

Indudablemente, Castagnino es uno de los teóricos latinoamericanos que más se han preocupado por los aspectos relativos a la caracterización del cuento como categoría narrativa. De su libro Cuento-artefacto y artificios del cuento (Buenos Aires: Novus, 1977), se ha escogido para esta selección el capítulo «Suertes del cuento y destinos del artefacto». El mismo ofrece la particularidad de referirse a los rasgos intrínsecos del cuento, y además ampliar el espectro del concepto hacia la consideración de los usufructuarios del mismo y a su operatividad dentro del contexto de la comunicación.

II ARTEFACTOS Y ARTIFICIOS

CUENTO = ARTEFACTO (NO VINCULO)

PRIMOR INTENCIONAL PARA HACER ELABORACIÓN ARTÍSTICA SOBERANA Y NATURAL
 ACTO DE ARTE (ADQUISICIÓN) PRODUCTO TÉCNICA CREADORA DE HABILIDAD PERIÉTICA LECTOR

Propuesta: Objeto y objetiva
 Autor con / Describe / Lector
 su máquina

Resultados: Finalidad de la propuesta

DISMULO CAUTELA CUENTO: aunque se base en un hecho real →
 DAREZ EMERGENCIA? como se manifiesta la ficción?

VI ELEMENTOS LOS PARA EL TALLER

VIII ARTEFACTO + ESTRATEGIAS DE LOS
 ARTIFICIOS + EL ARTE COMBINATORIA
 (juegos infinitos) ARTIFICIOS
 COMBINATORIA
 Impulso = una senda = EAP
 ARTE COMBINATORIA

Narratología

Campo de la Cuantística

Afectación (acto narrativo) [Evento literario]

+ Afectivos (que lo sostienen) No hay evento sin arte, sin acto de artes

ESTRATEGIA NARRATIVA FICTIONAL, montada con los artificios y recursos de un oficio

VICTOR HUGO > ACTITUD LÍRICA
CANTO DESUMBRADO

HEGEL > EPOS. (ENCUENTRO EVADENDO UNA FORMA DE CONTAR)

DEYES > GESTO (antes del lenguaje) Rayo Adánico

NARRATORIAL

(elementos fundamentales de la narración)
ESTRUCTURALISMO

II Cuento > ARTE DE NARRAR > INTENSIDAD CONCRETADA, INTERÉS DEPENDIENDO DE LA CONDICIÓN EXPOSICIVA

Encantar / Publicar en A.L.
sugerir y deleitar

USUARIOS / USUFRUCTUARIOS



III Prohibición es absolutamente utilitaria (interesante, brevedad, rapidez)

IV DESHUOS

CUENTO (ARTE VERDAD)

POEMA

Narratología (describiría cómo está montado el artefacto)
« lo del medio » > TAICITA (?)

The art of the storyteller
Prelector (Cuentos infantiles de la infancia (Mamá))

Un cuento es para alguien pretexo de hermosas frases; estudio, para otros; para aquéllos, un medio de conciliar el sueño.

Ricardo Güiraldes: «Al recordar, en Cuentos de muerte y de sangre»

PERENNIE (Hombre + lenguaje) Cuento

HOMBRES > DISPOSICIÓN LO LITERARIO

INTELIGENCIA <— ENTRE EL SISTEMA ADECUADO Y SU ADEPTICIÓN TAMBIÉN > ESTÁ EN EL

PERENNIDAD DEL CUENTO

El CAMINO lógico de exposición de este ensayo transitará de lo general a lo particular; de las amplias implicaciones referentes a la cuantística, la pulsación de su mercado, orígenes, especies, narratología y componentes, al examen individual de un modelo.

Sobre el cuento podrán explayarse, con verdadero dominio de la especialidad, los creadores; fuente productora y, a la vez, usuarios y usufructuarios. Podrán extenderse en consideraciones sobre él, críticos, historiadores y profesores, en condición de sólo usufructuarios. Lo harán sobre la base de las dobles referencialidades poseídas: la de la narratología disciplina pertinente, y la brindada por la multiplicidad comparativa a su alcance, emergente de la riqueza universal del campo de la cuantística.

