

GUÍAS DEL ESCRITOR

27

CINCO GOLPES DE GENIO

Técnicas fundamentales en
el arte de escribir cuentos

RONALDO MENÉNDEZ

ALBA



Índice [A manera de introducción: Gimnasio cerebral para un alto rendimiento en el arte de escribir cuentos](#)

[1 La máquina del tiempo: El incidente del puente del Búho, de Ambrose Bierce](#)

[2 La técnica del iceberg: la historia ausente: Un día magnífico para el pez plátano, de J. D. Salinger](#)

[3 La técnica de los vasos comunicantes y el punto de vista narrativo: La noche bocarriba, de Julio Cortázar](#)

[4 Clave Rashomón: En el bosque, de Ryunosuke Akutagawa](#)

[5 La técnica de las cajas chinas: El Aleph, de Jorge Luis Borges](#)

[A manera de conclusión: Entrevista a cargo del sapiente de la penúltima fila](#)

[Créditos](#)

[ALBA](#)

Ronaldo Menéndez (La Habana, 1970) es autor de novelas y relatos. Ha obtenido el Premio Casa de las Américas de cuento (1997) y el Premio Lengua de Trapo de Narrativa (1999). Ha publicado: *Alguien se va lamiendo todo* (1996), *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), *La piel de Inesa* (1999), *De modo que esto es la muerte* (2003), *Las bestias* (2006), *Río Quibú* (2008) y *Covers, en soledad y compañía* (2010). Actualmente reside en Madrid donde colabora con publicaciones periódicas e imparte cursos de creación literaria.

A manera de introducción:

Gimnasio cerebral para un alto rendimiento en el arte de escribir cuentos Narrar es contar, y *contar* es enumerar, establecer una cadena causal: después del uno viene el dos, y luego el tres..., y todo el mundo sabe cómo continúa, así que no hay que seguir contando. Porque contar, narrativamente hablando, es también apartarse de lo predecible.

Siempre que reparo en esos alumnos que en la penúltima fila fruncen el ceño como queriéndome demostrar que no tienen la menor idea de qué cosa es escribir relatos, yo les digo que piensen que los relatos, prehistóricamente hablando, no se *escribían*, se *narraban oralmente*. Y a continuación agrego: los secretos técnicos de todo género literario están en sus orígenes.

Ya tenemos un punto de partida, un par de equipos para empezar a hacer abdominales con el cerebro. Porque de eso se trata en este libro, de ejercitar esa masa fofo y gris como si de pronto nos hubiésemos matriculado en un «Gimnasio cerebral para un alto rendimiento en el arte de escribir cuentos». Empecemos con un poco de máquina, esta misma, que parece pan comido: si el antepasado del relato literario escrito es la oralidad, hay que imaginarse a

un grupo de neandertales alrededor del fuego, y uno de ellos –¿el brujo, el chapas de la tribu?– empieza a contarle a los demás cómo cazó semejante mamut. Pero el narrador necesita, ante todo, una cosa: que le presten atención, que no se pongan a jugar con el móvil de hueso de tortuga. ¿Cómo conseguirlo? He ahí la cuestión. Lo primero es suscitar interés con la primera frase, y luego: *seguir contando de manera que lo contado funcione como una cadena causa-efecto*, un entramado de sucesos donde a los oyentes les sea imposible incluso rascarse los piojos. Para usar una imagen acorde con la época: la causalidad del narrador debe mantenerse tensa como la cuerda de un arco. El narrador es «el arquero inmóvil».

Volvamos al comienzo: contar es enumerar, establecer cadenas causales. ¡Eh, usted, el de la penúltima fila! ¿Me entiende si le digo que una cadena causal es lo que en literatura se conoce como *trama*? Civilizadamente hablando, si el oyente (lector) no quiere pasar de una premisa a la siguiente, o de ese punto B al punto C y luego al D, es que no tienes trama. Y si no tienes trama, no tienes un relato alrededor del fuego, sino un discursito para neandertales a punto de amotinarse.

