

# ANTOLOGÍA DEL CUENTO NORTE- AMERICANO

Seleccionada y prologada  
por Richard Ford

Presentada por Carlos Fuentes



«Este volumen contiene sesenta y cinco relatos escritos entre los años 1820 y 1999 por escritores nominalmente norteamericanos —es decir, escritores en posesión de la ciudadanía de los Estados Unidos— y pretende mostrar no sólo lo mejor de la cuentística estadounidense, sino también la diversidad y la riqueza continuada de la prosa norteamericana durante los últimos ciento setenta y cinco años... Me satisface que una selección de relatos tan diversamente elegidos defina el carácter norteamericano (además del carácter del relato de este país) tan bien, tan cabal y tan libremente como es debido.»

RICHARD FORD

«Para Ford, el cuento nos abre a la vida pero también la protege. Reinventa. Revalora. Admite lo que la convención rechaza. Es un vuelco del corazón. Es una epifanía instantánea. Y le da a la vida de cada lector lo que a cada lector le falta en la vida. Límites de pensamiento. Educación de los sentidos. Tales son las virtudes que la selección de Richard Ford trae a este volumen.»

CARLOS FUENTES

## Presentación

En lengua inglesa, el cuento siempre es calificado por la brevedad: *Short Story*, distinguiéndolo de formas más largas como la *novella*, intermedia entre la novela y el cuento. Los hispanoparlantes conocemos (y celebramos) el cuento más corto de todos, *El dinosaurio* de Tito Monterroso: «Cuando desperté, el dinosaurio seguía allí». La literatura de lengua inglesa tiene un equivalente, poético e inquietante, en Samuel Taylor Coleridge: «Si al despertar tengo en la mano la rosa con la cual soñé, entonces, ¿qué?».

Hay también brevísimas observaciones que podrían ser cuento o novela en germen. Recuerdo una tarde, volando de Mérida a la ciudad de México al lado de Juan Rulfo en un avión *chartered* que no alcanzaba gran altura y dejaba sospechar inminentes fallas técnicas. Sobrevolando el montañoso estado de Oaxaca, Rulfo miró por la ventanilla y dijo: «¡Quién nos iba a decir que íbamos a morir estrellados sobre el panteón de San Pedro de las Ánimas, donde están enterrados el Cacique de la Mano Negra y sus nueve hijos malvados!».

¡Cómo me hubiera gustado que Rulfo hubiese escrito esa novela, o ese cuento! Pero acaso su belleza es la de ser una expresión narrativa espontánea que, en su brevedad y belleza, nos recuerda que el relato breve, el «cuento», es tan antiguo como la humanidad. Papiros egipcios de hace seis mil años, los relatos que son la historia de David y Betsabé en la Biblia, las estelas narrativas de las culturas del golfo de México, la perdurable y espléndida historia de *La viuda de Éfeso*, originaria de la cultura de Mileto, los *fabliaux* medievales, los cuentos indostánicos, chinos y japone-

ses, nuestro *Conde Lucanor*, el *Decamerón* de Boccaccio... El cuento existe desde siempre, precede a la novela como la entendemos a partir del *Quijote*, pero Cervantes mismo no puede ni quiere evitar la intrusión del cuento dentro de la novela: la pastora Marcela, el Curioso Impertinente, la historia del Cautivo...

¿Qué es todo cuento, al cabo, sino un capítulo más de la interminable historia de Scherezade, obligada a contar cada noche un cuento nuevo para no morir al día siguiente?

Con gran sabiduría, Richard Ford, en esta extraordinaria antología del cuento norteamericano, nos pide leer los cuentos antes de comentarlos y, mucho menos, de definirlos. Y tiene razón. La variedad que Ford nos ofrece es, por definición, indefinible. No traiciono a un escritor y amigo tan admirado como Ford, sin embargo, cuando esbozo una brevísima historia del cuento norteamericano. Originado por Hawthorne, es Poe quien famosamente define al género como un diseño preestablecido dirigido, sin vueltas y circuitos, a obtener el efecto deseado. Es esta definición la que un maestro del cuento clásico como W. Somerset Maugham hace suya al concebir el cuento corto como una línea recta dotada de unidad de efecto y de impresión.