En ninguno de los órdenes intentaría aportar novedades. Se me ocurre, en cambio, que podría hilvanar ciertas reflexiones preliminares sobre la suerte del cuento; sobre las vicisitudes de su destino en mano de lectores comunes, de críticos, estudiantes y profesores; y, al propio tiempo, inducir de ciertas direcciones de la narratología,

① una posible condición de «artefacto» atribuible al acto narrativo y un reconocimiento de los artificios que lo sostienen.

Para ello, mi experiencia inicial es la de un lector que acepta, se deleita o rechaza el «artefacto» llamado cuento literario. Y si reitro la designación de «artefacto», no es por remedar un vocabulario estructuralista, sino por entender que —según el estado actual de la evolución literaria— no hay cuento sin arte, sin acto de artes; sin los artificios procurados por la habilidad artesanal; sin que entregue a los usuarios el sistema (mecanismo o «artefacto») de una estructura narrativa ficcional, montada con los artificios y secretos de un oficio. Estructura que, inevitablemente, coexiste con la historia propiamente dicha que constituye el cuento, que se narra y despierta el interés, el placer o el rechazo del lector común; estructura que la lectura técnica recompone mediante procedimientos de abstracción, motivo de un goce diferente en el acto de leer.

Los conceptos de «artefacto» y «artificio» —anticipados titularmente— reaparecerán frecuentemente a lo largo de estas páginas. Los vinculo al presente del cuento literario, a su destino y futuro. En esa prospectiva deposito la esperanza de poder organizar a lo largo de este ensayo una mínima introducción a tal goce diferente en el acto de leer.

Dije que mi experiencia inicial es la del lector común que, siguiendo la letra narrativa, su contenido de anécdota, goza o rechaza un cuento. En cambio, mi consecuente razonamiento es el de un docente que busca explicar y explicarse el porqué de tal aceptación o rechazo; que trata de indagar qué hay detrás del encantamiento enajenador de un cuento literario logrado. ¿O no?

Tal vez me esté mintiendo; quizás esto no sea del todo exacto. Porque antes de la experiencia del signo escrito —la de lector común o la del docente, que es de donde arranca la operatividad y el encantamiento del «artefacto» en manos del receptor— y aun antes de las justificaciones de la crítica, también posteriores, estaban las curiosas aceptaciones o rechazos preliterarios de los cuentos infantiles. Aquéllos de las madres o abuelas para empujar el sueño rebelde o las indocilidades frente a la sopa humeante.

¿Qué magia operaban aquellas narradoras domésticas? ¿Por qué portezuela secreta penetraban en la sensibilidad infantil? ¿Qué mecanismo, aún no pervertido por la letra o por la escuela, ponían en

movimiento para lograr el hechizo o el miedo? ¿Cómo se recreaban en la blanda arcilla de la imaginación cándida personajes, acciones, lugares fabulosos?

Si alguien lograra explicar racionalmente la realidad de este misterio¹, tanto como desplegaría el secreto esencial de la narratología, también tendría en sus manos la razón de la perennidad del cuento.

El cuento y su ejercicio son perennes. Existen desde que existe el hombre. Existirán hasta que éste sobreviva. Tal la verdad de su suerte y de su destino.

Críticos y filósofos han discutido qué fue primero: el asombro lírico o la necesidad de contar, el impulso a cantar o la confianza de la comunicación. Víctor Hugo optó por la actitud lírica como coincidente con la infancia de la humanidad y el asombro de los descubrimientos en soledad de fenómenos naturales; por consiguiente: canto deslumbrado. Hegel, por su parte, postuló la primacía del epos, arguyendo que el primer encuentro entre dos seres, el intento de intercambiar asombros, de comunicarlos, ya engendró una forma de contar. Y no omito a quien, como Alfonso Reyes, conjeturó la privanza de la dramatización al preguntarse: ¿en qué lenguaje se entendieron aquellos dos primeros seres que se comunicaron, sino en el de la mímica, gestos y ademanes elementales?