Pero no basta con una trama, como he dicho, hay que *tensarla*. Y para ello nuestro narrador –que en adelante llamaremos «cuasiPoe»– necesita una segunda cosa: haber creado una expectativa lo suficientemente *interesante* como para que sus oyentes (lectores) quieran saber qué sigue a continuación. Ya estamos en el punto B, y tenemos por delante, narrativamente, que pasar al punto C, al D, y así hasta la Z. Que no se nos duerma el personal. Pero... otra vez, ¡usted, el de la penúltima fila! ¿Qué pasa si, por ejemplo, en el punto G se afloja la tensión narrativa? Un desastre, porque nadie quiere que las cosas se aflojen precisamente ahí, y que después del punto G el lector no quiera seguir adelante. ¿Y por qué puede aflojarse la tensión narrativa a estas alturas? En primer lugar, no podemos estar

seguros de que nuestra premisa (punto A) sea suficiente para que nos aguanten la chapa hasta el final (punto Z). Hemos creado expectativa en A, de acuerdo, pero esa expectativa hay que atizarla –otra vez una imagen de la época– de la misma manera en que alimentamos un buen fuego. Cada eslabón de la cadena causal debe responder a criterios de máxima tensión, debemos, con cada cosa narrada, echar más leña al fuego.

Ya lo sé, el de la penúltima fila a estas alturas está considerando muy seriamente ponerse a jugar con el móvil. Entre tanto cavernícola, hoguera, punto G, arcos y flechas, se ha perdido un poco. Precisamente de eso se trata: cuando narramos algo, si queremos que nos atiendan, es importante que nos *entiendan*. ¡Claridad y concisión, señor cuasi-Poe! O sea, aquí mismo os hago un resumen: 1) Narrar un cuento es partir de una premisa que cree expectativa. 2) La narración consiste en una cadena causa-efecto, ir contando paso a paso, acumulativamente, las sucesivas etapas de nuestra historia atendiendo al desenlace. 3) Cada etapa es importante, debe crear tensión y nuevas expectativas. 4) Hay que ser claro y conciso, nada de marear la perdiz con neandertales y hogueras que no vienen al caso.

Nuestro narrador cuasiPoe está muy preocupado con eso de la concisión. No entiende muy bien si me refiero a que en un cuento no hay que irse por las ramas, o a que el lenguaje debe ser claro y directo, sin florituras. Si pensamos en la historia *narrada oralmente*, podemos concluir que uno de los legados fundamentales de la oralidad al arte del relato literario escrito es esa necesidad de anclarse en lo fundamental, *que las acciones narradas sean relevantes con respecto al conjunto*. Pero hablando del lenguaje, está claro que probablemente no sea buena idea colocar tres adjetivos calificando a un sustantivo, y a continuación una metáfora igualmente adjetivada. Algo así como: «Crepúsculo fulgurante, níveo y adormecido, de rostro afilado como un pez volador». Pero salvo monstruosidades de ese estilo, si

pensamos en el lenguaje, un cuento se escribe de cualquier manera. El lenguaje de Carpentier es barroco, el de Borges es directo y dado al neologismo, Salinger es elusivo, Joyce es un pesado, y Proust es Proust, por eso nunca escribió cuentos.

Ya hemos superado el precalentamiento en nuestro «Gimnasio cerebral para un alto rendimiento en el arte de escribir cuentos». Es momento de entrar en la verdadera sala de máquinas. ¡Eh, usted, el de la penúltima fila! ¿Se ha percatado de que hace un tiempo hemos dejado de hablar del relato oral alrededor del fuego para decir cosas como *cuento literario escrito*? CuasiPoe, nuestro narrador oral, acaba de convertirse en Poe (Edgar Allan), que es considerado por muchos el fundador del cuento literario moderno. Y aquí las cosas se ponen mucho más interesantes y un pelín más complicadas. Toda la teoría de Poe se basa en algo que él llamó *La unidad de impresión*: Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que deriva de su unidad de impresión, ya que si la lectura se hace dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad.

Y posteriormente agrega: Si la primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en un primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara a un fin preestablecido.