La línea recta se convirtió en un horizonte colorido en ese cuento de éxito inmenso, antecedente del western filmico y esencia del narrar fronterizo de los Estados Unidos: «Los proscritos de Poker Flat» de Bret Harte (1868). Posiblemente ningún otro cuento dio tan limpiamente su carta de naturalidad a la narrativa breve norteamericana, con sus buenas dosis de color local adobado por excentricidades dickensianas.

Correspondió a Henry James —faltaba más— complicar las cosas rehusando radicalmente el color local y, de ser necesario, la calle misma para que el cuento ocurra en la cabeza del lector. Ésta es, para mí, la verdadera revolución cuentística de James y nada la ejemplifica mejor que la ma-

ravillosamente ambigua *Otra vuelta de tuerca*, donde la narración es la imaginación de la institutriz. James purifica la imaginación gótica de Edgar Allan Poe, donde el mal, también, palpita en el «corazón delator» más que en los calabozos, tumbas y féretros del escenario gótico.

Si yo pudiese imaginar tres territorios de fundación del cuento norteamericano del siglo XX, escogería los de Sherwood Anderson, Ernest Hemingway y William Faulkner. Anderson convierte al cuento en capítulo de una novela de narraciones independientes pero que en su conjunto crean una unidad: la del pueblo que da título al libro, *Winesburg Ohio*. Acaso Anderson sea el más directo heredero norteamericano de Chejov: pinceladas sutiles y gritos mudos. Y una voluntad de estilo: eliminar el argumento, no rendirse ante la vivacidad de la civilización de los Estados Unidos.

Ernest Hemingway admitió su deuda con Anderson pero imprimió al cuento norteamericano dos de sus características permanentes: la concisión y la objetividad. «Los asesinos», «Mi viejo», «Fifty Grand», «Un lugar limpio y bien iluminado» son obras maestras del género, clásicos de la narrativa breve que, naturalmente, provocaron imitaciones sin fin y una reacción ilustre en contra: William Faulkner, cuyo barroquismo sureño y prosa gongorina son la distensión y extensión opuestas a la brevedad y concisión de Hemingway. Una manera, muy faulkneriana, de decir: siempre hay otra manera de decir las cosas.

Pero acaso éste sea el principio que guía la espléndida y abundante selección de Richard Ford: ¿qué me dice este cuento que antes no supiera? ¿Posee este cuento la libertad interna de decirme las cosas de otro modo?

La selección de Ford rehúsa ver al cuento como historia personal, historia social o contexto político. Apuesta con fervor por la autonomía y universalidad de la forma, pero le atribuye poderes extraordinarios. Diversidad. Brevedad. Novedad. Desde luego. Pero también las virtudes de lo impredecible, la incertidumbre, la certeza de que el orden de

la vida es provisional pero el cuento tiene el poder de contener a la vida misma y, lo que es más, ordenarla.

Para Ford, el cuento nos abre a la vida pero también la protege. Reinventa. Revalora. Admite lo que la convención rechaza. Es un vuelco del corazón. Es una epifanía instantánea.

Y le da a la vida de cada lector lo que a cada lector le falta en la vida. Límites del pensamiento. Educación de los sentidos.

Tales son las virtudes que la selección de Richard Ford le trae a este volumen que con verdadero orgullo presento.

*Carlos Fuentes*

## PRÓLOGO

## Cuentos norteamericanos

por Richard Ford

Este volumen contiene sesenta y cinco relatos escritos entre los años 1820 y 1999 por escritores nominalmente americanos —es decir, escritores en posesión de la ciudadanía de los Estados Unidos— y pretende mostrar no sólo lo mejor de la cuentística estadounidense, sino también la diversidad y la riqueza continuada de la prosa norteamericana durante los últimos ciento setenta y cinco años.