Sin entrar a decidir en cuestión tan hipotética, hay algo concreto y verificable cada vez que se narra un cuento a una criaturita; algo acerca de lo cual —de alguna manera— también llamó la atención Alfonso Reyes: la tierna y virgen fantasía recibe las sugerencias de los sonidos, de su contenido de imagen o idea, y es capaz de recrear en dimensión mental e imaginativa cuanto se le transmite adecuadamente. Para Reyes, todo ser humano posee, desde las primeras señales de razón, una agencia especial —que el gran mexicano llamó «lo literario»— capaz de operar sin pautas de la escuela ni de la alfabetización: una zona del espíritu donde funciona lo narrado desde el comienzo, antes de la letra. El infante, el hombre primitivo, el analfabeto y el alfabetizado, todo ser humano, es susceptible al efecto de lo contado. Aun el más irreverente detractor de la literatura, alguna vez ha recibido el asedio de un cuento, alguna vez ha experimentado cómo, en aquella agencia especial del espíritu, por él menospreciada, entraban en operatividad el «sistema-artefacto» y sus artificios.

POLARIZADAS ALTERNATIVAS Y SUERTE DE LA ESPECIE

Perennidad, universalidad y vigencia del cuento son, pues, verdades de Perogrullo. Su órbita cronológica engloba etapas preliterarias y las literarias; formas en las cuales el cuento funciona al nivel de la comunicación oral y formas en las cuales lo contado se fija en los signos para su perduración. Usos en los que el cuento parece instrumento para el ejercicio de aprendices de narradores, dada la brevedad de su extensión y la habitualidad doméstica o cotidiana del procedimiento narrativo, que consiente ensayar la pluma sin demasiado esfuerzo o riesgo. Pero, también, usos en los que el cuento constituye piedra de toque en la culminación de un arte de narrar. Tal culminación consiste en la capacidad de encerrar en las pocas páginas de su extensión: intensidad concentrada, interés, depurada condición expresiva. Don de sugerir y deletar; de instalar, rápida y profundamente, al lector en una determinada situación; de poder, con la última palabra, dejarle trepidante y lamentándose de que haya cesado la identificación, simpática o sinfónica, procurada por el cuentista.

Tan polarizadas alternativas parecerían, además, relacionarse con la suerte de la especie, con su dispar fortuna en el actual mercado editorial.

En el mundo hispánico, por ejemplo, las empresas editoriales —salvo señalables excepciones— se resisten a publicar nuevos libros de cuentos para adultos. Podría hallarse explicación —no justificación— que esto ocurra con la poesía: cabe suponer que los tiempos corrientes no son poéticos: que la sensibilidad poética de los públicos se ha endurecido frente a la presión de intereses prácticos; que los poetas han abusado de hermetismos y, consiguientemente, los lectores se han retraido. Pero cuesta trabajo admitir que con la cuentística ocurra lo mismo, aunque se registren casos de autores experimentales que montan solo «artefactos» para consumidores iniciados, capaces de gozar preferentemente la estructuración del relato antes que la historia contada o el juego de los artificios ficcionales accesibles a todos.

El cuento —casi siempre— es, o debiera ser, en principio, para el lector común. Cada cuento requiere interés por sí, que el receptor quede enterado y satisfecho. Sin embargo, en el mundo hispánico, se publican relativamente pocos nuevos libros de cuentos a cargo

de las empresas editoriales, a pesar de que el cuento es especie vigente y perenne, como lo prueba el hecho de que los suplementos literarios de los principales periódicos y las más divulgadas y masivas revistas incluyan cuentos en sus páginas; y, sobre todo, el hecho de que los lectores los buscan y los leen.

No obstante, cuando los cuentistas intentan llevar sus creaciones al libro, o tienen que caer en las llamadas «ediciones del autor» —hoy cada vez más difíciles de costear—, o deben asociarse en cooperativas que emprenden ediciones colectivas, a modo de antologías autofinanciadas.

Indudablemente, la disposición espiritual de quien lee un cuento aislado es distinta de la del que está frente a un libro de cuentos de un solo autor. El ensayista español Eduardo Tijeras, en la introducción de *Ulinos rumbos del cuento español*, encuentra esta explicación al fenómeno:

Leer la llamada literatura de ficción supone inmiscuirse en una atmósfera, en una problemática. Al lector medio le gusta familiarizarse con las situaciones y los personajes igual que en la vida real.

