. Más que conmovernos, el cuento tiende a asombrarnos y, estilísticamente, el cuentista es un virtuoso. Su *tour de force* consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje.

Y como una *tsunami* que barriera las muy correctas propuestas de los autores hasta ahora revisados, llega la sentencia de nuestro Rulfo, no para destruir, sino, más bien, para meter orden:

¡Todo escritor que crea, es un mentiroso!²⁸

Sí, para el gigante de Sayula la literatura es mentira. "Pero de esa

²⁷ Ibid. Lancelotti.

²⁸ Rulfo, Juan. "Una verdad aparente", en *El Centavo*. Morelia, Michoacán. Sin fecha.

mentira sale una recreación de la realidad: inventar la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación."

No es gratuita la legendaria generosidad del modesto Juan Nepomuceno, pues en el siguiente aliento de esta declaración que hiela las venas nos obsequia su personal fórmula creativa:

Considero que hay tres pasos, así como en el lenguaje hay tres puntos de apoyo —sujeto, verbo y complemento—, así también en la imaginación hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover. El tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma. Estos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia.²⁹

Tengo la impresión de que fue una de las pocas veces que Rulfo habló tranquilo y con toda apertura con un periodista. Quizá se haya debido a que su entrevistador era un joven y, supongo, modesto reportero de la revista moreliana *El Centavo*, durante el receso de uno de aquellos extraordinarios encuentros de narradores de los ochenta (que luego un gobernador, sin duda posgraduado en Estados Unidos, inmolaría en el altar de la reforma administrativa). Pero ello no le resta mérito ni al escritor ni al reportero. Es una breve entrevista —como correspondía, me imagino, a *El Centavo*— y la

²⁹ Ibid. Rulfo, Juan.

reproduzco a continuación:

Todo escritor que crea, es un mentiroso; la literatura es mentira. Pero de esa mentira sale una recreación de la realidad: inventar la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación. Considero que hay tres pasos; así como en el lenguaje hay tres puntos de apoyo: sujeto, verbo y complemento, así también en la imaginación hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover. El tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma. Estos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia. Ahora, yo sí le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz porque yo escribo a mano.

Cuando empiezo a escribir no creo en la inspiración. El asunto de escribir es un asunto de trabajo: ponerse a escribir a ver que sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece aquel personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo; cuando

de pronto aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, se puede entonces ver hacia dónde va; siguiéndolo, lo lleva a uno por caminos desconocidos, pero que estando vivos conducen a una realidad; o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que al final parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo que en esta cuestión de la creación es fundamental saber perfectamente que uno va a decir mentiras, que si entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje.

A mí me han criticado mucho mis paisanos porque cuento mentiras, porque no hago historia, o porque todo lo que platico o invento —dicen— nunca ha sucedido; y así es. Para mí lo primordial es la imaginación. Dentro de esos tres puntos de apoyo de que hablábamos antes, está la imaginación circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición; la intuición lo lleva a uno a adivinar

algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura.

Concretando: se trabaja con imaginación, intuición y una terquedad aparente; cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer. Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar.³⁰

Entra la voz serena de Silvina Bullrich, quien, si en principio acepta el carácter mixtificador del cuentista, luego atempera su posición:

En el cuento no se puede hacer trampa. La única trampa lícita es la del broche sorpresivo. No hay tiempo para otra. El cuentista es un valiente, como el jugador de truco: debe mentir con rapidez, con impavidez, con dos cartas demasiado bajas para jugarlas con la verdad y un as de espadas para asombrar al final. Y todo el juego debe depender de las manos. No es raro encontrar en el cuentista a un cómplice de sus personajes; en sentido contrario, no resulta excepcional encontrar en el cuentista a un juez algo irónico, un semidiós lejano que mira vivir a sus personajes sin complicarse con ellos, ni enemigo, ni amigo, ni aliado,

³⁰ Ibid. Rulfo, Juan.

simplemente un ojo escrutador que capta, registra, transmite, luego enfoca otro aspecto de la fauna humana.³¹

En este mismo sentido, pero con lenguaje más cercano a la academia, Burek considera que el cuento no sabe resistirse a la presión de las tendencias realistas, románticas, subjetivizantes, o líricas.

Las primeras exigen de él descripciones detalladas, lo saturan de digresiones, ideologías, preceptos morales, y rompen de esta manera su cerrada estructura. Otras lo hacen en una forma aún más radical, puesto que ahora la antigua forma del cuento resulta ser un depósito para expresar las singulares y fantásticas vicisitudes únicas (ambientes, personalidades) y conmociones del "yo" lírico.

Si bien Poe no dejó una definición del cuento moderno, sí nos informó de sus características, según él las entendía. Para Poe el nuevo cuento debería ser corto, esto es, lo suficientemente corto para que pueda ser leído en una sesión de lectura; límite que según Poe se debe a que el cuentista se propone dar a su obra unidad de impresión; la extensión del cuento, por tanto, es el resultado del principio de "la unidad de impresión".

³¹ Bullrich, Silvina. *El ojo escrutador*.

El mismo principio obligó al cuentista a limitar la fábula —característica esencial en toda obra de ficción— a un solo suceso aislado en la vida de un personaje o en relación a otro. Su esencia es dar, en síntesis, el drama de una situación en la vida de un personaje. Podría decirse, en breves palabras, que el cuento literario es una narración breve, fingida, que trata de un solo asunto, crea un ambiente en el cual se mueve el personaje, produce, por medio de la elaboración estética del argumento, una sola impresión e imparte una emoción. Por endeble que sea el cuento debe tener un elemento narrativo. En el cuento algo se cuenta, algo ocurre, por insignificante que sea.”³²

No hay género literario fácil, advierte José López . Y el cuento está considerado entre los más difíciles por su extensión, su dinámica y la síntesis que presuponen tales condiciones. El interés en comprender dicho “secreto” nos lleva a la siguiente explicación: el cuento es esencia y obedece a una estructura propia e intransferible. Por lo demás, cada cuentista tiene una técnica, un *secreto*. Ello no quiere decir que la estructura se conciba al antojo. De ser así, ello sería muestra de una crisis en el género, o incluso de que éste ya hubiera desaparecido. Por el contrario, el cuento enriquece sus posibilidades en nuestra época, además de que aumenta el número de sus autores y lectores.

³² Burek, Tomás. *La historia corta*.

La novela es consecución de hechos, escenas, ambientes, etc.; el cuento no. La novela agota las circunstancias de la acción, el cuento las sugiere solamente. La novela divaga, el cuento sincroniza. La novela usa por técnica la trama, el cuento sólo el conflicto. Su argumento es pues simplista, sin complicaciones. Por lo mismo, su técnica está en la manera de plantear el suceso y en la maestría de obtener un desenlace que resulte imprevisto aun cuando sea natural. Para ello el cuentista evitará que el lector sepa de los hechos más que los personajes. No está en otra cosa el "secreto", la técnica del cuento. Ese viejo estribillo de que "el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso" tiene enorme razón de ser. La estructura conlleva múltiples y dificultosos requisitos, más aun si cada cuento tiende a ser una obra distinta. Es así como no existe receta alguna para escribirlos.³³

II. En busca de la técnica

Después de los *porqués* vienen los *asegures*. ¿Cómo se escribe un cuento?

Un escritor verdadero, como hemos visto, escuchará respetuosamente la cátedra de sus pares o de los críticos y, quizá echando un ojo impaciente al reloj, volverá lo más pronto posible a su mesa de trabajo, pues como bien

³³ López, José. *Cuentística*.

advierde Eudora Welty, el impulso creativo es algo muy personal. "Más allá de eso, es difícil asignarle algún proceso. La mente, al escribir un cuento, se encuentra ante la agonía de la imaginación y no ante el proceso de un análisis."³⁴

Más claro, ni el agua. Incluso un *ortodoxo* como Steinbeck puede suavizar la voz y el carácter para confesar que si existe alguna magia en el arte de escribir cuentos, nadie ha sido capaz de reducirla a unas instrucciones que puedan pasar de una persona a otra.

Y en refuerzo de lo anterior, de nuevo la voz de la Welty:

La experiencia nos enseña que en el proceso de escribir estamos totalmente solos, en una especie de "no molestar" absoluto; y más aun, la experiencia dice que cada cuento es una creación específica, jamás general, jamás. Es como si las palabras del cuento que estamos escribiendo en este momento nunca se hubieran utilizado antes. Todas brillan, nunca se manchan. Los cuentos son algo nuevo, los cuentos hacen que las palabras parezcan nuevas; eso es parte de su ilusión y de la belleza. Desde luego, los grandes cuentos del mundo parecen nuevos a sus lectores una y otra vez, siempre nuevos porque tienen el poder de revelar algo.³⁵

¡Cómo si las palabras del cuento que estamos escribiendo en este

³⁴ Welty, Eudora. *La lectura y la escritura de cuentos*.

³⁵ *Ibid.*

momento nunca se hubieran utilizado antes! Ésta es casi una sentencia bíblica, una frase que merecería estar en el Eclesiastés y que recuerda aquella de que “en el principio, fue la palabra”. Pocas definiciones de mayor belleza, profundidad y certeza.

En las manos de un artista, las palabras de todos los días reviven engarzadas en originales ideas y frases que son como un pentagrama para las sílabas. Y con este cuaderno musical el lector podrá entonar, perdón por el lugar común, himnos a la alegría.

No hay conclusiones, salvo las que infiera el propio autor o lector. Para redondear el capítulo recurro a dos sentencias, una dura y bruñida como la obsidiana y otra aterciopelada cual guante que cubre el puño de acero. Cortázar y Valadés. Dice el argentino:

Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mal *métier*.³⁶

Y el oriundo de Guaymas:

³⁶ Ibid. Cortázar.

Como azogue, el cuento parece escapar a posibles reglas que lo perfilan. Si acaso, se coincide en que su inmutable característica es la sorpresa, porque no hay acuerdo en cuanto a su extensión.³⁷

Es posible que sea Undurraga quien, a partir de las consideraciones anteriores —en donde, creo, se funde el grueso de las reflexiones universales en torno al género— pueda resumir las supuestas *leyes* del cuento en dos, a saber: 1) la ley de la influencia constante —la acción no puede detenerse jamás—, y 2) el cuentista debe emplear sólo las palabras indispensables para expresar la acción.