Razonablemente esta introducción podría concluir tras haber dicho sólo esto; ya que *leer* los siguientes relatos es más importante que cualquier cosa que pudiéramos añadir como prólogo. Yo también soy escritor, y mi mayor deseo siempre ha sido, sencillamente, que el lector *lea* mi narración, y que lo haga con la menor cantidad de obstáculos posibles. Según un criterio más bien francés, un relato no es del todo un relato hasta que alguien lo lee; aunque, mientras permanece sin ser leído, puede sufrir toda clase de extraños y asombrosos tratamientos.

Hace poco una californiana me escribió una carta en la que detallaba las razones por las cuales ella creía que un relato mío debía tirarse a la basura, sobre todo debido a lo que ella consideraba sus múltiples contenidos censurables: la infidelidad matrimonial, la violencia conyugal, la desesperanza, la confusión moral, la ambigüedad sexual. Por supuesto, no me gustó enterarme de su disgusto. Preferiría que todos los que lean un relato mío encuentren algo que les guste o que admiren o que pueda resultarles útil. Pero

enseguida le escribí a esa lectora insatisfecha para acusar recibo de sus sentimientos, pero también para expresarle mi satisfacción fundamental de que hubiera leído mi relato *de cabo a rabo*. A lo mejor, supuse (aunque no se lo dije), su experiencia desagradable al leerme le había clarificado algo importante; quizá le había mostrado precisamente la clase de persona que ella *no* era, ahorrándole así algún quebranto importante en el futuro. De todos modos, no iba a discutir la actitud que ella había adoptado *después* de leer mi cuento, pues eso seguía siendo secundario comparado con el hecho más importante: que había *leído* lo que yo había escrito.

Para un relato y para su autor el hecho de ser leído lo es todo. Por eso, como he indicado, si el lector desea pasar por alto mis comentarios ahora mismo, y empezar a leer a Hawthorne, a Poe, a Fitzgerald, a O'Connor, a Welty, a Carver —o incluso a Ford—, por favor, que no dude en hacerlo, y considere este pequeño ensayo como un *epílogo*.

Para una visión más general, crítica y detallada del relato norteamericano a lo largo de la historia —es decir, un tratado sobre la forma en que ha sido elaborado por los estadounidenses con el paso de los años— hay que leer otros libros. Tales disquisiciones incluirían debates acerca de las distinciones taxonómicas del género: qué es (o no es) un relato. ¿En qué se diferencia un relato auténtico de un «boceto», un «cuento», «una historia», una «fábula», un «trozo de la vida tal cual es»? ¿Cuán corto ha de ser un relato para que no deje de ser un relato y se convierta en otra cosa: una *novella* o una novela? ¿Exige el relato ciertas características formales: unos personajes verosímiles, un solo punto de vista, un ambiente geográfico verídico, una estructura cronológica sumamente comprimida, un solo efecto?

Para mí —que desde hace más de treinta años escribo lo que alegremente denomino «relatos»— esas distinciones formales tan complicadas sólo resultan interesantes des-

pués de haber leído muchas obras fundamentales, de manera voluntaria. Pero en una introducción del relato norteamericano, estas preocupaciones son banales, y, en el peor de los casos, irrelevantes y agobiantes, para establecer la relación principal entre el lector y la gran variedad y amenidad del género. Nos gusta leer un soneto de Shakespeare antes de estudiar las complejidades del pentámetro yámbico. Por lo tanto, como definición preliminar, os ruego que aceptéis mi criterio, aunque es opcional, de que un relato es simplemente una obra de ficción, escrita en prosa y no en verso (aunque estoy dispuesto a ser flexible), cuya extensión oscila entre un párrafo y un número de páginas o palabras más allá de las cuales la palabra «corto» parezca poco convincente para una persona en su sano juicio. Ese «relato» será norteamericano si su autor es norteamericano. Probablemente estará escrito en inglés, pero también podría estar escrito en español, en sioux o en francés. Cualquier intento de alcanzar otra definición —escrutar el número de personajes, o la cantidad de incidentes narrativos; evaluar las limitaciones en la dimensión histórica; requerir la presencia (o la ausencia) de una revelación psicológica penetrante en la vida interior de los personajes; enfocar (o no) a personajes que pertenecen a grupos de población «marginal»; pedir un contenido «edificante» o un consejo humano—, todos estos aspectos podrían constituir maneras de describir o de examinar de forma más cercana tal o cual relato en particular, pero no definen la esencia del relato como género, ni tampoco formulan en qué medida el relato será bueno, y ni siquiera si será bueno.