El novelista hace una larga y morosa propuesta y, en la misma medida, en igual *tempo*, se percibe la sensibilidad lectora, que precisa pues de una reestructuración muy íntima, subjetiva y atemperada. Así queda asimilada la propuesta del novelista. El lector ha visitado un país en profundidad y extensión y, sentimentalmente, se ha reorganizado una vez.

Ahora bien, el autor del libro de cuentos hace diversas y relampagueantes propuestas y, cada una de ellas, requiere la mencionada reorganización lectora. Se visitan varios países, aletean grisáceamente en la imaginación algunos rasgos y, por fin, puede producirse cierta fatiga de reestructuraciones mentales continuas. De pronto el lector se siente un extranjero en todas partes; el libro de cuentos le ofrece demasiados (y sucesivos) replanteamientos, se esfuma la intimidad y el ensañamiento con los problemas?

De ahí la aceptación unitaria y aislada del cuento en una revista, en un periódico; de ahí la creencia popular de que el cuento sea sólo pasatiempo que permite deslizar en lo superficial de la letra, en lo entretenido de la historia.

Las observaciones de Eduardo Tijeras tienen el sentido comercial de una investigación de mercado, según los intereses de las empresas editoriales. Sin embargo, su trasfondo psicológico es aceptable; los criterios de investigación pagan tributo a la llamada «estética recepcionista» en cuanto ésta presta atención a las reacciones de los receptores como usuarios frente a las estrategias del cuentista, según las indaga la narratología. Distinto es el caso con los que llamé usufructuarios del cuento.

LOS USUFRUCTUARIOS

La creencia popular antes aludida se contradice con el prestigio de la especie cuento entre el profesorado; especialmente, entre los profesores de lenguas o literaturas que resultan extranjeras en el lugar donde se investigue. Por ejemplo, en los claustros docentes de español —en Francia, Alemania o Inglaterra— abundan las antologías anotadas de cuentistas españoles e hispanoamericanos. Si se recorren las bibliografías escolares, en los Departamentos de Lenguas Romances, en los Estados Unidos de Norteamérica, asombrará la profusión de colecciones y antologías de *short-stories* publicadas y manejadas en las aulas.

Todo ello documenta un especial interés por la cuentística, pero habrá que convenir que tal profusión es absolutamente utilitaria y se explica por diversas razones. Señalaré cuatro de ellas, las más significativas, a mi modo de ver:

Primera razón: un cuento resulta una forma interesante y atractiva para introducir al estudiante en la lectura de la lengua foránea, en cualquiera de los niveles en que se hallen sus estudios lingüísticos.

Segunda razón: un cuento brinda un medio para procurar rápida visión global de modalidades expresivas, de modos de pensar, de reacciones típicas.

Tercera razón: un cuento es unidad cerrada cuya brevedad y totalidad permiten al profesor dosificar el tiempo disponible y aportar al estudiante el mayor número de informaciones complementarias sobre autor, época, estilo, idiosincrasia del país, cultura, características

social. En un cuento cabe encerrar el todo de una personalidad o de una nación. Por otra parte, visto el problema desde el ángulo del estudiante, resulta evidente la preferencia: en la brevedad y autonomía, el cuento se parece a los episodios de T. V. y la atención escolar actual, disminuida por el *video*, se ha acostumbrado a la brevedad y a la superficialidad. No se sostiene para el largo requerimiento de una novela o un drama. No resiste sus extensiones así como no penetra la intensidad de un ensayo.

Cuarta razón: en mundos competitivos donde la capacidad didáctica, tanto como se la prueba en el aula, se computa no sólo por lo logrado con los estudiantes sino, además, por lo que se publica y produce, reunir antologías de cuentos, con notas y vocabularios, constituye uno de los medios frecuentes de cotización profesional. La antología, por lo general, inventa razones compiladoras —temáticas, históricas, geográficas, etc.— que confieren a la cuentística seleccionada una unidad que, a menudo, el libro de cuentos independientes, de un solo autor, no tiene o que, por lo menos, resulta menos visible.

Razones todas, como se colige, prácticas, utilitarias; menos relacionadas con intereses de los productores-creadores que con los de consumidores-usufructuarios de la cuentística³.