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el fin sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver.³⁸

Así mediante la virtud de descubrir la acción pura, un cuentista lleva a categoría épica el relato de un hecho realizado por hombres y mujeres que no son héroes en el sentido convencional de la palabra. El cuentista tiene el don de crear la atmósfera de la epopeya sin verse obligado a recurrir a los grandes actores del drama histórico y a los episodios en que figuraron.

³⁷ Ibid. Valadés.

³⁸ Undurraga, Antonio de. *Leyes del cuento*.

III. Un testimonio personal

Las voces que acabamos de escuchar dan la sensación de un coro en los ensayos antes de la presentación: aquél ejercita una nota, éste ensancha los pulmones, la de más allá flexiona el torso, unos conversan animadamente, otros guardan silencio y algunos más lanzan ojeadas furtivas al público congregado en la sala.

En este abigarrado concierto, el observador cuidadoso adivina un sustrato de unidad y sabe que al abrirse la cortina aparecerá en total armonía, pero es inevitable la sensación de que algo falta.

¿Qué? La voz de un solista, alguien que dialogue con nosotros y nos esclarezca las sutilezas de la gran obra a cuya puesta en escena atendemos. Un narrador, pues. ¿Y quién mejor que el propio Edmundo Valadés?:

¿Por qué escribí? Porque me nació la necesidad desde niño. A los doce años escribía cuentos, proyectos de novela, obras pequeñas de teatro. Pero no tuve quién me guiara. Tuve amigos que querían ser escritores, pero estábamos al mismo nivel; nos hizo falta un escritor que nos orientara, que nos ayudara. Para mí fue una revelación. Tuve la conciencia de que es un don que uno trae. Ignoro si se dé el caso de que alguien se pueda hacer escritor por otro camino.

Mi primer acercamiento a la literatura fue vía la poesía, a los quince o dieciséis años, estando en la Secundaria Siete, donde daba clases Xavier Villaurrutia. Un día me le acerqué con toda la timidez y actitud respetuosa de un adolescente a un poeta famoso, para informarle que yo escribía versos y que quería que los viera. Y entonces Xavier, que fue un hombre muy cordial, muy generoso, me dijo: 'Bueno, a verlos'. Debo haber mostrado unos de ellos, y me hizo una crítica tan inteligente que sin molestarme, sin minimizar mi persona, me hizo ver que no era poeta. Porque yo -era la edad de la imitación, claro- trataba de hacer versos, o copiaba versos de otros poetas en una época en que se rompieron las formas clásicas –imperaba eso que llamaban 'versolibrismo', verso libre, sin asonancias ni consonancias.

Y me dio una lección. Dijo: 'Nosotros, mi generación, hemos podido transformar la poesía, la lírica mexicana, porque primero nos sometimos a las formas clásicas. No se puede ser un poeta sin dominar antes el soneto, la décima. Usted tiene que empezar por conocer y dominar las formas clásicas, porque sólo dominándolas podrá instaurar nuevas

formas de expresión. Usted ha empezado al revés' Me lo dijo de tal manera que desde entonces dejé de hacer versos.

La del escritor es como una voz interior. Claro, la puedes tener sin saberlo, pero si te pones a trabajar, a escribir y a escribir, haces que esa voz interior se despierte. Y ella acaba por dictarte prácticamente todo. Empieza a manar. Te dice cosas tan extraordinarias que te asombras. Es como un diálogo con esa voz interior.

El escritor no tiene excusas. No le queda más que escribir. Depende de que uno sea fiel a esa necesidad. Se puede evadir con mil excusas que uno se da a sí mismo: porque estoy cansado, porque tengo problemas familiares, por mil cosas; pero el escritor no puede excusarse. Tiene que escribir. Bien o mal, no importa. Tiene que decir: 'Aquí está esto: es lo que fui capaz de hacer y lo hice'.

Tampoco es uno escritor por generación espontánea. Uno al fin de cuentas es hijo de otros escritores: nos debemos a ellos, a los que empezamos a leer y nos fascinaron y empezamos a imitar incluso, pero con nuestro propio estilo, con nuestra propia expresión.

Para el escritor, en el momento de la creación, no existe el lector. En ese momento el diálogo es entre el

*escritor y su voz interior. El arte creativo es de una soledad absoluta. Como alguien ha dicho con razón, en ese momento el escritor es Dios porque está creando mundos. La tesis de Proust es que el escritor lleva dentro de sí el libro, que el problema es descubrirlo. El escritor tiene que meterse en el personaje, ser el personaje. Pensar cómo va a responder a esto, cómo va a reaccionar. Por eso Flaubert decía 'Madame Bovary soy yo'. Era verdad. Se metió en su personaje: se convirtió en una mujer.'*³⁹

³⁹ Sánchez de Armas, Miguel Ángel. *En estado de gracia. Conversaciones con Edmundo Valadés*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Colección "Periodismo cultural". 1976.

La revista *El Cuento*

*Imaginar un cuento
es como entrever una isla.*

J. L. Borges

I. Antecedentes

Durante más de 35 años, Edmundo Valadés, como editor de la revista *El Cuento*, desplegó un incansable hurgar en el proceso creativo y el desvelo, sin pretensiones eruditas, de los delicados e imperceptibles mecanismos intelectuales y espirituales que animan y hacen posible al cuento. Curiosidad y crítica moldearon su carácter y dieron sentido a su trabajo profesional. El autor de *La muerte tiene permiso* publicó una breve obra, sí, pero la compensó como difusor en la revista *El Cuento* —a la distancia, una de las herramientas más importantes en lengua española para la elaboración teórica sobre el género.

Esta apreciación, compartida por escritores y estudiosos entonces y ahora, está bellamente plasmada en la carta que *el Gran Cronopio* Julio Cortázar le dirigiera desde Viena el 19 de septiembre de 1974:

Amigo Valadés:

Ya estarías pensando que soy un vago o un desagradecido; en realidad lo soy (vago, no desagradecido) pero esta vez mi culpa viene precisamente de lo contrario, de estar trabajando como un forzado en muchas cosas nada

literarias pero que me parecen necesarias e impostergables, por ejemplo pegar con todo a la Junta chilena. De modo que pasó el tiempo y se juntaron cartas y libros de amigos; ahora me vine a Viena a trabajar dos semanas, y como siempre que se está en una oficina que se respeta, hay tiempo de sobra para poner la correspondencia al día. La burocracia tiene también sus ventajas, siempre que no pase de dos semanas.

Gracias por tus envíos. De tus libros, leí *La muerte tiene permiso*, y me gustó mucho el ritmo de todos tus cuentos, la economía de medios con que llegas al fondo de cada situación, y desde luego ese lenguaje de tu tierra que siempre me atrajo. En cuando al *Libro de la imaginación*, ya puedes suponer si me fascinó, al punto que no quise terminarlo enseguida y lo dividí en raciones cotidianas para que me durara lo más posible. Creo que nuestra América necesita cada vez más libros como esos, que invitan a las grandes escapatorias imaginarias; todos debemos agradecerte la paciencia y el buen gusto de esa selección de textos; y me hace feliz figurar entre ellos y sentirme metido dentro del libro que estoy leyendo.

Te agradezco también que me pidas un cuento. Después de los de *Octaedro* no he estado en vena de escribir, y no tengo nada para darte; pero me acordaré de tu deseo, y cuando se me dé algún cuento nuevo te lo enviaré para tu revista, de la que no te digo nada pues ya lo sabes por Cristina.

Recibiré con mucho gusto *El Cuento*, que me permitirá seguir desde Europa lo que se sigue haciendo en ese terreno entre nosotros. Quedamos así en contacto, y aquí te va un saludo muy cordial de tu lector y amigo.

Julio Cortázar.

El periodo de treinta y cinco años de la revista *El Cuento* que se analiza corresponde a la segunda etapa de la publicación. En la década de los cuarenta Valadés y el periodista Horacio Quiñones editaron la primera etapa, de la que sólo se publicaron cinco números debido a la escasez de papel producida por la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo en 1989, en los números 109 y 110 se publicaron los cuentos de la etapa inicial, importantes por su valor literario y testimonial.

Horacio Quiñones ya no acompañó a Edmundo Valadés cuando *El Cuento* recobró vida. No obstante, el espíritu que los animó —el amor tenaz, desinteresado y duradero por las narraciones breves— estuvo presente a lo largo de la vida de *El Cuento*. Durante más de 30 años, Edmundo Valadés se

dedicó a hacer una cuidadosa selección de las historias cortas que se publicaban en la revista y que acumulativamente derivó en la mayor y mejor colección de cuentos que se haya tenido. En esta aventura acompañaron a Valadés por largo tiempo los escritores Gastón García Cantú, Henrique González Casanova y Juan Rulfo, así como el reconocido librero Andrés Zaplana.

El Cuento representa una revisión de la cuentística universal, ya que incluyó autores de 75 nacionalidades. A pesar de las limitaciones de los mecanismos de distribución de la época, la importancia de la revista llegó a rincones insospechados, lo cual hacía que tanto cuentistas noveles como consagrados enviaran sus colaboraciones o aprobaran la publicación de sus textos, en vista de la contribución que al género hacía Edmundo Valadés.

Se hizo por supuesto, énfasis en la cuentística mexicana, que además tuvo un mayor impulso debido al "concurso de cuento permanente" que instauró el director y que alimentaba constantemente de material a la revista.

La colección completa de la revista consta de 145 números publicados a lo largo de 35 años. La revista se publicó cinco años después de la muerte de Edmundo Valadés en noviembre de 1994; la coordinación de las ediciones de 1995 a 1999 estuvo a cargo de los escritores Antonio Ascensio, José de la Colina y Agustín Monsreal. Agobiada por graves problemas financieros, la revista se vio obligada a cerrar en 1999, a pesar de lo cual continua siendo una referencia importante para los escritores de narraciones cortas.

