

El arte del cuento¹

The art of short story

José Luis González²

†

RESUMEN

En esta exposición sobre los caracteres del arte narrativo autoral, se da cuenta de los orígenes de una vocación; los familiares y amigos que alimentaron ésta; las lecturas primeras, las de aprendizaje; el género practicado inicialmente: el cuento de aventuras; la estética por la cual se inclinaba, la realista, “sobre la miseria de los campesinos”, que compaginaba muy bien con su alta conciencia social, presencia notable en toda su obra; las exigencias formales del cuento y la novela; los rasgos de su narrativa, según los críticos; el tipo de personaje más usual en él: “la gente pobre y la pobre gente”, “la gente pequeña”, el hombre común y corriente, el hombre que no tiene nada de extraordinario ni de inusitado”; la evolución de las letras en México, Puerto Rico y América Latina, señalando, de paso, a los miembros de su generación; sus experiencias personales –conquistas, extravíos y frustraciones– en el campo de la creación.

¹ Véase (s/f). *El arte del cuento. La experiencia literaria*, (2), pp. 9-35. Xalapa. Universidad Veracruzana. Actualizado.

² José Luis González (Santo Domingo, República Dominicana, 1926-Ciudad de México, 1996), ensayista, narrador, periodista y maestro (UNAM), publicó, en cuento, *En la sombra* (1943), *Cinco cuentos de sangre* (1945), *El hombre en la calle* (1948), *Paisa. Un relato de la emigración* (1950), *En este lado* (1954), *La galería y otros cuentos* (1972), *Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)* (1972), *Cuento de cuentos y once más* (1973), *Veinte cuentos y Paisa* (1973), *En Nueva York y otras desgracias* (1973), *El oído de Dios* (1984), *Las caricias del tigre* (1984), *Antología personal* (1990), *Todos los cuentos* (1992), *Cuentos completos* (1997); en novela, *Balada de otro tiempo* (1978), *La llegada* (1980); en obra variá, *El país de cuatro pisos y otros ensayos* (1980), *La luna no era de queso. Memorias de infancia* (1989), *Literatura y sociedad de Puerto Rico. De los cronistas de Indias a la Generación del 98* (1976), *Nueva visita al cuarto piso* (1987).



Palabras clave: Experiencia literaria; literatura y sociedad; cultura y tradición; cuento latinoamericano; cambio cultural.

ABSTRACT

In this exposition about the characters of his narrative art, one can find an account of the vocation origins; the family and friends who fed it; the first readings, the learning, the genre initially practiced: the adventure tale; the aesthetic towards which he leaned, the realist, “on the peasants misery”, which he combined very well with his high social conscience, a notable presence in all of his work; the formal demands of the story and the novel; the features of his narrative, according to his critics; the most common type of his characters: “poor people and the poor”, “little people, the common man, the man who has nothing extraordinary or unusual”, the letters evolution in Mexico, Puerto Rico and Latin America, pointing, passing by to the members of his generation; his personal experiences –conquests, losses and frustrations– in the creation spectrum.

Key words: Literary experience; literature and society; culture and tradition; latin american short story; cultural mutation.

Aquí existe la magnífica costumbre, que se debería imitar en todas partes, de no presentarlo a uno. Presentar es una mala costumbre, creo yo, porque todo lo que se logra es cohibirlo a uno. Eso de estar oyendo a alguien recitar nuestros supuestos méritos, con el inconveniente, además, de que nadie lo crea... De modo que yo mismo me voy a presentar.

Me llamó José Luis González, soy puertorriqueño de origen y mexicano por adopción. Y he escrito y publicado unos cuantos cuentos. Si ustedes me preguntan cuántos, yo les diría: “Medio centenar.” No diría cincuenta, porque cincuenta parecen pocos, pero medio centenar parecen muchísimos. Y si me preguntan cuántos libros he publicado, no diría seis, sino media docena. Esto se los digo a ustedes para ponerlos en guardia, porque los escritores solemos ser gentes bastante mañosas, sobre todo con las palabras.

Me han dicho que lo que ustedes quieren oír aquí es una especie de cuento de cuentos, es decir, experiencias literarias. Yo confío en

que, cuando termine de contar el cuento, haya preguntas y que esas preguntas sean realmente las que den lugar a una buena plática.

Siempre se le hacen dos preguntas a cualquier escritor, bueno o malo, cuando lo entrevistan o cuando alguien está escribiendo una tesis sobre su obra. Y todo escritor llega siempre a ese momento crítico en que se comienza a hacer tesis sobre su obra; a redactar esa especie de acta de defunción literaria: la tesis sobre un escritor es ya el comienzo de la momificación. Y lo más penoso es que cuando uno, además de ser escritor, es profesor de literatura tiene que colaborar con eso, haciendo víctimas a otros colegas.