Ahora sí que hemos empezado a sudar, ¿cierto? Pero no os preocupéis, que aquí está vuestro *personal trainer*. Quedémonos con el concepto de que un cuento debe ser compacto, monolítico, y tratar sobre *una sola cosa*. Cuando Poe habla de *la unidad de impresión* se refiere a que el cuento, género de la brevedad, si está debidamente *cohesionado* logra producir en el lector un efecto único, una impresión aguda, sugestiva, tal vez duradera. Como ocurre cuando leemos de un tirón un poema. Y luego está eso de

que *cada frase debe tender a un fin preestablecido* . O sea, dentro de un cuento, lo que no da vida, mata. El relato debería funcionar como un mecanismo de relojería. Y con el paso del tiempo –relojes de por medio, hasta la era digital– algunos han querido decir que hoy esto no es exactamente así, que lo del mecanismo de relojería era en tiempos de Poe. Pero yo soy un fundamentalista: sigo creyendo que Poe tiene toda la razón cuando dice que no metamos cosas en un relato, ni siquiera una frase, que no esté cargada de sentido y no tenga su función con respecto al conjunto.

¿Qué pasa, sujeto de la penúltima fila? Insisto: Poe es moderno de la misma manera en que lo son unas gafas *vintage* . Te dejan mirar la historia del cuento teniendo en cuenta sus orígenes, y cuando te las pones te sientes la mar de *cool* . De Poe salen muchas cosas, y entre las más importantes está su libro de relatos *Los crímenes de la calle Morgue* . Fundacional. Volvamos a una de nuestras premisas del precalentamiento: los secretos técnicos de todo género literario están en sus orígenes. ¿Qué pasa con este libro fundacional de Poe? Que casualmente –como su título indica– se trata de un libro de cuentos policíacos. Es el momento de dar un paso arriesgado en nuestro entrenamiento: todo relato, desde que Poe fundó el género, tiene algo de *policial* .

A que suena exagerado. Para empezar, no me refiero a que deba haber una anciana degollada en el primer párrafo con un objeto no identificado, ni un mayordomo que se pase la vida mirando por el ojo de las cerraduras mientras afila un cortaúñas. Ni un detective que fume (opio) en pipa. Cuando afirmo que todo relato tiene algo de policial, quiero que meditemos, más allá de la parafernalia propia del género, qué es un cuento policíaco. En su esencia, un cuento policíaco es un artefacto narrativo construido bajo la premisa de *esconder algo* . Y posteriormente, con su desenlace, de sorprendernos acerca de *aquello que esconde* . ¿Me sigue, penúltimo-afiliado? Cuando digo que todo

cuento tiene algo de policial quiero decir, ni más ni menos, que un cuento se construye para ocultar alguna cosa y luego hacer que aparezca como por arte de magia ante los ojos del lector. Y no me refiero a un sentido oculto, a una quintaesencia simbólica o a una profunda enseñanza sobre la existencia humana o gatuna. Me refiero a que, en los fundamentos mismos del relato, está el arte de esconder cosas. La trama escamotea algo durante su causalidad tensionada, y zas, al final nos quedamos patidifusos cuando entendemos que alguna cosa no era lo que parecía que era. ¿*Capisci?*

Y ahora sí, adormilado de la penúltima fila, voy a daros un poco de caña. Tomemos una célebre teoría del escritor argentino Ricardo Piglia –alias «el máquina»– que es de lo mejorcito que he visto en mi vida acerca de qué es, técnicamente, un cuento. *Tesis sobre el cuento*. Piglia comienza citando un apunte de Chéjov acerca de un cuento que nunca escribió: un hombre va a un casino, apuesta duro, gana mucha pasta, regresa a su casa y se suicida (tal vez con un cortaúñas). A ver, listillo de la penúltima fila, ¿qué te resulta raro en esta sinopsis de Chéjov? Elemental: contra la lógica común (apostar-ganar-mandar al jefe a tomar por..., e irse de juerga), nuestro protagonista hace algo que no encaja en la lógica planteada: se suicida. Existe un desenlace que no está contemplado en el planteamiento, una solución inesperada. Y dice Piglia que en esta aparente contradicción entre el planteamiento y el desenlace sorpresa se esconde el fundamento técnico del cuento. Falta una historia oculta que explique por qué el buen hombre se suicida.