II. El contexto

La década del cuarenta se inaugura con la alegre visión nacionalista alimentada por el cardenismo en los años anteriores (1934-1940). Todo estaba preparado para el gran salto a la modernidad y no para la caída en el abismo. Así lo cree la gran mayoría. Pero la literatura, esa ácida mirada amorosa, desaprueba, cuando no niega, la algarabía. La narrativa indigenista desmiente, al configurar al indio como un ser complejo y contradictorio, con virtudes y defectos tan magnificados como los del blanco, el negro y el mestizo, la postura paternalista del cardenismo; la novela psicológica devela los oscuros ámbitos interiores del mexicano, negando la mitificada bondad de su naturaleza, rastreando sus bajezas y su proclividad a la violencia —que llega hasta la autodestrucción— satirizando la mojigatería y los falsos valores; la cuentística proletaria cuestiona la supuesta justicia social. Mas nos vence el encanto y la vida fácil y regalada. Nadie escucha a Agustín Yáñez cuando, en 1947, da a conocer *Al filo del agua*; nadie a José Revueltas, quien en 1944 citó a *Dios en la tierra*.

Durante esos años, 1934-1952, el joven Edmundo Valadés dedica sus entusiasmos a la difícil tarea del periodismo. Domeña los jalones de la imaginación en aras de

la objetividad. Ha leído infinidad de cuentos maravillosos y ha sido seducido por la atmósfera de sensualidad y erotismo de *Las mil y una noches*, pero opta por la noble empresa informativa. Periódico, radio y televisión son las áreas donde intenta encontrar su propia voz para testar las circunstancias donde, con otros, sueña y desea. La crónica y el reportaje van dando forma a su atracción por las brevedades y al impulso de difundir los textos imaginativos que más tocan su corazón. Desea darse en plenitud y, en 1939, funda, con Horacio Quiñones, la excepcional revista de imaginación *El Cuento*. Son sólo cinco entregas las que inauguran la impecable aventura de dicha revista, que en su segunda época, a partir de 1964, rebasará las 110 compilaciones.⁴⁰

1964. Fin del sexenio de Adolfo López Mateos. Un país de treinta y cinco millones de habitantes que presentaba todavía una imagen muy ruralizada. Época de apogeo cultural con un panorama variopinto que incluía a Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Emmanuel Carballo, Tomás Segovia, Carlos Monsiváis, José de la Colina, Jaime García Terrés, María Luisa Mendoza, José Revueltas, Rosario Castellanos y muchos otros escritores; del *boom* latinoamericano al que se sumaba naturalmente Carlos Fuentes; del cine que Luis Buñuel hizo en México *Viridiana*, *El Ángel*

⁴⁰ Pavón, Alfredo. "Prólogo", en *Este cuento no ha acabado. Homenaje a Edmundo Valadés*. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Primera edición, 1995.

exterminador y *Simón del desierto*; el México que combinaba la música afroantillana que le llegaba de Cuba y la que se producía nacionalmente con Javier Solís, Lucha Villa y grupos de jóvenes rocanroleros como los Teen Tops, Los Rebeldes del Rock y Enrique Guzmán, con Juan José Calatayud y con la Orquesta Sinfónica Nacional. El México de la política educativa de los once años; del Colegio de México comandado por Daniel Cosío Villegas; de la televisión con Telesistema Mexicano, un novel Canal 11 y un recientísimo Canal 13. El México del teatro de Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, así como de las revistas especializadas en teatro, del *Diario de un loco* de Carlos Ancira. El país que vivía la política educativa del Plan de Once Años instaurada por López Mateos. El México de las historietas que todavía no adquirían la denominación de *comics*: *La Familia Burrón*, *Lágrimas*, *Risas y Amor*, *Kalimán*, *El Payo*, *La Pequeña Lulú*, *Lorenzo y Pepita* y las fotonovelas; de las revistas femeninas *Kena* y *Claudia de México* que en algún momento recibieron la colaboración de escritores en ascenso como Gustavo Sainz; de la revista *Caballero* dirigida por James Fortson; de las publicaciones humorísticas como *La Gallina*, *Los Supermachos* y los primeros libros de la exitosa cadena que sacaría a la luz el monero Eduardo del Río *Rius*; del Centro Mexicano de Escritores dirigido por Juan José Arreola quien destinaba tiempo valiosísimo a jóvenes autores; la época de *La Cultura en México*, de *Siempre*, de la *Revista Mexicana de Literatura*, de la *Revista de la Universidad*, la *Revista de Bellas Artes* y más de un centenar de periódicos en todo el país que ya configuraban el perfil del periodismo

mexicano. A disposición de la lectura de la población del Distrito Federal estaban *El Universal*, *Novedades*, *Excelsior*, *La Prensa*, *Zócalo*, *Ovaciones* y *La Afición*. La prensa estatal también iba en crecimiento y había para entonces diarios con una larga vida, como *El Dictamen* en Veracruz, *El Porvenir* y *El Sol Regiomontano* en Nuevo León, *El Mundo* en Tamaulipas y *El Diario de Yucatán*⁴¹.

Tal era el ambiente político y cultural que vio nacer a la revista *El Cuento*, una publicación especializada en el género cuentístico que apareció con la finalidad de hacer un recorrido universal por el género. *El Cuento* tuvo dos épocas, en ambas fue dirigida por Edmundo Valadés. La revista de la primera época nació en 1939 por iniciativa del propio Edmundo Valadés y del periodista Horacio Quiñones. Cuenta Edmundo Valadés que el proyecto de la publicación nació por el gusto compartido con Quiñones por los cuentos.

En esa primera etapa de *El Cuento* salieron a la luz cinco números y la revista se vio obligada a cerrar ante la escasez de papel generada por la Segunda Guerra Mundial. Relata Valadés que esa primera aventura editorial se hizo realidad con mil pesos que donó el periodista Regino Hernández Llergo, director de la revista *Hoy*, la venta de publicidad y de algunas suscripciones.

Sin embargo, el tesón y el amor de Edmundo Valadés, por la literatura en general y por el cuento en especial, supieron esperar más de 25 años por

⁴¹ La mayoría de estos datos están tomados de Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, Editorial Planeta, México, 1990.

mejores tiempos para la revista y la fundó nuevamente, en su segunda época, en mayo de 1964.

En el primer número de la segunda época, Edmundo Valadés presenta la revista en su editorial y afirma que se trata de una prolongación de la publicación editada más de veinte años atrás con Horacio Quiñones; declara que el objetivo de *El Cuento* es ofrecer cada mes una selección de cuentos cortos para familiarizar a grandes núcleos de lectores con la mejor literatura. Cada número presentaría "una antología que abarque todos los temas y con la cual el lector vaya de sorpresa en sorpresa, gratamente entretenido ante el prodigio de historias que variarán desde el más humano o estrujante realismo a la más insólita o portentosa fantasía" (núm. 1: 1964).⁴²

A lo largo de su vida, Edmundo Valadés supo reunir voluntades y amigos para llevar adelante la edición de *El Cuento*. Así, con la asesoría editorial de Andrés Zaplana y con Gastón García Cantú, Henrique González Casanova y Juan Rulfo en el consejo de redacción, la venta de publicidad, un grupo de dibujantes y unas pocas personas más en la administración, *El Cuento* volvió a ver la luz, para beneplácito de los seguidores del género, sobre todo del cuento breve.

La participación del librero Andrés Zaplana fue determinante para la existencia de *El Cuento*. Este amigo inquebrantable de Valadés y de las letras mexicanas le dio a la revista apoyo moral y económico; Valadés

⁴² Siempre que se haga referencia a textos o datos provenientes de la revista *El Cuento*, sólo se indicará el número de edición y el año entre paréntesis.

siempre lo reconoció así, externaba sin ambages su gratitud hacia Don Andrés y por ello, mientras la revista se publicó, el nombre de Andrés Zaplana figuró siempre en el directorio, aun después de su muerte, en 1971.

III. Ediciones y editores

Durante 30 años, de mayo de 1964 y hasta diciembre de 1999, *El Cuento* mantuvo su presencia física en el panorama cultural mexicano. Se dice presencia física porque aún hoy, diez años después de editado el último número, *El Cuento* continúa siendo una referencia obligada en el estudio del género cuentístico.

Se editaron 143 números en 130 volúmenes a lo largo de esos 30 años; Edmundo Valadés preparó 128 números. El correspondiente al trimestre enero-marzo de 1995 se publicó dos meses después de su muerte en noviembre de 1994, pero había sido ya preparado por él en su totalidad. Adrián García Valadés, sobrino del escritor, logró mantenerla todavía por cinco años, hasta que finalmente, en diciembre de 1999, tomó la decisión de cerrarla. Quizá algún día regrese este hijo pródigo de la literatura y su presencia contribuirá a seguir iluminando el sendero de las letras que Edmundo Valadés descubrió, para fortuna de muchos creadores en el género del cuento.

Ediciones de <i>El Cuento</i> por año	
Año	No. de entregas publicadas

1964	8
1965	8
1966	3
1967	8
1968	6
1969	6
1970	7
1971	4
1972	6
1973	5
1974	6
1975	3
1976	4
1977	5
1978	2
1979	0
1980	4
1981	3
1982	0
1983	1
1984	4
1985	3
1986	5
1987	3
1988	2
1989	2
1990	3
1991	3
1992	2

1993	2
1994	1
1995	3
1996	2
1997	3
1998	1
1999	2
TOTAL	130

Inicialmente, la revista apareció en forma mensual, pero los problemas económicos para las publicaciones culturales han sido una constante de la que no estuvo a salvo *El Cuento*. La frecuencia mensual duró el primer año de vida de la revista, pero a partir del número 13 comenzó la aparición bimestral. Los vaivenes económicos se harían evidentes en su periodicidad, que fue sumamente cambiante, al extremo de que en 1970 y en 1982 la revista no apareció. Seguramente por esta razón, a partir del número 17 se eliminó de la portada la identificación de la fecha. En la tabla puede observarse que la cantidad de números publicados en cada año fue sumamente variable, aunque prevaleció siempre el interés por mantenerla en circulación.

Podría decirse que la vida de *El Cuento* fue siempre incierta pero segura. Autores y lectores sabían que las constantes crisis financieras que agobiaban a la revista finalmente eran sorteadas de algún modo y esperaban su reaparición, lo cual ocurrió siempre mientras vivió Valadés.