Decía que entre las preguntas que siempre le hacen a uno, hay dos inevitables: “¿Cuándo empezó usted a escribir? y ¿Por qué?” Y uno, por lo general, nunca recuerda ninguna de las dos cosas. Entonces, siempre respondo: “¿Cuándo empecé a escribir cómo? ¿A escribir en serio o cuando escribí mi primera carta bien hecha, que no creo que tenga menos mérito que mi primer cuento malo, por ejemplo?” No, lo que quieren saber es cuándo comenzó uno a escribir pensando que ya era escritor. Y entonces, yo debo confesar que comencé demasiado temprano: que yo recuerde, los primeros textos escritos con intención literaria –no que fueran textos literarios, claro– datan de cuando tenía doce años. Los recuerdo, aunque la verdad es que los hubiera olvidado si no fuera porque entonces, en el año de 1938, llego a Puerto Rico un gran cuentista dominicano: Juan Bosch, que es uno de los grandes cuentistas del idioma. Dio la casualidad de que Bosch era amigo de mi madre y de que, entonces, yo escribía unas cosas –luego voy a decir cómo eran– y las guardaba –también voy a explicar por qué las guardaba. No era por vanidad; era por otros motivos –que voy a explicar después, cuando conteste a la pregunta de por qué uno escribe. Mi madre sabía dónde guardaba yo esas cosas y se las enseñó a Bosch. A éste se le ocurrió que allí había un posible futuro escritor. Y entonces, un día, me llamó aparte y me dijo con mucha solemnidad: “He leído esas cosas tuyas y quiero decirte que tienes talento literario; y que eso implica una gran responsabilidad.” Eso de que a un niño de doce años le digan que estar escribiendo novelas de aventuras en el África implica una grave responsabilidad... Bueno, yo sentí que se me caía el mundo

encima y dije: “¿Qué hago ahora?” Bosch me respondió: “Ahora lo que vas a hacer es ponerte a leer a la vez las novelas ejemplares de Cervantes y las novelas de aventuras de Emilio Salgari.”

Las novelas de Cervantes las conocen todos ustedes, claro, pero las de Salgari... no sé si todos las conocen. Fueron novelas muy leídas por los niños y los adolescentes de mi generación y de la generación anterior. Son novelas de aventuras, de piratas en el Golfo Pérsico y de exploradores en el África y el Asia. Salgari escribió una cantidad enorme de novelas y acabó suicidándose, abrumado por la pobreza, tengo entendido. Entonces, yo le pregunté a Bosch: “¿Y por qué leer a la vez cosas tan distintas?” Y me contestó: “Con Cervantes vas a aprender las riquezas del idioma, no para que lo imites, porque cada época tiene su estilo, sino para que te familiarices con el idioma en su momento de mayor esplendor; y a Salgari vas a leerlo para que aprendas a contar, a narrar.”

Yo me puse a leer a Cervantes y a Salgari. Me gustaron mucho los dos. Y entonces Bosch me ordenó: “Ahora vas a hacer ejercicios que consisten en escribir unos textos breves, en los que no vas a narrar nada, sino únicamente a describir. Ese es el ejercicio: no narres nada, sencillamente describe.” ¿Y qué describo?, le pregunté yo. “Lo que quieras: las costumbres de tu perro, el lechero que llega por la mañana, pero sin contar, únicamente describiendo.” Eso es más difícil de lo que parece: describir algo y no narrarlo. Eso fue lo que me mandó a hacer Bosch.

Bosch pasó en Puerto Rico algunos meses. Creo que no llegó al año. Antes de irse, publicó, sin avisarme, un cuentito mío, en una revista de mucha circulación que salía en San Juan. Hizo publicar el cuento y entonces me lo mostró. Cuando yo vi mi nombre en letras de molde por primera vez, me pareció que era otro: yo no podía creer que aquél fuera yo.