DESTINOS

Entre el escollo editorial y el prestigio del cuento se mueve, en el nivel crítico, la realidad del destino de la especie. Y este dice que se siguen escribiendo cuentos abundantemente, aunque se publiquen relativamente pocos libros de cuentos de un autor.

Es más: en Argentina, desde hace unos años, en la capital y en provincias, ha aparecido una especie de sacerdocio del cuento. Grupos de practicantes, talleres de redacción, clubes de cuentistas, reúnen a sus devotos. En ellos coinciden los que se inician en el ejercicio literario; los que quieren probar fuerzas ante una crítica interna, doméstica y constructiva; también los maestros, que sienten la necesidad de transmitir sus experiencias personales como una manera de engrasar las filas de cultores de la especie.

Lo evidente es que, en todas partes, cada vez se escriben más cuentos, a pesar de las dificultades de edición de libros individuales que los circulan. Se han ensayado explicaciones diversas para este fenómeno contradictorio: una de ellas observa que el ejercicio del cuento literario, por sus características, tiene operatividad en dos instancias. La primera, la del principio de una vocación literaria, por la relativa y aparente sencillez; por lo escueto de su conformación que consistente, luego, el paso al cultivo de especies de mayor aliento, como la novela. La segunda, por análogas razones, la de culminación de una habilidad narradora que logra en la creación la difícil y cabal sencillez, la depurada forma artística, cuya síntesis presupone el dominio de todas las gamas del instrumento expresivo, los matices y las sugerencias.

Desde luego que éstos son discutibles y débiles argumentos. La verificación de los mismos en la historia literaria encontrará ejemplos en pro y en contra, sobre todo si toman como puntos de referencia, simultáneamente, cuento y novela. En tal sentido, ha habido narradores tan excelentes cuentistas como novelistas que practicarían al mismo tiempo ambas especies. Ha habido grandes cuentistas que, al ensayar la novela, no han satisfecho del mismo modo. Ha habido excelentes novelistas que abordaron el cuento y fracasaron.

Claro está que, en estas alternativas, no ha de ignorarse el factor personal; en cambio, deben descartarse falsas ideas como, por ejemplo, la que entiende que una novela es un cuento alargado o una superposición de cuentos; o la que informa que todo cuento es el embrión de una novela. En el factor personal, por su parte, van incluidos las decisiones vocacionales, el talento creador, el sentido crítico. Y a éstos ha de añadirse la razón práctica de aplicar ese talento y obtener de él algún provecho.

Creo que, por extensión, para el caso del cuento también vale aquella respuesta del conocido epigrama de Ricardo Palma al aprendiz de poeta:

—¿Es arte del demonio o brujería
esto de escribir versos? —¡c decía
no sé si a Campoamor o Víctor Hugo,
un mozo de chirru men muy sin jugo—.

—Enseñame, maestro, a hacer siquiera
una oda chapucera.

—Es preciso no estar en sus cabales
para que un hombre aspire a ser poeta;
pero, en fin, es sencilla la receta:
forme usted líneas de medidas iguales,
luego en fila las junta,
poniendo consonantes en la punta.

—¿Y en el medio?

—¿En el medio?

¡Ese es el cuento!

¡Hay que poner talento!

Con el cuento ocurre otro tanto. Es arte verbal como el del poema. Con él funda un acto dinámico que levanta un sistema de relaciones con la llegada y paso de las palabras; que arranca con la primera línea del texto y va directamente a un desenlace. Como el del poema, se trata de un *poiesis*, de un hacer, de un acto creador. Como en el poema, el problema para el aprendiz es lo del medio. De ahí la tentación en que incurrían ciertos maestros —de Quiroga a O'Henry— de condensar «Poéticas del cuento» en forma de «Decálogos»; o la manía —común de Wodehouse a Kobold Knight— de pergeñar sendopreceptivas del género narrativo.

A mi entender —esto lo repito a cada nueva promoción de estudiantes que me toca iniciar en los vericuetos de los estudios literarios— la técnica tiene aprendizaje. La Narratología describirá como está montado el «artefacto». Pero no hay maestro que enseñe a crear si falla «lo del medio» en el aprendizaje. Es siempre la misma historia: «Lo que Naturaleza no da...».