Vamos por partes (como diría Uma Thurman en *Kill Bill*, sable en mano): todo cuento narra siempre dos historias. Y narrar dos historias significa trabajar con dos causalidades diferentes. ¿Cómo se come esto? Muy sencillo: si nuestro protagonista, después de apostar duro y ganar, va a suicidarse, probablemente sea porque es un ludópata perdedor que ha hecho una segunda apuesta. Ha apostado con su

vecino dos millones de rupias que va a perder una vez más en el casino, pero tiene tan mala suerte que esa noche en el casino gana un millón. No obstante, echando cuentas, el hombre acaba de perder la apuesta con su vecino porque ha ganado en el casino, y está en absoluta bancarrota. Entonces, zas, se degüella con el cortaúñas de oro que le había regalado su difunta abuela.

Todo cuento narra siempre dos historias. Historia 1 (en la superficie, evidente para el lector): el juego de apuestas en el casino, la progresiva victoria, la buena suerte. Historia 2 (oculta, cifrada en la Historia 1): a medida que va ganando nuestro protagonista suda frío, es sordo a los aplausos, se pone nervioso, crisca las manos como un loro enmudecido de angustia. Luego, cuando llega a su casa y procede a suicidarse, le deja una nota al vecino con el millón ganado explicándole que se ha matado porque aún le debe otras tantas rupias. Entonces el lector conoce la explicación del final sorpresa y entiende que dentro de la Historia 1 había ciertos elementos que no encajaban del todo (el nerviosismo, la angustia) y que solo tienen sentido cuando ha salido a la superficie, con el desenlace, la Historia 2.

Ya sé que está agotado, sujeto de la penúltima fila, pero de eso se trata en nuestro «Gimnasio cerebral para un alto rendimiento en el arte de escribir cuentos». Descansemos un poco repasando lentamente esta última etapa. Escribir un cuento es construir una estrategia textual que consiste en: narrar una Historia 1 evidente para el lector, e ir dejando en dicha historia ciertas pistas que corresponden a lo que estamos ocultando, o sea, a la Historia 2. El truco está en que cuando llegamos el final, con la sorpresa inesperada, el lector se percata de que en la Historia 1 había indicios de esta lógica oculta relacionada con el desenlace sorpresa. ¡Ah, por eso el jugador se angustiaba mientras ganaba cada apuesta! Piglia ha dicho: en los cruces de la Historia 2 con la Historia 1 se encuentran los fundamentos técnicos de la construcción del cuento.

O sea, la clave está en las *pistas* . Debemos escribir nuestro cuento dosificando la información relacionada con la sorpresa final, con lo no-dicho. ¿Quiere que se lo diga en plan moderno, sujeto de la penúltima fila? Un cuento es una negociación entre lo que se muestra y lo que se oculta, en función del desenlace sorpresa.

No quiero forzar la máquina en este punto. Porque te vas a asustar –y probablemente huyas a hacer yoga– si te digo que lo que hemos desglosado anteriormente se refiere sobre todo a la estructura del cuento clásico. Pero cada autor, que posteriormente ha revolucionado el género, ha reinventado de manera personal esa dinámica de funcionamiento entre la Historia 1 y la Historia 2. Por eso este libro se titula *Cinco golpes de genio* . Vamos a revisar cinco obras que han trabajado de manera espectacular con los fundamentos técnicos del cuento.

¿Y qué más? Digamos que, metodológicamente, lo que ahora corresponde es hacer una visita guiada por las diferentes zonas de nuestro gimnasio, familiarizándonos con algunos apuntes de grandes escritores en torno al género. A Chéjov no le interesaba mucho cómo empezaba o terminaba un cuento, pero decía que si un arma cuelga de la pared en la primera página, tarde o temprano esa arma debe hacer fuego. Vamos, que el camarada Antón tenía preclaro que todo lo que aparece en un cuento debe cumplir una función. Lo mismo pensaba E. J. O'Brien, cuando afirmaba que la prueba fundamental de calidad para un cuento está en la medida en que el autor logre que sus incidentes lleguen a ser *vitales* .