Bosch se fue de Puerto Rico a Cuba, donde vivió muchos años. Yo perdí todo contacto con él, incluso epistolar. Sin embargo, cuando se fue me dejó encargado, por decirlo así, a una poetisa, a una buena poeta puertorriqueña. Dije poetisa sólo por dejar establecido que era mujer, pero cuando una mujer hace buena poesía es un buen poeta –las buenas mujeres también hacen poesía, a veces–, pero lo

que quiero decir realmente es esto: cuando una mujer hace buena poesía no es poetisa, sino poeta, pero cuando un hombre hace mala poesía, entonces es legítimo llamarlo poetiso, ¿verdad? Nuestra poeta se llamaba y se llama Carmen Alicia Cadilla. Cualquier puertorriqueño culto, cuando oye ese nombre, sabe de quién se trata: es una poeta lírica, de una gran delicadeza, de una gran finura, de un lirismo muy decantado. Y lo que yo quería escribir no tenía nada que ver con eso: eran cuentos realistas, cuentos sobre la miseria de los campesinos. Así que en un principio me pregunté por qué Bosch me había dejado en manos de una escritora que estaba haciendo algo tan distinto de lo que yo quería hacer. Y es que ella tenía, desde Puerto Rico, correspondencia literaria con muchos escritores hispanoamericanos, cuentistas y novelistas –además de poetas–, y canjeaba libros con ellos. Su biblioteca era quizá la única, o una de las dos o tres en Puerto Rico, donde uno podía conocer cuentistas ecuatorianos, uruguayos, cubanos. Hubo, sobre todo, un uruguayo que fue una de mis influencias principales y que mis críticos –perdón por la frase tan solemne–, o, por lo menos, la gente que ha hecho crítica de mis cuentos, casi nunca ha mencionado: Juan José Morosoli –seguramente, el maestro Ruffinelli lo conoce: *Los albañiles de los Tapas*–; me influyó muchísimo y todavía sigue gustándome. Cosa curiosa, parece que en el Uruguay no se le recuerda mucho o no se le valora bien. Carmen Alicia también tenía libros de Horacio Quiroga, del ecuatoriano José de la Cuadra, de los cubanos Lino Novás Calvo y Enrique Labrador Ruiz. En fin, poseía una magnífica biblioteca de narradores hispanoamericanos. Y allí fue donde realmente vine a formarme –si es que me formé alguna vez– en el arte del cuento. Ahora, antes de pasar a mis primeros libros y a algunos cuentos en particular, quiero contestar a la segunda pregunta: ¿Por qué escribe usted?

Por lo que a mí, personalmente, respecta –y no pretendo establecer reglas para otros escritores–, no podría decir que hay una sola razón por la cual he escrito, sino varias, según diversos momentos. A cierta edad, escribía por determinadas razones y a otra edad escribía por otras. Podría incluso ir señalado etapas, lo cual no voy a hacer aquí, para no aburrirlos a ustedes. Lo que sí quiero decir es que la primera razón que recuerdo, es decir, la razón de esta primera etapa,

es que yo empecé a escribir por aburrimiento. Yo era hijo único de una familia de clase media-media; tenía pocos amigos y me aburría muchísimo. Y entonces, la única manera de combatir aquel tedio era imaginarme cosas. Esto lo hacen todos los niños, es muy normal, pero lo que pocos niños hacen, que yo sepa, es imaginar cosas y ponerlas en el papel. Yo me imaginaba aquellas aventuras de gente que se iba al África a cazar leones. Recuerdo una, sobre todo: eran tres personajes, un italiano, un francés y otro que ya no recuerdo lo que era, europeo también, eso sí, que bajaban por el Nilo. “Bajar”, para mí, era ir hacia el sur. Y después me enteré de que el Nilo fluye hacia el norte, ¿verdad? En fin, que a eso podríamos llamarlo licencia poética. Bueno, yo escribía aquellas cosas, que debían ser horrendas, pero no las recuerdo bien porque nunca pude conservar ninguna. Es que yo ya tenía público, tenía un público muy limitado –bueno, no es que hoy sea mucho más grande–, formado por unos cuantos condiscípulos y mi abuela. ¡Lo que yo le debo literariamente a mi abuela no se lo debo a nadie! Ella leía aquellas cosas con una gran paciencia. Y también las leían tres o cuatro condiscípulos. Recuerdo a uno que tocaba el violín. Eso es lo que mejor recuerdo de él: que tocaba el violín. Yo le daba aquellas novelas –bueno, ¡novelas!, eran cosas, qué sé yo, de treinta páginas, pero entonces treinta páginas para mí equivalían a *La guerra y la paz*– y él las leía con gran entusiasmo. Y me hacía escribir otras. Yo me había convertido en una especie de Corín Tellado del género de aventuras, a quien la gente siempre le está pidiendo cosas nuevas. Y yo escribía aquellas historias para que él y los otros tres o cuatro amigos las leyeran y las comentaran. Ellos también trataban de escribirlas y no podían. Y claro, esa era mi gloria. Pero me las perdían. Yo escribía a lápiz, como sigo haciéndolo hasta hoy, pero no sacaba copia. Les prestaba los originales a mis amigos y libro que se presta... Hay un dicho: el que presta un libro es tonto y el que lo devuelve es más tonto aún, ¿verdad? Así es que yo no pude conservar aquellas cosas.