El Cuento apareció bajo el sello de la editorial del mismo nombre fundada por el escritor con la finalidad de producir la revista, y así continuó hasta que en 1983 se publicó en coedición con la Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, como producto de un acuerdo para aliviar los problemas económicos de la revista y en el afán de evitar su desaparición. Este acuerdo sólo duró tres números y concluyó al año siguiente de iniciado. A partir de 1984 y hasta la desaparición de la revista, sería GV Editores, la empresa de Adrián García Valadés, la responsable de editar *El Cuento*.

Durante 17 años, el consejo editorial fue el mismo con el que nació la revista: Gastón García Cantú, Henrique González Casanova y Juan Rulfo. A partir de 1981, en distintos momentos se integraron los nombres de Rafael Ramírez Heredia, Mempo Giardinelli, Agustín Monsreal, Juan Antonio Ascencio y José de la Colina. Después de la muerte de Edmundo Valadés aparecieron 11 números. Ya se destacó que el número publicado inmediatamente después de noviembre de 1994 había sido preparado por el propio Valadés, otro fue coordinado por José de la Colina, tres por Agustín Monsreal y seis por Juan Antonio Ascencio.

En 1981, *El Cuento* se hizo acreedora al Premio Nacional de Periodismo en el renglón de difusión cultural, cuando la revista había cumplido 17 años de vida. Los jurados del premio fueron José Luis Martínez, Gutierre Tibón, Eulalio Ferrer y Rafael Solana (núm. 87: 1981).

IV. Los autores

Hoy, la globalización y las nuevas tecnologías de la información, le darían a una revista como *El Cuento* un perfil singular, sólo por conjugar en una edición a autores de las más diversas latitudes. Pero, si pensamos en que esa misma publicación fue realizada hace cuarenta años, no puede dejar de sorprender el trabajo de búsqueda de cuentos en los lugares más insospechados del mundo. Porque Edmundo Valadés lo único que hacía era publicar cuentos, los cuentos que a su parecer tenían la calidad suficiente para ser incluidos en la revista. Las 75 nacionalidades de los autores que fueron publicados en *El Cuento* tienen su origen en la lectura infatigable de Valadés y en el éxito inusitado de la revista —pese a los escasos mecanismos de distribución— que propiciaba la llegada de cuentos de prácticamente los cinco continentes, con la esperanza de que fuesen publicados algún día. *El Cuento* es, en cuanto a las nacionalidades de sus autores, un verdadero repaso por la cuentística universal. Autores consagrados y noveles se dieron cita para reunirse en esta *revista de imaginación*, como la tituló Valadés.

A continuación, el listado de los países de origen de los autores consignados en la revista.

Países de los autores de <i>El Cuento</i>		
Alemania	Arabia	Argentina
Armenia	Austria	Bangladesh
Barbados	Bélgica	Birmania

Bolivia	Brasil	Bulgaria
Canadá	Checoslovaquia	Chile
China	Nepal	Colombia
Corea	Costa Rica	Cuba
Dinamarca	República Dominicana	Ecuador
Egipto	Gran Bretaña	España
Estados Unidos	Etiopía	Filipinas
Francia		Ghana
Grecia	Guatemala	India
Honduras	Hungría	Indonesia
	Irlanda	Irak
Israel	Italia	Jamaica
Japón	Lituania	Marruecos
		Nueva Zelanda
México	Mongolia	Noruega
Nicaragua	Nigeria	Paraguay
Panamá	Pakistán	Paraguay
Perú	Polonia	Portugal
Puerto Rico	Rumania	Rusia
El Salvador	Sudáfrica	Suecia
		Trinidad y Tobago
Suiza	Tailandia	Uruguay
Turquía	Ucrania	Uruguay
Venezuela	Vietnam	Yugoslavia

V. La vida económica

En un país donde las crisis económicas son un estilo de vida, los productos culturales tienen, desde su nacimiento, una enorme desventaja frente a otro tipo de bienes que atienden necesidades primarias. Otra parte de la competencia está representada por productos y actividades recreativas que son impulsadas desde los medios de difusión. Es cierto que este fenómeno ha ido adquiriendo dimensiones cada vez mayores y quizá era menos visible hace cuarenta años. Sin embargo, la población potencialmente demandante de bienes y servicios también era mucho más reducida.

Puede decirse, sin lugar a dudas, que *El Cuento* nunca funcionó como una empresa lucrativa. Antes bien, tuvo que sortear muchos problemas financieros para mantenerse en circulación.

La revista apareció con un precio de 3 pesos por número y un costo de 30 pesos la suscripción, con la cual se tenía derecho a recibir 12 números. Al final de la vida de la revista, el ejemplar costaba 50 nuevos pesos, es decir, 50 mil pesos viejos. A continuación podemos ver cómo fue evolucionando esta parte de la vida económica de la revista, que resulta muy reveladora de la marcha de la economía del país. Durante la primera década los costos de suscripción y del ejemplar no variaron de manera importante. Es posible que, como sucede en la actualidad, la recuperación por ventas no fuese importante y que los ingresos vitales provinieran de la venta de publicidad. Por otra parte, también resulta difícil cuantificar los recursos que se esperaban recuperar por la vía de las ventas, ya que la revista no consignó el tiraje sino hasta el número 121 de 1992, publicado ya por GV Editores, que indicó la impresión de 6 mil ejemplares y cambió a 10 mil en el número 127 de 1994. Este tiraje se conservaría hasta el número final de la revista.

Sin embargo, es posible observar la tendencia inflacionaria que vivió el país en la década de los ochenta y noventa. Hacia los últimos años la revista cambiaba costos de un número a otro. Así, el costo de portada aumentó más de 16500 veces desde su aparición hasta el último número, lo cual se hizo menos evidente por la determinación gubernamental de eliminar tres ceros a

la moneda, en 1992, con la finalidad de convertir los datos económicos en cifras manejables.

Periodo	Costo de la suscripción	Costo del ejemplar
Mayo 1964- octubre 1965	30 pesos/12 números	3 pesos
Noviembre 1965- septiembre 1973	55 pesos/12 números	5 pesos
Octubre 1973- marzo 1978	100 pesos/12 números	10 pesos
Abril 1978-abril 1980	200 pesos/12 números	20 pesos
Mayo 1980- agosto 1983	300 pesos/12 números	30 pesos
Septiembre 1983-mayo 1984	750 pesos/6 números	150 pesos
Junio 1984- agosto 1985	1000 pesos/6 números	200 pesos
Septiembre – octubre 1985	1,500 pesos/6 números	250 pesos
Noviembre – diciembre 1985	1,800 pesos/6 números	300 pesos
Enero-agosto 1986	3,000 pesos/6 números	500 pesos
Septiembre- diciembre 1986	6,000 pesos/6 números	1,000 pesos
Enero-marzo 1987	4,000 pesos/4 números	1,000 pesos
Abril-junio 1987	5,000 pesos/4 números	1,250 pesos
Julio-diciembre 1987	6,000 pesos/4 números	1,500 pesos
Enero-diciembre	12,000	3,000 pesos

1988	pesos/4 números	
Enero 1989- diciembre 1990	24,000 pesos/4 números	6,000 pesos
Enero-diciembre 1991	40,000 pesos/4 números	10,000 pesos
Enero-diciembre 1992	60,000 pesos/4 números	15,000 pesos
Enero 1993- diciembre 1994	60 pesos/4 números	15 pesos
Enero 1995- diciembre 1996	80 pesos/4 números	20 pesos
Enero-diciembre 1997	100 pesos/4 números	25 pesos
Enero-diciembre 1998	120 pesos/4 números	30 pesos
Enero-marzo 1999	140 pesos/4 números	35 pesos
Abril-diciembre 1999	No se indica	50 pesos

VI. Valadés habla sobre *El Cuento*

Los estudiosos de cualquier empresa casi necesariamente pasan por alto, porque no tienen manera de conocerlas, las sutilezas, los dolores, los problemas, las angustias y las alegrías de los creadores. Por eso siempre es bueno tener el testimonio personal.

Edmundo Valadés Mendoza habla sobre *El Cuento*:

Coincido con un amigo que opina que ahí está la cuentística universal mejor que en cualquier otra parte. Sí, creo que no hay un recuento tan amplio y con tantas

revelaciones de cuentos desconocidos y maravillosos, de autores no conocidos, además de los clásicos y famosos. Realmente, nunca imaginé las grandes compensaciones que me iba a dar la revista, caray. Yo mismo me asombro, porque inicialmente su propósito fue compartir algo que a uno le gustaba mucho. Luego empezaron a llegar los cuentos de tantos y tantos que desean publicar en la revista.

El Cuento es un lugar de reunión al que aspiran a publicar quienes tienen inquietudes literarias, e incluso verse referidos en la sección de correspondencia [...] Quizá otro de los valores de la revista, que hace veinte años no podía verse, es que en sus páginas no sólo hay cuentos, sino mucha historia. Es decir, uno puede seguir a través de El Cuento muchas otras cosas paralelas, por ejemplo cómo ha sido el país en los últimos veinte años a través de los cuentos.

[...] Lo más difícil en la edición de El Cuento es definirse ante cada texto. A veces ya no sé qué decir. Sé que un texto no funciona, pero decir por qué... no se puede, además de que es inacabable la cantidad de gente que manda cosas, muchos que nunca habían escrito antes, y veo cómo repiten, cómo imitan.

[...] Yo leí mucho, pero la cantidad de cuentos que he tenido que leer para editar El Cuento me ha impedido otras lecturas que hubiera querido hacer [...] Me ha dado mucho pero también me ha quitado mucho, porque tengo que leer por obligación, hasta que de repente encuentro un buen cuento. Hasta ahora son trece tomos, y a mediados de julio⁴³ se completa el catorce, ¡con más de mil cuentos, caray! Y hay unos de maravilla. [...] A pesar de mis fallas de memoria creo que recuerdo casi todos los cuentos de El Cuento. Si alguien me da, como ahora, la pista, lo recuerdo. Es decir, debo recordar la mayoría, todos aquellos que gocé, que publiqué con el gusto de que otros iban a compartir esa emoción; esos no se me olvidan.⁴⁴

[...] La idea inicial de la revista fue hacer una antología universal del cuento. En los primeros números están todos los cuentos que yo recordaba o que me gustaban. Rulfo me ayudó mucho, me acercó a una serie de cuentistas que yo no conocía. En un gesto que no es común, me llevaba a su biblioteca: "¿Conoces a Guimarães Rosa... o esta antología de cuentistas húngaros?", y salía yo de su casa como con quince libros. Me puse a buscar antologías, me empezaron a

⁴³ De 1985, recuérdese.