Cuando «lo del medio» sí existe, generalmente se empieza por lo de apariencia más simple y accesible. No obstante, en este sentido, el cuento resulta la más engañosa de las especies; tan engañosa que parece fácil hablar de él, pero es difícil caracterizarlo con precisión y nitidez inconfundible. Tan engañosa como para ofrecer al novicio la aparente facilidad de colocación, más o menos inmediata, en alguna revista, aunque fuere de aquellas destinadas a las antecelas de consultorios odontológicos o peluquerías. Tan engañosa, que cualquiera se siente tentado a escribir un cuento, sin reparar que, en la literatura universal, son menos los nombres de cuentistas incluidos que los de poetas o novelistas; sin reparar que, ante una sorpresiva

ARTEFACTO: 1. *Artificio, máquina, aparato* ^{explorativa}
 apelación a la memoria drítica, sería más fácil citar el recuerdo de un personaje de novela que el de un personaje de un cuento.

ARS o artis (destreza) y factus (hecho)
 «ARTEFACTOS» Y ARTIFICIOS

13 Tal condición de especie engañosa se relaciona directamente con el reputar y describir el cuento como «artefacto», como un sistema de interrelaciones, como un mecanismo singular cuya clave última es la aparentialidad, lo ficcional, envuelta en los velos de la verosimilitud.

14 Creo que al caracterizar el cuento literario como «artefacto», de hecho van implícitas en la designación tanto las apariencias engañosas y las alternativas concernientes a su suerte y destino, como las intrínsecas dificultades inherentes a su cultivo y a su condición fáctica. Indudablemente, el término «artefacto» no es unívoco; pero, de modo curioso, sus distintas acepciones parecerían creadas para caracterizar el cuento literario.

15 En efecto: «artefacto» en su semántica primera es «acto de arte»; producto de técnica creadora, de habilidad práctica. Acto de arte es acto creador. Como obra literaria, el cuento no existe sino en el acto. El carácter fáctico es rasgo distintivo del hecho literario. Sobre el papel impreso, el cuento no es sino escritura, objeto. Acto resulta el de su creación por el autor; acto el de su recreación por el lector.

16 En el creador, el cuento literario es consumación del arte de narrar y el cuentista «condiciona la realidad a su designio artístico». Requiere capacidad relacionadora y poder de síntesis en el manipuleo de espacio, tiempo, participantes, fabulación, sugestividad, hábil manejo de los signos en el «acto de arte» de acomodar su propio código y el del lector. En éste, el cuento literario como resultado del «acto de arte» provocará distracción, entretenimiento, tensión, goce, encantamiento. No se indica aquí una escala, sino alternativas dependientes del receptor: de lo que espera, busca o le pone de sí al «artefacto».

En su semántica segunda, «artefacto» es una propuesta. Objeto y conocidos receptores, a partir de la decodificación de los signos, componen lo resultante de la actividad narrativa —la narratividad— y se sumerjan en ella. Narratividad como abstracción mental-tempo-

ral en la cual el lector recompone la ficción propuesta por los signos y transitanse por ellos. Narratividad en la cual se verifica la operatividad de la propuesta; en la cual las experiencias vitales y las vivencias del receptor estimuladas por el mensaje propuesto, la posesión del código por el cual los signos transmiten la proposición y la receptividad de la agencia especial de su espíritu (lo literario), permiten la relación entre ambos, el cierre del circuito de la comunicación y la recomposición de la «imitación de la vida y de la realidad» o sea el ingrediente ficcional en el que la operatividad de lo narrado —aun la de los cuentos fantásticos— radica. «El cuento lo describe tanto su autor, con su pluma o su máquina, como el lector con su imaginación», señaló Carlos A. Mastrángelo.

17 Pero además, en una semántica tercera, «artefacto» es resultado, finalidad de la propuesta. Producto surgido de principios generales científicos, lógicos, mecánicos, estéticos-narratológicos y de la técnica aplicada. Resultado de un proceso, como también lo son un automóvil, un televisor, un avión, aunque no se busque en esta analogía la intención de «cosificar» el cuento, a pesar de la innegable condición de objeto en el sentido lógico del término.