Otras cuestiones —principalmente eruditas—, y que aquí no consideramos relevantes, serían el *desarrollo* del relato a través de las sucesivas modas del estilo literario norteamericano y a lo largo de las concepciones de cada época acerca de cómo retratar la realidad y qué constituye un tema adecuado: desde los cuentos de austera moralidad de Hawthorne y las fantasmagorías de Poe, pasando

por el «naturalismo» de Williams Dean Howell o el realismo psicológico de Henry James, y las narraciones llenas de color local y los «cuentos chinos» de Bret Harte y Mark Twain, hasta llegar a la amalgama del siglo XX de «todo-lo-que-hubo-antes» comprimida por el escepticismo del trastorno que sobrevino a la primera guerra mundial —una estética que puede definirse más o menos como «experimentación» formal, pero que en realidad era solamente el principio de la permisividad: es decir, todo lo que se pueda convertir en un buen relato está permitido. (No tengo nada contra este asunto «del desarrollo», sólo que primero hay que leer los relatos.)

Los especialistas en cuentística también estudian la «utilidad» o el valor —como reflejo de sucesos o movimientos (demográficos, políticos, raciales)— de un relato dentro de la cultura estadounidense. Y, no obstante, como escribió una vez el poeta Howard Nemerov, en la práctica es imposible saber, a partir de la lectura de un relato, cómo y en qué circunstancias se compuso. Y del mismo modo que suele ser imposible saber con certeza qué partes de un relato (si es que hay alguna) provienen directamente de las vivencias del autor, resulta dudoso «emplear» una obra de ficción como informe fiable de sucesos reales (aunque se hace con regularidad). Sí, por supuesto, es verdad que a partir de Hemingway podemos imaginar lo que fue una guerra mundial; y a partir de la prosa de Cheever, el hecho de que Norteamérica en los años cuarenta y cincuenta se desangraba en los suburbios; y leyendo a Faulkner podemos advertir la existencia de un problema racial que probablemente nunca desaparezca. Los comentaristas pueden distorsionar los relatos para *retratar* el «espíritu» de una época, tal como dijeron que las narraciones de Fitzgerald describían la «era del jazz» o los años veinte. Pero, como sucede con todo arte —y la ficción norteamericana sería arte si pudiera renovar nuestra vida sensual y emocional y enseñarnos una conciencia nueva— lo más probable es que

cuando examinemos cualquier período histórico no nos impresione lo bien que la obra reflejó el acontecimiento, sino qué conflicto de voluntades se desencadenó dentro de la misma: cuán inevitablemente *dentro*, y sin embargo, cuán impávidamente *fuera* del dominio aparente de la historia puede estar el arte. Si una de las funciones de la literatura es devolver al lector a la vida mejor equipado para vivirla, dueño de una nueva conciencia, entonces el contenido de la literatura ha de hacer algo más inmortal que comentar y certificar lo que ya ha pasado. Como escribió Salman Rushdie: «En la literatura no hay monopolio exclusivo sobre ciertos temas para ciertos grupos [hubiera podido añadir: ciertos períodos históricos]... el verdadero riesgo para todo artista tiene lugar en la obra, al empujarla hasta los límites de lo posible, tratando de incrementar la suma de lo que es posible pensar».