⁴⁴ Javier González Rubio da testimonio: "Edmundo publicó dos cuentos breves míos cinco o seis años antes de conocernos... y los recordaba perfectamente."

llegar libros, los amigos me recomendaban otros... en fin, durante veinte años me he dedicado a buscar cuentos. He sido un buceador de cuentos. [...] Calculo diez mil, por lo menos.

[...] Brasil es un Amazonas de cuentistas, a tal grado que hicieron una revista gemela de El Cuento que se llamó Ficsao,⁴⁵ que publicaba relatos de autores brasileños, un latinoamericano y un clásico. Durante cinco años salió regularmente cada mes, o sea que debe haber quinientos cuentistas brasileños vivos actualmente. ¡Quinientos!⁴⁶ En Brasil me quieren mucho, aprecian que El Cuento sea la primera revista que se propuso difundir la cuentística brasileña de una manera permanente.

[...] Cualquier escritor de quien he publicado un cuento sabe en primer lugar que El Cuento no es una empresa de lucro. Mi sobrino, que es ahora el dueño,⁴⁷ pierde dinero. Y la mayor parte de las veces yo tuve que poner de mi bolsa. Así es que agradecen la gran difusión que tiene la revista; es una satisfacción que esta ahí porque saben que los va a leer

⁴⁵ *Ficción.*

⁴⁶ Seguimos en 1985.

⁴⁷ Adrián García Valadés, editor cuya empresa —GV Editores— publica guías turísticas y mapas. Era el sobrino favorito y más cercano a Edmundo y trabajó con él en los inicios de la segunda etapa de *El Cuento* en 1964. En alguna oportunidad en que Edmundo quería dejar la revista, por fatiga y por falta de dinero, Adrián se la compró, lo nombró director de la misma y le asignó un salario. De esta forma pudo seguir apareciendo *El Cuento*.

mucha gente en toda Latinoamérica. Lygia Fagundes Telles una vez me mandó una tarjeta muy feliz porque le había yo publicado un cuento que leyó un escritor colombiano, quien le mandó una carta diciéndole que había leído su cuento y le emocionó mucho. Decía: "Me da idea de cuántos lectores en toda Latinoamérica leyeron mi cuento".

[También llegan textos] de los lugares más insólitos. De un kibutz, porque hubo alguien con un amigo en Israel y le mandó la revista. Sí, El Cuento circula mucho, y como es intemporal circulan números de hace años. [...] Realmente El Cuento es mi obra maestra. Realmente sí.

La primera época fue cuando yo empecé en Hoy con don Regino Hernández Llergo. Horacio Quiñones era lector de la revista Esquire —él sabía inglés, yo no—, y me decía "hombre, leí en Esquire un cuento maravilloso", y me lo contaba o a veces me lo traducía. Nos gustaban tanto los cuentos que tuvimos el impulso de compartirlos con otros y así nació la idea de El Cuento, en 1939. Con mil pesos que nos regaló don Regino, con algo de publicidad, con suscripciones, hicimos cinco números. Y bueno, a mí me consta de tres escritores —Rulfo, Arreola y Ramón Rubín— que fueron lectores de esa etapa de El Cuento, y los influyó,

los estimuló, porque entonces todavía no eran escritores, digamos, publicados. Por eso Rulfo en mi homenaje, dijo “Yo le debo a Valadés ser escritor”. Pero él quiso decir que esos cinco números de *El Cuento* lo estimularon.

Cuando conocí a Arreola y a Rulfo años después de que habían salido esos primeros números, se acordaron de muchos cuentos. Publiqué en aquella primera etapa un cuento bellissimo que se llama “Olaf oye a Rachmaninoff” de Cary Kermer, y lo republicó en la segunda etapa, con todos los cuentos de esos cinco números. A raíz de ello, Rubín —a quien no conozco en persona— me mandó una tarjeta para darme las gracias, pues para él era el cuento más bello que había leído en la vida, y había perdido el ejemplar de la revista donde estaba. Eso fue en 1964, o sea veinticinco años después.

Una de mis grandes pifias —¡caray, cómo me duele, carajo!—, es que uno de los primeros descubridores del talento de García Márquez, un librero que tuvo la Librería Juárez junto a *El Caballito*⁴⁸ y vendía cientos de ejemplares de *El Cuento*, un día me da un librito publicado por la Universidad Veracruzana, titulado *Los funerales de la Mamá*

⁴⁸ Don Andrés Zaplana.

Grande, y me habla del entonces ignorado García Márquez como de un escritor muy interesante y me pide publicarle algo en la revista.

Pero entonces —qué curioso, ¿no?— yo me había propuesto no publicar nada que ofendiera el sentido religioso del pueblo (había recibido una carta de un lector que decía que debía advertirse en la portada que El Cuento era sólo para adultos, por que había leído ahí un cuento de Borges que era “pornográfico”). Aquellos tiempos no eran como hoy, realmente. Entonces por eso, y porque tengo mucho respeto a la fe religiosa, y el cuento ese de Los funerales de la Mamá Grande es una burla al Papa, privó en mi esa actitud y no lo publiqué.

Es decir, ¡yo hubiera publicado en la revista a García Márquez, cuando iniciaba, carajo! En 1965 ó 1966 en una exposición —yo no lo conocía... bueno, no lo conocía nadie— se me acercó y me reclamó cordialmente que yo no lo hubiera publicado en El Cuento. Imagínate, el hoy premio Nobel reclamándome a mí, y no publiqué nada... es una de esas pifias infortunadas. Porque sería muy bonito poder decir «Yo me di cuenta, publiqué a García Márquez». No lo hice

por eso, porque pensé: "Este cuento va a molestar a la gente..."

En fin. No volví a verlo sino hasta hace un par de años,⁴⁹ en la casa de José Luis Cuevas en Cuernavaca. Ya había yo publicado varias cosas de él. Nos sentamos y me dice muy serio: «Mi agente literario lo anda buscando a usted por cuestión de derechos». Como diciendo: «Ha publicado usted cuentos y no ha pagado los derechos», y García Márquez tiene a la agente literaria más feroz del mundo, una española terrible: Carmen Balcells.⁵⁰ Bueno, se ve que lo dijo en broma, pero con el complejo de culpa que me cargo con él, me hizo sufrir. De todos modos, él ya sentía lo que era El Cuento, quería esta ahí, ¿verdad?

[Sobre el tiraje] yo no llegué a diez mil. Si mal no recuerdo lo más en algunos números fue seis o siete mil. Y sobre la circulación latinoamericana no fue tanto que vendieran la revista allá, sino que yo la mandaba.

Cuando empecé a recibir cartas, carta que recibía de cualquier latinoamericano yo le mandaba la revista. Ese

⁴⁹ En 1983.

⁵⁰ Hay en la expresión de Valadés una afectuosa chanza. En efecto, la señora Balcells es "implacable" en la protección de los autores que representa y por ello es apreciada en un ambiente en donde el trabajo intelectual es frecuentemente objeto de abusos.

lector se la enseñaba a otros amigos que me escribían, y les mandaba la revista; y además se la prestaban entre sí.

Sé que ha habido quien la ha vendido, no sé si desde aquí o desde allá, pero mucha gente —por ejemplo argentinos y uruguayos— se ve que la compra y la manda a sus paisanos. Ésa es la circulación que tiene ahora, muy limitada. Mempo Giardinelli conoce a una azafata que viene más o menos dos veces al mes en un vuelo y en cada viaje se lleva cuando menos veinte ejemplares. Ése el principio de la distribución en Sudamérica.

Conclusiones

*Éste es un cuento de
nunca acabar.*

Refrán popular.

Tantas propuestas como autores es una conclusión tentadora, y cierta, aunque demasiado fácil.

Lo obvio es que el género *cuento* es una corriente literaria propia y vital que no compite con su contraparte *novela*, y cuyo camino incluso podría no cruzarse con ella en el campo de la creación literaria, sino más bien correr paralelo.

Es posible que un símil sea el de la creación sinfónica frente a la música popular. Productos ambas del genio y la pasión, armadas con notas que son idénticas vistas por separado, no puede decirse que sean la misma cosa sino productos artísticos singulares y diferenciados.

Hay una antigua discusión, quizá tan añeja como el género mismo, sobre la existencia o no de un conjunto de *reglas para la creación*. Este debate, contrariamente a lo que generalmente se piensa, no se ha dado sólo en el ámbito académico sino a partir de los mismos escritores (Poe, Quiroga). Sin embargo, la preocupación de los escritores no parece inscribirse en el terreno morfológico (Propp) sino en el de la *espiritualidad*, es decir, el de las

fuerzas de la naturaleza (humana) que desencadenan y fijan el proceso creativo.

Entonces, en ese sentido y quizá sólo en él, puedo concluir que *hay tantas propuestas como escritores*.

Desde esta perspectiva, la revista *El Cuento* ocupa un lugar singular cuya influencia no ha sido debidamente estudiada. Su papel como divulgadora del género durante más de tres décadas es claro, pero quizá haya que concluir también que fue instrumental para la construcción de un canon de la cuentística universal en lengua española al reunir, en su sección *Editorial*, las disquisiciones de autores de todo el mundo acerca de los nervios del cuento y de los sutiles equilibrios que lo convierten en una obra de arte.