La segunda etapa tuvo que ver con lo que los psicólogos llamarían una compensación –lo confieso por la edad que ya tengo; si no, no lo diría. Sucede que yo era muy tímido con las muchachas. Tenía amigas como cualquiera, claro, pero yo quería que fueran algo

más que amigas... pero no me atrevía a decírselo. Mis amigos, ya adolescentes, tenían novias. Y yo no; yo sólo tenía amigas. Entonces quise hacer algo que no hicieran los otros; y eso era publicar cuentos en las revistas, para que las muchachas dijeran: “Mira, este ya pública.” Y entonces yo me sentía muy gente, ¿verdad? Esas razones serán malas razones, pero son razones.

Luego, ya con más años, a los diecisiete, publiqué el primer libro de cuentos, todos ellos escritos entre los dieciséis y los diecisiete años. Allí había ya razones más serias. Allí había una incipiente conciencia social. Yo viví parte de mi infancia en el campo, en contacto con los campesinos. Era una época en que en Puerto Rico existía mucha pobreza, incluso mucha miseria, y aquello me molestaba mucho. Con el tiempo, he llegado a pensar que hay gente que tiene esa sensibilidad frente a la pobreza de los demás y hay gente que no la tiene. Los que la tienen empiezan sintiendo compasión por los pobres. Esa es una primera etapa. Luego, si el individuo tiene un poquito más de calidad, pasa de la compasión a la rebeldía: se da cuenta de que la compasión sola no resuelve nada. Y hay una tercera etapa, más difícil: si uno puede, de rebelde pasa a ser revolucionario. Entonces cayeron en mis manos los primeros folletos y libros socialistas y yo decidí que ese era mi camino. Creo que lo ha sido en muy buena medida, hasta donde he podido seguirlo. Esos primeros cuentos fueron textos de lo que se ha llamado literatura de “protesta”, de “denuncia”; y más tarde, literatura “comprometida”. Sus temas son, justamente, los temas de la pobreza de la gente en el aspecto más obvio, que es el aspecto material; y algo también, creo yo, en el aspecto psicológico. Entonces, ahí había una razón mucho más respetable para escribir cuentos. Ya no se trataba de que las muchachas se fijaran en uno, sino que uno pensaba, seriamente, que la literatura era un arma, era un instrumento en la lucha para hacer un mundo mejor.

Pasando sobre todos esos años hasta hoy, considero que sigo haciendo literatura comprometida, pero quiero creer –optimista incorregible que soy– que mi compromiso literario, ahora, es más complejo, más profundo que en aquel comienzo, al punto de que, para ciertas gentes, ya no parece compromiso. Pero yo me permito pensar que cuando el compromiso literario no *parece* compromiso

es cuando lo es realmente, es decir, cuando el lector no se siente agredido por un escritor, que está sermoneándolo, sino cuando del texto mismo se desprende, naturalmente, sin que el lector sienta que se la imponen, una denuncia, un compromiso con la realidad.

Esto me lleva, directamente, al tema de la literatura comprometida, del compromiso del escritor. Yo quiero decir que hace unos cuantos años dejé de creer en ciertas cosas, cosas como, por ejemplo, “un arte para el pueblo”. Esta es una cosa, vean ustedes, en la que yo creía durante mucho tiempo, y que hoy me parece un error, y además una idea antirrevolucionaria, reaccionaria. ¿Por qué *un* arte para el pueblo? Si se habla de *un* arte para el pueblo, eso quiere decir que hay otro arte que no es para el pueblo. Hoy, yo pienso que lo que debe proponerse es el *arte* para el pueblo, es decir, *el mejor* arte para el pueblo. ¿Por qué pensar que para el pueblo hay que hacer un arte y no darle todo el buen arte? En eso de “vamos a hacer un arte que el pueblo entienda” yo veo una actitud paternalista, reaccionaria en el fondo, propia de gente que no sabe que el pueblo es perfectamente capaz de entender todo buen arte. Ahora bien, un arte revolucionario... Yo empezaría por decir que todo gran arte es esencialmente revolucionario, porque todo gran arte enriquece espiritualmente a los hombres; ensancha y profundiza su comprensión de la realidad, su comprensión de la verdad histórica; y eso, inevitablemente, los hace cobrar conciencia de la necesidad de luchar por la justicia, por la libertad, por la igualdad. Pero esto no niega la existencia de un arte revolucionario consciente, políticamente consciente, un arte como el de Bertolt Brecht, pongamos por caso, que es el arte que yo siempre he querido hacer. Ahora está de moda, entre ciertas gentes, decir que el único arte revolucionario es el arte *formalmente* revolucionario. Esa confusión premeditada entre el contenido revolucionario y la *forma* revolucionaria es una añagaza de los reaccionarios vergonzantes. El verdadero arte revolucionario es el que es revolucionario en *todos* sus aspectos.