18 Como resultado, los artefactos, una vez creados, se desprenden del creador, cobran vida independiente. Quedan a disposición de usuarios y usufructuarios. Empiezan a cumplir funciones y usos, a «prestar servicios». ¿Acaso es diferente el destino del cuento?

19 Pero el cuento literario es «acto de arte» por la intervención de ciertos juegos de «artificios». Y tal vez convenga asdiar la pertinencia de este término a través de sus varias acepciones. En una semántica primera, «artificio» es arte, primor, ingenio, habilidad para hacer algo. El verbo *hacer* remite sin dilación al antecedente *poiesis* (crear) y, en relación con el cuento literario, a la urdimbre de lo ficcional a través de la dinámica de la voz narrativa. Todo cuento, aunque narre un hecho real, se reconstruye sobre la ficción básica de la voz narrativa y reclama en el creador el ingenio y la habilidad de monar desde ella, la ficción de la fábula, de apelar a recursos que estimulen la imaginación del receptor con artificios consecuentes.

20 En una semántica segunda, «artificio» es aquello en lo que predomina la elaboración artística sobre lo natural. Todo cuento, por definición, constituye en sí un artificio resultante de la suma de artificios. Inevitablemente, contar es instancia segunda sostenida por lo aparential en relación con el ocurrir, que sería instancia natural y

primera de un hecho. Al contar, fatalmente se elabora o reelabora lo natural, la realidad, lo ocurrido, en un acto de *mimesis* del cual surge la ficción o aparentialidad.

33 Pero, además, en una semántica tercera «artificio» es disimulo, cautela, doblez, engaño. También en este sentido el cuento vale como artificio porque, repito, aun contando un hecho natural y real, un suceso histórico, la evocación de los mismos que será el cuento, dará las dobleses ficcionales.

34 Como «artefacto» y «artificio» el cuento es resultado del arte de elaborar los principios fundamentales de la ficción narrativa: tiempo, actancia, actantes, a través de signos codificados que llegan y pasan dinámicamente y en función de un sistema de relaciones que se establecen entre componentes, información y referencias: es decir, en el proceso de un «arte combinatoria».

Preguntado un narrador de la talla de Jorge Luis Borges, en una entrevista televisiva, acerca de la riqueza de asuntos de su cuentística, respondió aproximadamente con estas palabras que, precisamente, significan el «proceso del arte combinatoria»:

Si se observa bien —dijo—, en mi cuentística tengo apenas tres o cuatro argumentos. Lo que ocurre es que cambio o combino de distinto modo algunos componentes: o el lugar o el tiempo o las personas o las estrategias narrativas. El núcleo argumental podría ser siempre el mismo.

«Artefacto», «artificio», «arte combinatoria». «Artefacto», casi como objeto resultante, no «cosa». «Artificio», como objeto operante y en función. «Arte combinatoria», como secreto de artesanía, como *modus operandi*.

ELEMENTOS⁴

35 Se han sugerido como mínimos e indispensables, seis elementos del «artefacto»: 1) una serie breve y escrita de incidentes secuenciales; 2) ciclo acabado y perfecto; 3) esencialidad de concentrado asunto o incidentes; 4) trabazón de éstos en ininterrumpida ilación (proceso, consecución y función); 5) sin grandes intervalos de tiempo o abundancia espacial (ingredientes de información); 6) final imprevisible, pero adecuado y natural.

Cada uno de ellos responde a una razón de ser que cobra sentido en la totalidad que es el cuento literario: serie de incidentes, porque la serialidad factual remonta a la más antigua condición del «cuento», a su larvalidad; incidentes secuenciales, como sucesión lógica de núcleos actanciales, eslabonados por relación de solidaridad y correlación de funciones. ¿Por qué ciclo acabado y perfecto? Porque no debe faltar ni sobrar nada ya que el cuento es una totalidad armónica. La esencialidad de concentrado asunto que se desarrolla en circunscripto tema prescinde de episodios laterales, informaciones o referencias para interesar sólo en lo que está ocurriendo y cómo concluirá. La ininterrumpida ilación es la perentoriedad de la voz narrativa, sostén y vertebración del cuento como forma literaria. El final, como cierre de proceso, también resulta elemento primordial en cuanto a su imprevisibilidad. De Quiroga a Cortázar, por citar extremos en la técnica y en el siglo, hay coincidencia en que, por efecto de un final imprevisible, el receptor ha de quedar trepidante: la voz narrativa calla, pero el receptor se siente estimulado para cerrar el círculo creador, activada su pasividad.