Anexos

Cómo aprendí a escribir

Máximo Gorki*

Cuando tenía alrededor de veinte años empecé a entender que había visto, oído y experimentado muchas cosas sobre las cuales debía hablar a otra gente. Me parecía que comprendía y sentía ciertas cosas de una manera distinta que los demás. Esto me preocupaba y me ponía inquieto y locuaz. Aun cuando leía a un maestro como Turgueniev, pensaba algunas veces que yo podría narrar las historias de los protagonistas de *Los relatos de un cazador* en una forma distinta a la de Turgueniev. En ese entonces ya era yo considerado un relator de cuentos interesantes para los estibadores, panaderos, vagabundos, carpinteros, ferroviarios, “peregrinos a lugares sagrados”, y en general la gente entre la que vivía me escuchaba con atención. Cuando les relataba libros que había leído me encontraba más de

* Gorki, Maksim, seudónimo de Aleksei Maksimovich Peshkov (1868-1936). Escritor ruso. Perteneciente a una familia muy pobre, su formación arrancó del contacto directo con la vida, desde una infancia dura y cruel hasta la práctica de diversos oficios manuales. En su obra reflejó tipos de baja extracción social, sin disimular su tosquedad e ignorancia. Trabajó asimismo para el teatro, y en 1902 obtuvo un gran éxito con *Los bajos fondos*. En el mundo de los oprimidos, su genio supo encontrar siempre los resortes de una humanidad jamás derrotada. La novela *Foma Gordeiev* (1899) describe a la ascendente clase capitalista, y el relato *Tres hombres* (1900) refleja la diferencia entre los ideales y la realidad. De 1906 a 1913 residió en Italia, estancia obligada por su campaña mundial en contra de la ayuda económica internacional a la Rusia zarista. Durante su estancia de unos meses en EE.UU., en 1906, escribió *La madre* (1907). En 1913 volvió a Rusia; y aunque su amistad con Lenin hizo siempre de él un intocable, sus posiciones críticas sobre el nuevo régimen le llevaron a abandonar de nuevo el país en 1921. En 1928 regresó a la URSS, y colaboró en la reorganización cultural. Otras obras: *Confesiones* (1907-08) y *Verano*, escritas en los años del primer exilio; *Días de infancia* (1913), y las narraciones y memorias *En el mundo* (1916) y *Mis universidades* (1923). © Salvat Editores, S.A. 1999

una vez con que estaba contándolos en forma diferente, distorsionando lo que había leído, agregándole algo sacado de mi propia experiencia. Esto ocurría porque, para mí, literatura y vida se habían fundido en una sola cosa; un libro era el mismo tipo de manifestación de vida que un hombre; un libro era también una realidad viviente y parlante, y era menos una "cosa" que todas las otras cosas creadas o a crearse por el hombre.

Los intelectuales que me escuchaban me decían: "¡Escriba! ¡Trate de escribir!"

Tenía miedo de escribir prosa porque me parecía que la prosa era mucho más difícil que el verso, la prosa exigía una mirada excepcionalmente aguda, la capacidad de ver y observar cosas invisibles para los demás y cierta disposición excepcionalmente compacta y potente de las palabras. Pero a pesar de todo ello traté igualmente de escribir prosa, aunque prefería la prosa rítmica porque descubrí que escribir la prosa corriente estaba fuera de mi alcance. Empecé a escribir debido a la presión que ejercía sobre mí una "vida de pobreza y tristeza" y porque tenía tantas impresiones que no podía dejar de escribir. La primera razón me indujo a tratar de introducir en esa "vida de pobreza y tristeza" productos de la imaginación tales como *El halcón y el erizo*, *La leyenda del Corazón ardiente*, *El petrel de tonnen-tas*, y la segunda razón me indujo a escribir historias de carácter realista como *Veintiséis hombres y una muchacha* y *Los Orlov*.

Mis impresiones provenían tanto directamente de la vida como de los libros. La primera clase de impresión la podemos comparar con la materia

prima y la segunda con artículos semi manufacturados. O diciéndolo más toscamente para hacerlo más sencillo: en el primer de caso yo veía frente a mí un buey y en el segundo su cuero hermosamente curtido. Debo mucho a la literatura extranjera, especialmente a la francesa.

Mi abuelo era áspero y avaro pero yo nunca lo había visto y comprendido tan bien como lo vi y comprendí después de leer la novela de Balzac *Eugenia Grandet*. El viejo Grandet, el padre de Eugenia, también es un avaro y en general muy parecido a mi abuelo, salvo que es menos inteligente y menos interesante.

Comparado con el francés, mi viejo abuelo ruso, a quien yo no quería, decididamente ganaba en estatura. Ello no me indujo a cambiar mi actitud hacia él, pero fue para mí un gran descubrimiento comprobar que un libro era capaz de revelarme algo que yo no había visto o advertido antes sobre alguien a quien conocía.

No recuerdo haberme quejado de la vida de mi juventud. Las gentes entre las cuales empecé mi vida se quejaban mucho, pero yo notaba que lo hacían por astucia; quejándose esperaban ocultar su falta de deseo de ayudarse los unos a los otros, y por ello yo hacía lo posible por no imitarlos. Más tarde me convencí muy pronto de que la gente que más gustaba de quejarse tenía escaso poder de resistencia, no podía o quería trabajar y, en general, gustaba de la vida fácil a expensas de los otros.

La literatura extranjera me proporcionó abundante material de comparación y despertó mi admiración por la notable maestría con que

describía a la gente de una manera tan viva y plástica, que me parecía que podía tocarlos. Además, los encontraba siempre más activos que los rusos; hablaban menos y hacían más.

La lectura y la escritura de cuentos

Eudora Welty*

La experiencia nos enseña que en el proceso de escribir estamos totalmente solos, en una especie de “no molestar” absoluto; y más aun, la experiencia dice que cada cuento es una creación específica, jamás general, jamás. Es como si las palabras del cuento que estamos escribiendo en este momento nunca se hubieran utilizado antes. Todas brillan, nunca se manchan. Los cuentos son algo nuevo, los cuentos hacen que las palabras parezcan nuevas; eso es parte de su ilusión y de la belleza. Desde luego, los grandes cuentos del mundo parecen nuevos a sus lectores una y otra vez, siempre nuevos porque tienen el poder de revelar algo.

Pero aun cuando todos los cuentos parezcan nuevos durante el angustioso proceso de su escritura, y aunque los buenos cuentos son nuevos y perdurables, siempre tendrán algunas características y algunas

* Eudora Welty (1909-2001), escritora estadounidense, nacida en Jackson (Mississippi). Situados por lo general en su estado natal, la mayoría de sus cuentos y novelas son historias sobre personajes excéntricos y a veces incluso grotescos, a quienes la autora describe con humor y simpatía. Recrea, además, muchas de las costumbres de los estados sureños de Estados Unidos —como ya había hecho William Faulkner, y después de la II Guerra Mundial hicieron Truman Capote o Flannery O'Connor—, desde la forma de hablar hasta la mentalidad de sus gentes. Sus primeros textos, los que la dieron a conocer, aparecieron inicialmente en la revista *The New Yorker*. Mucho más tarde, en 1980, se publicó una recopilación de algunos de sus relatos breves. Entre sus novelas se pueden citar *Una boda en el delta* (1946), *El corazón de los Ponder* (1954) y *Batallas perdidas* (1970). *La hija del optimista* (1969), la historia del retorno de una mujer al Sur de su niñez, ganó un Premio Pulitzer. Sus ensayos de crítica literaria y sus reseñas de libros se publicaron en una recopilación que llevaba el título de *El ojo del relato* (1979), mientras que la obra *Los comienzos de un escritor* (1984) constituye su autobiografía. Falleció el 23 de julio de 2001. Enciclopedia Microsoft® Encarta® 2004.

funciones tan antiguas como el tiempo, como la misma naturaleza humana, que los conservan más o menos semejantes, o por lo menos les dan un aire de familia. Y es posible que existan otros elementos todavía sin descubrir, en el lenguaje, en la técnica, en el cúmulo de conocimiento humano, que los hagan diferentes de los que ahora reconocemos. Los críticos, los historiadores, los eruditos se interesan en estos asuntos —y los siguen de cerca—, mientras que para quienes lo llevamos a cabo, el proceso de escribir cuentos parece limitarnos, entre la escritura de un cuento y otro, a ver algunas generalidades que vale la pena comentar.

Sí, es entre un cuento y el siguiente cuando podemos hacer comentarios sobre su lectura y escritura.

Pienso que escribimos cuentos con la esperanza de establecer una forma de comunicación, pero por la misma razón hacemos jalea. La comunicación y la esperanza de lograrla son condiciones de la vida misma. Démoslo por hecho y no nos dejemos llevar por la emoción. Esperamos que alguien pruebe nuestra jalea y la coma con un placer aun mayor del que merece y nos pida otro pedazo. No esperamos menos al escribir un cuento. En lo profundo de la mente y del corazón siempre albergamos tales esperanzas junto con el temor al fracaso; todas nuestras acciones surgen de la energía de alguna forma de amor o algún deseo de agradar. Desde luego, al escribir un cuento usamos el poder de este amor o de esa esperanza y no sólo ese aspecto sencillo y superficial que inspira —de manera agradable— el hacer jalea.

Al escribir un cuento se ejerce presión sobre toda la energía que tenemos, la cual llega a un estado de exaltación, de manera que actúa con el propósito único y concentrado de lograr un trabajo excelente y que responda a ese modelo de belleza del cual tenemos una idea preconcebida. Si esta energía se dispersa, a la larga impedirá que nuestro cuento logre la comunicación, ya que en la misma medida impide que sea reflejo en nuestro propio ser.

Pero a pesar de que los problemas prácticos que enfrentamos en el cuento que estamos escribiendo sean minucias, estos pequeños detalles que nos atormentan y nos absorben nunca disminuyen. Sin embargo, la ayuda es posible. Y es posible también que su propia pequeñez explique que podamos olvidarnos de estos problemas por completo una vez terminado el cuento. ¿Quién recuerda después la molestia de contar el número de niños o de preparar al lector para el asesinato o de colocar la luna en el lado correcto del cielo? No son problemas realmente importantes, y la solución está en la paciencia. Tiempo y paciencia.

Para llegar a los problemas generales del asunto debemos profundizar más —de hecho, hasta lo más profundo que podamos— en la acción misma de escribir. Todo el asunto es subjetivo. Todo lo que cualquiera de nosotros puede saber sobre la escritura es su concepción personal de ella. No es un proceso de imitación.

Nuestra relación con los cuentos es siempre el resultado de un contacto directo: leerlos y escribirlos. No es nuestro papel notar influencias, rastrear

historias o considerar tendencias. Estamos metidos de lleno en los cuentos al estar personal y directamente involucrados en ellos. Los escritores observamos el arte del cuento desde este punto de vista cercano, poco romántico y tal vez mucho menos seguro y menos apasionado.