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, la influyente definición de Edgar Allan Poe de lo que es (y no es) un relato seguramente hizo que los jóvenes que se esforzaban por escribir creyeran no sólo en la existencia eficaz de modelos formales para elaborar los relatos, sino también, implícitamente, que de algún modo el cuento *requería* que unas reglas lo rigieran —como si fuera más volátil que el resto de los géneros literarios. En su crítica del primer libro de relatos de Nathaniel Hawthorne —*Twice Told Tales* (1837)—, Poe se convirtió, si no en el primer escritor americano, sí en el más elocuente y famoso a la hora de exponer su definición de lo que eran la naturaleza, la estructura y los efectos esenciales del relato. Una de estas características era que un cuento tiende a dejarse leer de una sentada. Otra, que todas las características formales del relato (de nuevo: los personajes, las peripecias, la estructura narrativa, el tono) debían conservar la unidad y subordinarse a conseguir un único efecto preconcebido por el autor. «... y con estos medios», escribió Poe, «con ese cuidado y habilidad, se lo-

gra por fin una imagen que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción.» La preocupación evidente de Poe radica en que los relatos son valiosos de acuerdo con la impresión que causan en el *lector*, y no por ser una réplica perfecta de una forma abstracta. En términos prácticos, cuanto mayor sea el efecto, cuanto más se realice el plan del escritor, mejor será el relato, mejor para el lector, y mejor en general. Poe defiende las virtudes del oficio —lo que a mediados del siglo XX se denominaba un relato «bien hecho»— cuyos principios son: la concisión, la proporción, el control, y el relato concebido como un artificio que actúa sobre otra persona.

En mis primeros tiempos como narrador —los remotos orígenes del «taller de escritura universitario»— fui testigo de cómo muchos esfuerzos creativos, serios y conmovedores, eran descartados por jóvenes críticos-autócráticos simplemente porque «no eran relatos». Y no porque no fueran interesantes, sino porque al parecer no conseguían cumplir con la antigua preceptiva de Poe en cuanto a extensión, proporción y composición —un conjunto de normas críticas que quizá aquellos defensores modernos en realidad nunca habían leído, pero que, no obstante, de algún modo «conocían», como por instinto. En realidad, fue en parte como reacción a las viejas máximas de Poe —o al menos a su nueva y rígida aplicación por parte de los escritores y críticos de mediados del siglo XX— que la era del «antirrelato» tuvo lugar dentro de la narrativa norteamericana en los años cincuenta y sesenta. La innovación europea y latinoamericana desempeñó un papel vigorizador en esta pseudo-época literaria, lo cual felizmente continúa hoy. Pero algunos relatos aquí incluidos como «El levantamiento indio», de Donald Barthelme —y en los que las normas formales de la técnica narrativa son violadas de manera provocadora, si bien algo fría—, supuestamente rechazaban en parte la noción del relato «bien hecho» inspirada por Poe y su in-

capacidad para comprender la experiencia variada de la vida moderna.

Naturalmente, desde aquellos días de talleres literarios —también en los sesenta— la percepción cultural fluctuante en Norteamérica, la subjetivización cada vez mayor de la realidad percibida, los avances de la ciencia y la tecnología, las repercusiones de la guerra de Vietnam, la explosión demográfica y el cambio en las relaciones humanas conocido como diversidad y globalización han obrado conjuntamente, evitando que el cuento norteamericano siga siendo una entidad precisa, practicada a partir de un conjunto de reglas definidas. La tendencia formal en la narrativa estadounidense mientras escribo este prólogo en las navidades del año 2000, consiste en no tener ninguna tendencia estable —lo que hace que el relato parezca vibrante y que el resultado de la historia parezca bueno. Los escritores escriben y publican, los lectores leen y disfrutan de unos relatos que Poe habría defendido, y de otros que él no habría entendido en absoluto. Por tanto, parece que lo más sabio es concebir la historia del relato en Norteamérica más bien como la historia de una *actitud* que se manifiesta en distintas formas: siendo que la actitud es *algo* crucial acerca de la vida que puede ser imaginado y expresado mejor —más claramente, más provocadoramente, más bellamente— en los relatos más bien breves que en los que son un poco largos.

Cuando Marcel Duchamp —padre del arte conceptual— llegó a Nueva York procedente de Francia en la década de los veinte, dijo de los escritores y de la literatura de este país: «En París los jóvenes de cualquier generación siempre actúan como los nietos de algunos grandes hombres... de modo que cuando llegan a producir algo propio, hay una especie de tradicionalismo que es indestructible. Pero a vosotros, los americanos, os importa un carajo Shakespeare. No sois sus nietos. De modo que éste es un terreno perfecto para nuevos desarrollos».