Elisabeth Bowen, inteligentísima, va más allá: la primera condición de un cuento es que *sea necesario* . La historia debe surgir de una impresión lo suficientemente apremiante como para que obligue al cuentista a escribir. Nunca me ha funcionado, cuando en mi interior se enciende la chispa de un cuento, tomar apuntes y congelar la idea para intentar escribirla unos días después. El resultado es cocina lite-

raria, corrección, pero nada de nervio y menos de genialidad. Cuando tengo una idea y digo: «¡esto es un cuento!», he de ponerme al tajo inmediatamente, y a esto se refiere Elisabeth Bowen: como cuando tomamos fotografías, hay un momento preciso para apretar el obturador y captar lo esencial, si ese momento pasa ya nada es lo mismo. Así que ya sabes, si en la oficina o en medio de una reunión se te ocurre una buena idea para un cuento, que el jefe espere. Ellery Sedgewick apuntó que un cuento es como un caballo de carrera, lo que cuenta es la salida y la llegada. ¿Se contradice con Chéjov? Es posible, el cuento es un género muy flexible. Y por último, aferrado a los clásicos: Jack London decía que un cuento debe ser concreto, certero, con vida y movimiento y aguijón, crujiente y quebradizo, ¿como una cucaracha? No: como un escarabajo Hércules.

¿Qué papel cumplen tantas definiciones, sujeto de la penúltima fila? Eso todo el mundo lo sabe: el papel de estas definiciones es un papel higiénico. Nos limpian el terreno, despejan el oscurantismo cultural, pero no mucho más. De la misma manera en que conocer las definiciones jurídicas de hurto con escalo no nos convierte en mejores ladrones. Lo importante, para nuestros propósitos, no es tanto saber *qué es un cuento*, sino aprender *cómo ocurre un cuento*. Y para ello hay una primerísima tarea: revisa el índice de este libro, ubica los cuentos mencionados, con sus respectivos autores, y léelos prestándoles mucha atención. Porque cada uno de nuestros capítulos es el análisis práctico de un demoledor golpe de genio, y es condición indispensable **haber leído antes**, y **tener a mano** cada relato. Son tan famosos que no te costará encontrarlos.

Y ahora te dejo esta nota muy destacada, con punto y aparte y dos puntos: aparca tus prejuicios, limitaciones y gustos literarios. No analizaremos estos relatos porque *nos gusten*, sino porque, pienses lo que pienses, constituyen auténticas máquinas de alto rendimiento para nuestro en-

1

La máquina del tiempo: *El incidente del puente del Búho*, de Ambrose Bierce

... una luz blanca y enceguecedora flamea a su alrededor con un ruido semejante al disparo de un cañón –y después todo es tiniebla y silencio. Peyton Farquhard estaba muerto. Su cuerpo, con el cuello roto, se balanceaba suavemente de uno a otro extremo de las maderas del puente del Búho.

¿Qué? ¿Después de tanto esfuerzo, resulta que el pobrecito no había conseguido escapar? ¿Aquí qué ha pasado? ¿El listillo de Ambrose Bierce nos ha tomado el pelo? A que pensaste cosas como éstas cuando llegaste al final del relato. A ningún lector le gusta que lo estafen. Imagina un relato en el cual la abuela millonaria, dueña de una corporación dermoestética, aparece asesinada en el primer párrafo. Y luego lees veinte páginas retrospectivas llenas de mayordomos, criados, solteronas y sobrinos interesados que conviven con ella, pero resulta que finalmente quien mata a la anciana rica es un loco que se había fugado de un manicomio y entró por la ventana a robar un bocata, con tan mala suerte que se encontró a la abuela en la cocina preparándose un gintonic y se le ocurrió estranglarla. Y el lector nunca había visto en todo el relato al impulsivo majara hasta el momento en que se le destapa como autor del crimen. Encantado, pero ¿quién es usted? Eso es una estafa, porque en la Historia 1 nunca hubo pistas de la Historia 2, o sea, nada nos dejó entrever la presencia del loco asesino.