Si en general aprendemos cosas pequeñas de las correcciones de los críticos ¿aprenderemos las cosas importantes en el acto mismo de escribir? Creo que sería la única manera posible, pero no es infalible. Eso quiere decir que quizá se pueda garantizar que la siguiente vez escribiremos un cuento mejor que el que acabamos de terminar. Algunos primeros cuentos siempre se considerarán la mejor obra de un autor. Trabajamos por cuento, es decir, por obra realizada. El siguiente cuento siempre será algo diferente.

No existen dos días iguales, el tiempo cambia. No existen dos cuentos iguales, nuestro tiempo cambia. Estábamos involucrados en un cuento y ahora estamos en otro: son dos mundos distintos, y existen muchos más, aunque ese pensamiento no represente beneficio ni obstáculo para aquel en el que ahora luchamos.

¿Cómo se escribe un cuento? De manera muy personal. Más allá de eso, es difícil asignarle algún proceso. La mente, al escribir un cuento, se encuentra ante la agonía de la imaginación y no ante el proceso de un análisis.

Existe una Divisoria Continental. Para empezar, no neguemos las posibilidades y los logros de una buena crítica. Eso sería jactancioso, ignorante y ciego. La crítica a un cuento puede parecer ciega en sí misma

cuando es introspectiva y tediosa; pero, por otra parte, puede ver el cuento como un todo y sus relaciones sutiles. Seríamos tontos si no investigáramos estos puntos. Nos pueden dar mucha luz; sin embargo, a pesar de todos sus logros, su objetivo no es decirnos cómo. Ésa es la Divisoria Continental.

Como amiga, me gustaría decir a los escritores neófitos que no se preocupen demasiado por los análisis de cuentos que puedan encontrar en libros de texto o artículos críticos. Son brillantes, sin duda útiles para sus propios fines, pero no deben alarmarlos ya que, en un sentido práctico, simplemente no tienen mayor ascendencia sobre la forma de escribir. Para mencionar mi propio caso, ya que es el único del que puedo hablar con autoridad, el análisis y la crítica de algunos de mis cuentos me han intrigado. Cuando los veo analizados —casi siempre reducidos a sus partes mínimas—, pienso: “Esto no dice nada de mí”. No es que sea demasiado orgullosa para aceptar que me reduzcan, sino que sencillamente no puedo recordar haber participado de tales elementos, ni de algo que pudiera siquiera compararse. El hecho de que un cuento pueda reducirse a elementos, que pueda ser analizado, no necesariamente quiere decir que se haya partido de ellos; por lo menos, no de manera consciente. Un cuento puede surgir del canto de un pájaro.

No es posible aprender cómo se escribió un cuento a través de la crítica o, para ser más concisos, a través del análisis. El análisis es un proceso en un solo sentido, y sólo tiene validez después del suceso. En los noticieros, cuando un clavado se presenta en reversa, el nadador puede salir

del agua; el agua salpicada se reabsorbe, él se levanta en el aire y vuelve a estar a salvo y seco sobre el trampolín. Pero en la realidad no se puede volver, por medio del análisis, al punto de partida de la inspiración; se podría decir que eso va en contra de alguna ley del universo. Yo no tengo formación científica: he oído que existe la flecha del tiempo y, por instinto, estoy segura de que existe también la flecha de la creación.

Los lectores de sir Arthur Eddington —cuyos escritos se pueden gozar aun si el lector no tiene formación científica pero ama la buena lectura— recordarán que él define el término “entropía” como llegar a ser. Nuestro mundo físico siempre está en proceso de llegar a ser y no al contrario. No se puede regresar un clavado, no se puede volver a colocar a Humpty Dumpty en su lugar o regresar la flecha al arco sin haberla tirado. Eddington no se ocupa de la escritura de cuentos y no lo dice así exactamente, pero no se puede analizar un cuento desde sus inicios y encontrar lo que el cuento pretendía desde el principio, aquello que lo determinó o lo modificó, y cuál de sus detalles fue el que lo convirtió en un cuento excelente y no sólo en un buen cuento. El cuento no es el mismo cuando termina que cuando comienza. Algo sucede: el hecho de escribirlo. Llega a ser. Creo que, a medida que el cuento llega a ser, nosotros los lectores lo entendemos al llegar a ser también: al gozarlo.

A un joven

Xavier Villaurrutia^{*}

Estimado amigo:

No me gusta el tono de su carta. El uso de expresiones rebuscadas – que sólo se emplean para dirigirse a los tiranos- me molestó al grado de que estuvo usted a punto de quedarse sin respuesta. He acabado de ver en ello la muestra de su ingenuidad y esto le ha salvado a usted. Pero piense, en todo caso, que una mayor sencillez le habría asegurado más pronto y mejor confianza.

Me confía sus dudas, sus temores acerca de la actividad literaria que ha empezado usted a emprender. Me interroga acerca de los caminos que debe seguir en un momento en que yo creo advertir una de esas crisis de adolescencia o de primera juventud, que serán cada vez más frecuentes y siempre menos peligrosas de lo que usted pudiera pensar. Si sus dudas

^{*} Villaurrutia, Xavier (1903-1950). Poeta y dramaturgo mexicano. Formó parte del grupo de la revista *Contemporáneos* (1928-31), y su obra poética y dramática manifiesta la experiencia del surrealismo. Además de su primer libro de poesía, *Reflejos* (1926), destaca el titulado *Nostalgia de la muerte* (1939-46). Entre sus obras teatrales sobresalen *La hiedra* (1941), *Invitación a la muerte* (1947) y *Juego peligroso* (1949), junto con muchas piezas en un acto, en las que brilla un humor sutil y poético y la elegancia dialogal, como *Parece mentira* (1933), *Sea usted breve* (1934), *El solterón* (1945); cuatro de ellas fueron publicadas en 1943 con el título de *Autos profanos*. Temas predilectos de su quehacer dramático fueron el amor, el tiempo y la muerte, que abordó con una fuerte carga de intelectualismo. © Salvat Editores, S.A. 1999

El "joven" del título es el propio Valadés, quien recibió esta carta del poeta cuando, siendo estudiante de secundaria, se acercó a él en busca de orientación para lo que, creía, era una vocación poética.

fueran más claras, si sus temores estuvieran más abiertamente dibujados, si sus interrogaciones fueran más precisas, yo correspondería en la misma moneda, con afirmaciones claras, con signos de confianza más delineados y con respuestas más precisas. Pero la claridad de una respuesta y también su eficacia depende de la claridad de la pregunta. Por eso mi carta tendrá, sin duda, el aspecto de esas respuestas que damos a preguntas que no hemos entendido bien o que hemos oído pensando más acá o más allá de donde debiéramos.

El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente, por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. "Grupo sin grupo" le llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicidades privadas, nuestras desemejanzas corteses, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público, como sucedió en efecto. "Grupo de soledades" se le ha llamado después, pensando en lo mismo. Un grupo que no lo es. Unas soledades que se juntan. Medite usted en el significado de estas denominaciones hechas sin programa alguno de política literaria y como a pesar nuestro. ¿Qué es lo que ata a estas soledades? ¿Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos seres para separarlos enseguida? Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitarla para nutrir sus íntimas vetas. Además, nuestro deseo tácito de no hacer trampas, de apresurarnos lentamente, de no caer

en el éxito fácil, de no cambiar nuestra personal inquietud por un plato de comodidades, de falsa autoridad, de auténtica fortuna.

Ahora se preguntará usted: ¿qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve a este grupo? Nada más sencillo que hallar una respuesta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la mía y yo la del vecino. La libertad es entonces, aunque pueda parecer mentira, el lazo que al mismo tiempo nos une y nos separa. Pero esa libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados.

En nada se parece un poema de Gorostiza a otro de Gilberto Owen. En nada una página de Cuesta a una página mía. Y, no obstante, un lazo imperceptible —ese lazo imperceptible que usted ha advertido— las une. Sin quererlo, sin pretenderlo, pero sin rechazarlo ni negarlo, se ha formado, más en la mente de los escritores que nos preceden o nos siguen que en la realidad misma, un grupo, una generación. El hecho de que se nos considere unidos nos viene, pues, de fuera. Ni un programa, ni un manifiesto que provoquen esta idea hemos formulado. Pero puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras, y hasta en lo que usted llama *nuestra influencia*.

Y puesto que me habla de nuestra influencia, le diré que yo también la advierto en muchos espíritus jóvenes y, como usted dice, en algunos maduros o que lo parecían. En usted mismo, en la actitud que revela al escribirme, está presente. Hay en su carta, por debajo de la exagerada

modestia con que está redactada, un deseo de aclarar un problema hasta el fin, una avidez de conocerse, un deseo de buscar los caminos de la salvación de su espíritu por medio de la actitud crítica, en que reconozco nuestra descendencia. Porque eso, la actitud crítica es lo que aparta a nuestro grupo de los grupos vecinos. Esta actitud preside, como una diosa invisible, nuestras obras, nuestras acciones, nuestras conversaciones y, por si esto fuera poco, nuestros silencios. Esta actitud es la que ha hecho posible que la poesía de nuestro país sea una antes de nosotros y otra ahora, con nosotros. Más interior, más consciente, más difícil ahora, porque se opone a la superficial de los modernistas, a la involuntaria de los románticos, a la fácil de los cancionistas. Y no sólo la poesía... Pero ya habrá usted pensando que yo no respondo, al menos directamente, a sus particulares e imprecisas cuestiones. Y, sin embargo, creo que para contestarle no tengo otro recurso que éste de rodear los temas que a usted parecen desvelarle.

La crítica y la curiosidad han sido nuestros Dioscuros: al menos, han sido los míos. Bajo la constelación de estos hijos gemelos de Leda transcurre la vida de mi espíritu. Ya *Ulises*, la revista que dirigimos Salvador Novo y yo, lo revelaba públicamente: *Revista de Curiosidad y Crítica*. La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aires, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas, invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas. La crítica pone orden en el caos, limita, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma. Si usted piensa, por curiosidad y con crítica, en los epígrafes que aparecen al frente de cada

número de nuestra revista, hallará la única doctrina de ésta y la de los jóvenes que navegamos en ella, a la deriva, encontrando pasos de mar en el mar que es de todos, perdiéndonos para volver a encontramos. "Es necesario perderse para volver a encontrarse", dice Fenelón. Y, pensando en la salvación del alma, San Juan escribe: "De cierto que el que no naciere otra vez, no puede ver el reino de Dios".