CICLOS VITALES DEL CUENTO

Una vez concluido el cuento, salido de manos del autor, sobrellevadas las etapas de la imprenta —que son las de su industrialización y multiplicación en busca de receptores— estará a disposición de los usuarios primarios; es decir, los lectores comunes. Más tarde, a disposición de los usufructuarios: críticos, narratólogos, antologistas, profesores, estudiantes.

Con los primeros ve cumplidos requerimientos estéticos elementales: produce deleite o rechazo; tal vez indiferencia, rápido olvido. Con los segundos que, por lo general, llegan al cuento rescatable, presta utilidades didácticas; tal vez, las de *modus vivendi*.

Con los naturales consumidores que son los lectores primarios —cualquiera sea la vía o el medio por el que llegue a ellos— el cuento literario alcanza un primer ciclo vital. En él ha de librar la batalla decisiva. Un cuento literario que no se gane el beneplácito del lector común; que brindándole goce estético, entretenimiento o aun aversión y rechazo no motive al consumidor inmediato, difícilmente alcanzará su segundo ciclo vital: el de la historia literaria, las cátedras,

las antologías. Para lograr acceso y vida eficiente en dichos ciclos no hay receta ni fórmula única: los caminos y medios para alcanzarlos son múltiples e inagotables. Con los cuentos componentes del «artefacto» y las estrategias de los «artificios», el «arte combinatoria» podrá encontrar para los mismos infinitos juegos y variantes.

Bajo tales presupuestos, el cuento literario admite toda clase de experiencias, toda suerte de realidades e ilusiones, las ópticas más variadas. El talento —«lo del medio» del cuentista o del aprendiz de cuentista— hallará las más amplias e insólitas libertades. Pero jamás deberá olvidar el único y mínimo condicionamiento de la cuenística: el «artefacto» ha de funcionar merced a un solo, un único impulso; se ha de receptor «de una sentada», por presión de una unitaria tensión que no podrá interrumpirse hasta el final: que no admita hiatos ni tregua so pena de matar el interés. «Lo del medio» —en este caso la intuición poética del creador— constituye la única y personal referencia poseída por el cuentista para sospechar si el «artefacto» funcionará o no.

Por estas razones, el cuento será siempre especie distinta, antigua como el individuo, pero siempre joven y renovada. Por ellas tiene sobrevivencia. En ellas radican su suerte y su destino.

NOTAS

- 1 Recuérdense, entre otros, los intentos de Marie L. Shedlock, en *The art of the story-teller* en las primeras décadas de este siglo; y las recientes series de estudios de diversos teorizadores, compilados por Peder Brooks en *The child's part*, y, en Hispanoamérica, los aportes de Jesualdo, Dora Pastoriza de Etchebarne y Juan Carlos Merlo.
- 2 Buenos Aires, Columba (Nuevos Esquemas), 1969. Pág. 12.
- 3 Aunque no es del caso aquí recalcar de modo particular, porque no excede el marco anterior de los diversos usufructuarios, a título consiguativo debería mencionarse otro tipo y sus trucos: el editor-usufructuario. Elige una serie de cuentos de diversos autores, aparecidos en revistas y magazines. Firmas y trabajos ya probados y de crédito. El editor conoce el mercado y propone a los diversos autores reunir los cuentos en un volumen colectivo, bajo el señuelo monotemático de un rótulo vendedor: «Sexo y muerte», «Los siete pecados capitales», «Los diez mandamientos». Si los cuentistas acceden a la proposición editora, con leves retroques a sus narraciones, podrán engancharlas en el nuevo vehículo de circulación.
- 4 El cuento elegido para el ejercicio de aplicación del último capítulo, con apenas el retroque de su título, corrió esta aventura antes de que su autor lo situara en la cabeza de su propia colección de cuentos para titular el volumen que lo contiene.
- 5 Sigo en esta enumeración las sugerencias de Carlos Mastrángelo, asentadas en 25 cuentos argentinos magistrales siglo XX.