Eso en parte pudiera ser verdad, y en parte, no. Pero lo que sí es útil para la lectura de los relatos que integran esta antología, al tiempo que intentamos encuadrar una concepción nacional norteamericana del género, es la noción de Duchamp de la literatura americana como una búsqueda constante de nuevos desarrollos. El inicio de la producción narrativa en Norteamérica tuvo lugar en el primer cuarto del siglo XIX, cuando Thomas Jefferson, el gran espíritu renacentista de la independencia americana, aún vivía, tanto literalmente como en su capacidad de influir. Jefferson era contemporáneo de Washington Irving, cuyos relatos reunidos en *The Sketch Book* se publicaron en 1820. De hecho, la idea en sí de un estado nacional americano con un carácter consistente seguía siendo rudimentaria y era objeto de continuas redefiniciones y amenazas. Incluso la propia independencia, una idea tan crucial para los padres fundadores americanos, había sido concebida por ellos como algo en cierto modo variable —tanto una ruptura con una historia opresiva y un dominio arbitrario como también una oportunidad de crear nuevas configuraciones, enlaces, identidades. Estos colores de la independencia —literarios, gubernamentales, religiosos, morales— combinados una y otra vez todavía se observan en Norteamérica al iniciarse el nuevo milenio. De modo que, aunque pudiera ser verdad que los estadounidenses no somos nietos de Shakespeare, eso no significa que seamos huérfanos desprovistos de una historia de identidad significativa, artística o de otra clase. De hecho, si hay algo típico en los escritores y la literatura norteamericana contemporánea, es que cuando intentamos imaginar nuestros antepasados literarios y encontrar la conexión crucial con Irving y Hawthorne, Herman Melville o Mark Twain, Sarah Orne Jewett en el frío Maine rural, no lo hacemos para crear a imitación de ellos, sino para encontrar aliento en individuos como nosotros mismos: mujeres y hombres cercanos a la vida, con pocas ideas preconcebidas, que experimentaron lo cotidiano más como un conjun-

to de sensaciones impredecibles que como una suma de certezas demostrables. Al igual que ellos, pensamos que nuestra literatura y cultura no son categorías absolutas destinadas a mantenerse y a estabilizarse, sino nociones para inventar de nuevo a través de un proceso de cesión y de revalorización. Un escritor norteamericano (sin duda al igual que uno letón o uno noruego) ofrece el aspecto de un hombre o una mujer bastante perplejo ante el maremágnum de acontecimientos más que el de una criatura escudada detrás de una barricada de obras y certezas. Por supuesto, una de las concepciones erróneas de la historia es creer que las grandes figuras del pasado eran esencialmente diferentes de nosotros. Y una de las convicciones principales de la democracia es el hecho de que no lo eran.

Estoy casi seguro de que escribí mi primer cuento porque había leído un relato —uno muy bueno— del escritor americano de los años veinte y treinta Sherwood Anderson, titulado «Quiero saber por qué». Lo he incluido en este libro. (Se rumorea que a Hemingway este relato le había impresionado tanto como a mí, y que él escribió su cuento «Mi viejo» inspirándose en el de Anderson.) En mi caso, concebí la forma del relato como una especie de liberación. Que yo recuerde, empecé a vivir como un chico fundamentalmente iletrado en Mississippi, allá por los años cincuenta. La literatura —de hecho, la gran literatura— flotaba en la atmósfera donde yo vivía. William Faulkner estaba cerca, en Oxford; y la genial narradora Eudora Welty residía a sólo unas calles de mi casa, en la ciudad de Jackson, de la que somos coterráneos. Sabíamos de estas personas, lo cual a fin de cuentas importaba. Sin embargo, yo no leía ni con afán de competencia ni con rapidez. Las novelas largas me desmoralizaban. Mis padres casi no leían nada, y no me animaban mucho a hacerlo. Y sumada a estos obstáculos circunstanciales, estaba la sensación generalizada de la insuficiencia de la vida, sin duda un sentimiento común entre