¿Tendré que citar de memoria la frase de San Mateo que aprendí en André Gide acerca de la salvación de la vida? "Aquel que quiera salvarla, la perderá —dice el evangelista—, y sólo el que la pierda la hará verdaderamente viva". Releyendo una página de Chesterton, encuentro algo que es, en esencia, idéntico pero que se acomoda mejor a la crisis del espíritu en que usted parece hallarse: "En las horas críticas, sólo salvará su cabeza el que la haya perdido". ¿Ha perdido usted la suya? Mi enhorabuena. Piérdala en los libros y en los autores, en los mares de la reflexión y de la duda, en la pasión del conocimiento, en la fiebre del deseo y en la prueba de fuego de las influencias que, si su cabeza merece salvarse, saldrá de esos mares, buzo de sí misma, verdaderamente viva.

Otros seres hay que esperan salvarse cerrando los ojos, procurando ignorar todo lo que pueden —según ellos— dañarlos. Se diría que no salen a la calle para no mojarse o para no mojar el paraguas de su alma. Vírgenes prudentes, maduran antes de crecer y, a menudo, no crecen. Temen las influencias y ese mismo temor los lleva a caer en las más enrarecidas, en las únicas que no son alimento del espíritu. Odian la curiosidad, la universalidad,

la aventura, el viaje del espíritu. Echan raíces antes de tener troncos y ramas que sostener. Hablan de la riqueza de su suelo y de su patrimonio, que pretenden salvar conservándolos... Entre ellos no podrá usted contarnos. Y si alguno de los artistas que forman, involuntariamente, nuestro grupo de soledades ha sentido la necesidad momentánea de abogar, ante los espíritus más jóvenes, por la prudencia y la inmovilidad, oponiéndolas a la curiosidad y al viaje del espíritu, es porque la libertad entre nosotros es tan grande que no excluye las traiciones y porque en estas traiciones se pierde la cabeza que sólo así habrá de salvarse.

Creo haber satisfecho su deseo. Me perdonará la forma indirecta y velada de hacerlo, pensando en que sus preguntas no eran menos indirectas y veladas.

Créame su atento amigo.

Xavier Villaurrutia.

El signo de un gran cuento

Julio Cortázar

El signo de un gran cuento me lo da eso que podíamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de agua. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá la mejor solución del problema, narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, la burbuja y no la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en primera persona, he procurado casi siempre no salirme de una situación *strictu senso*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí.

Esto lleva necesariamente a la cuestión de la técnica narrativa, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado. Personalmente ese enlace se me ha dado siempre como una polarización, es decir que si existe el obvio puente de un lenguaje yendo de una voluntad de expresión a la expresión misma, a la vez ese puente me separa, como escritor, del agua como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre, con la última palabra, en la orilla opuesta. Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas, condición

que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación, el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mal *métier*. Quizá el rasgo diferencial más penetrante -lo he señalado ya en otra parte- sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco

con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, por que de su capacidad de transversar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables; y la tensión del cuento nació con esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda retórica literaria deliberada, puesto que había en juego una operación en alquimia literaria.

Naturaleza del cuento

W. Somerset Maugham*

Poe decía que un buen cuento es una obra de ficción que se refiere sólo a un incidente, material o espiritual, y puede ser leído de una sentada; es original, debe brillar, ser estimulante o impresionante, debe tener unidad de efecto y moverse en una sola línea, desde su planteamiento hasta su conclusión.

De acuerdo con lo que he leído, me fui volviendo consciente del hecho de que existen muchísimos cuentos excelentes que, según esos cánones, deberían ser rechazados. Ahora el crítico no dicta leyes al artista; toma nota de su práctica común y de ésta deduce reglas, pero cuando un talento original las rompe, el crítico, aunque brinque como un diablo, finalmente se ve forzado a modificar sus reglas para adoptar la novedad. Es evidente que hay modos de escribir un cuento distintos de los de Poe. Pero escribir un cuento de acuerdo con los principios establecidos por Edgar Allan Poe, no es

* Maugham, William Somerset (1874-1965). Escritor británico. Estudió medicina en Heidelberg y Londres, pero la abandonó por la literatura. Sus viajes a los mares del Sur sustentaron muchas narraciones que casi siempre presentan rasgos autobiográficos. Tal es el caso de *Of Human Bondage* (1915), considerada la mejor de sus novelas. Influida por la novelística francesa, su obra muestra rasgos naturalistas y psicológicos. El volumen de su incesante producción narrativa está integrado por las novelas *Liza of Lambeth* (1897), *The Moon and Sixpence* (1919, inspirada en la vida de Gauguin), *Cakes and Ale* (1925), *The Hour before Dawn* (1942), *The Razor's Edge* (1944), la autobiografía *The Summing Up* (1938), *The Complete Short Stories* (1951, 3 vols.), y los ensayos *The Vagrant Hood* (1952), *Ten Novels and their Authors*, *The Partial View* (1954) y el también autobiográfico *A Writer's Notebook* (1949). A su producción teatral pertenecen algunos títulos como *Penelope* (1909), *Jack Straw* (1912), *The Circle* (1921) y *The Breadwinner* (1930). Sus últimas creaciones fueron *Points of View* (1958) y *Purely for Pleasure* (1962). © Salvat Editores, S.A. 1999. (Traducción del artículo: J. A. Ascensio)

tan fácil como algunos piensan. Se requiere inteligencia, quizá no de muy alto nivel, pero sí de una clase especial; se necesita sentido de la forma y no poca inventiva. Este tipo de cuento ya no convence. El cuento moderno satisface una necesidad espiritual del lector actual, que el cuento antiguo no podía satisfacer. La técnica y el punto de vista del escritor de hoy, difiere mucho de los maestros del siglo XIX. Antes de ocuparme de esto, debo mencionar algo que salta a mi vista y me causa cierta perplejidad, y es que muchos de los cuentos modernos podían haber sido escritos por la misma pluma. Pareciera que en el método del cuento moderno hay algo que ahoga la personalidad del autor. Los cuentos de Henry James, de Maupassant o de Chéjov sólo podían haber sido escritos por ellos. A uno pudiera no gustarle la personalidad de esos autores, pero está ahí, evidente aun para el entendimiento menos sagaz, o en cada una de sus páginas. Yo siempre he pensado que precisamente la personalidad del creador es lo que da un interés perdurable a la obra de arte, no importa que sea un poco absurda, como en Henry James; o un tanto vulgar, como en Maupassant; o gris y melancólica como en Chéjov; en la medida en que pueden presentarla inconfundible y genuina, su obra tiene vida. Los cuentistas actuales parecen carecer de esa fuerza. Violentos como son con frecuencia, duros, despiadados y vacíos de sentimentalismo, rara vez se las ingenian para plasmar su individualidad en sus obras. Parecen escritores comunales. Nos recuerdan a los pintores decorativos del siglo XVIII, que pintaban cuadros de flores para colgar sobre las puertas o cubrir paneles sobre las chimeneas; es

un arte no agradable, pero debe su mérito más a una época que al talento personal.

El cuento en Chéjov da una sensación de realidad que Maupassant no alcanza ni en sus mejores cuentos, porque el molde que éste les impone nos impide abandonarnos del todo; en el subconsciente algo nos dice que después de todo se trata de una ficción. En cambio, en los mejores cuentos modernos percibimos la vida real como casi nunca se había logrado. Así, dice uno, es como las cosas suceden, creo en esta gente, reconozco las calles donde caminan y el olor de sus casas. Pero en la ficción, como en la vida, rara vez se obtiene algo si no es a cambio de algo, y tengo la idea de que estos escritores, para obtener un efecto particular, han tenido que sacrificar lo que frecuentemente se considera el mayor recurso del cuentista: el deseo entusiasta del lector por saber cómo ha de evolucionar lo narrado. El escritor moderno puede interesar y aun dar motivos de reflexión, pero no estremece. La sangre no se acelera en la lectura ni se da vuelta a las páginas con la ansiedad de saber qué sucede en la próxima. Los escritores modernos ponen poca atención a la trama, por eso son mejores cuando son breves, y en tanto el cuento se alarga necesitan una trama que les dé coherencia. Son muy hábiles para dar un final con las cosas en el aire, de modo que el lector debe responderse lo que pregunta. Son tímidos frente a lo dramático o lo inesperado. Chéjov, al defender su oficio en una de sus cartas, dice que la gente no va al Polo Norte a acabar con los icebergs; van a las oficinas, discuten con sus mujeres y comen sopa de col.

El hombre siempre se ha entusiasmado y ha escuchado con placer los cuentos sobre lo maravilloso. Después de todo, uno de los mejores y más conmovedores cuentos del mundo, es el de José y sus hermanos en el Génesis.

Los escritores de hoy están más interesados en las circunstancias sociales, en la injusticia, en la relación de las personas con su medio y de uno con otro. El resultado es que sufren cierta escasez de temas, grave desventaja para estos especialistas, que hoy abundan. Agotan la curiosidad de los lectores o caen en el silencio. Dejan de ser escritores de ficción, para volverse reporteros, movidos por la piedad y la indignación.

Para mí. la única prueba de la excelencia de un cuento, es que sea interesante. Y creo que el cuento morirá si es derrotado en su propio juego por la verdad desnuda.

Bibliografía

Varios autores, *Este cuento no ha acabado. Homenaje a Edmundo Valadés*. Serie Destino Arbitrario, 13. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Primera edición, 1995.

Varios autores, *Cuento contigo. (La ficción en México)*. Serie Destino Arbitrario, 9. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Primera edición, 1993.

Varios autores, *Vivir del cuento. (La ficción en México)*. Serie Destino Arbitrario, 12. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Primera edición, 1995.

Varios autores, *Hacerle al cuento. (La ficción en México)*. Serie Destino Arbitrario, 11. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Primera edición, 1994.

Varios autores, *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)*. Serie Destino Arbitrario, 6. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Primera edición, 1991.

Zavala, Lauro (comp.), *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*. Universidad Autónoma del Estado de México. Tercera edición, 2000.

Zavala, Lauro (comp.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio. Universidad Nacional Autónoma de México. Segunda reimpresión, 1997.

Touraine, Alain. Conferencia *Premisas de una política cultural*. Encuentro Espacio 05. 17 de marzo del 2005. San Luis Potosí.