Yo creo que el compromiso del escritor revolucionario no consiste en revelar a la gente lo que la gente ya sabe. Yo no creo, por ejemplo, en esos cuentos y novelas en que un escritor, que nunca ha sido obrero, trata de decirle a un obrero lo que es ser obrero.

No, eso lo sabe el obrero mejor que el escritor y no hace falta que éste se lo cuente. Lo que hay que revelarle a la gente, creo yo, son los aspectos de la opresión que no son obvios. Y es que cuando se habla de que el sistema capitalista oprime a los seres humanos hay quienes se quedan en el nivel de la opresión económica, de la explotación del trabajo, y se olvidan de que la opresión es total, es general. Se trata de un sistema que enajena al hombre aun en sus aspectos más íntimos y recónditos. Es esa opresión la que la gente muchas veces no advierte. Y la tarea del escritor revolucionario consiste, precisamente, en hacerle ver a la gente que la opresión y la enajenación se dan, incluso con efectos mucho más graves, en esos aspectos insospechados. Allí es donde está realmente la tarea y la misión de una literatura revolucionaria; y no en decirle a la gente lo que ésta ya sabe por experiencia fácilmente perceptible. Así es que lo que yo estoy tratando de hacer ahora es escribir sobre esas cosas, es decir, de calar, de bucear en esos aspectos menos visibles y más hondos. Es lo que he tratado de hacer, por ejemplo, en un cuento titulado “La tercera llamada”.

Aparte de esto, que tiene que ver con lo que suele llamarse el “contenido” o el “fondo” de la obra literaria, a diferencia de la “forma” –y yo no creo en esta división de “fondo” y “forma”; realmente sólo con fines didácticos muy elementales puede separárseles–, quisiera ahora hablar un poco de la forma, de los géneros en particular. Sucede que yo soy cuentista –hay quien dice que soy “cuentero”– y estoy tratando de escribir una novela, con grandes dificultades, con enormes dificultades, porque me ocurre que cada capítulo me sale como un cuento. Quiero decir que cada capítulo se me cierra y, claro, una novela no es eso: eso es un libro de cuentos. ¿Cómo dejar un capítulo sin que se cierre para que la historia pueda continuar? Ese es un problema enorme para mí. Por eso, me sonrió a veces, cuando oigo decir a alguna gente –gente muy inteligente, muy culta, por lo demás– que el cuento es un género muy difícil. Yo me sonrío porque, para mí, el cuento es el único género fácil; lo difícil es la novela. Y es que no hay géneros difíciles ni fáciles. Para un novelista, el cuento suele ser difícil, mientras que para un cuentista lo difícil es la novela. Un género es fácil o difícil según el temperamento de cada

cual. Sin embargo, como cuentista que soy, o que quisiera ser, tengo una idea o impresión –no sé, exactamente, cómo llamarla– de que el cuento, si bien no es difícil para los cuentistas, es un género, en cierto sentido, superior a la novela –esto lo he discutido con algunos amigos críticos, que se indignan, y con razón. Cuando yo digo que el cuento requiere más sentido artístico que la novela lo que estoy diciendo es sencillamente esto: que el cuento es una forma artística más concentrada. No es que sea realmente superior, sino que requiere una concentración artística, una densidad artística mayor. Lo malo de esta hipótesis es que es falsa, porque lo que sucede es que el cuentista logra esa densidad y esa concentración sencillamente porque es incapaz de lograr lo otro. No es analítico, sino sintético. De modo que esta virtud de la concentración, este llamado y celebrado “don de síntesis”, queda reducido a lo que quedan reducidas casi todas las virtudes en última instancia: a pura necesidad. El virtuoso casi siempre lo es por necesidad. Yo estoy convencido de eso, incluso en el caso de la virtud moral.

Estoy haciendo esta apología del cuento porque soy cuentista. Si fuera novelista, diría: “La novela es el género de las grandes visiones.” Y entonces haría la apología de la novela. Así que nunca tomen ustedes en serio a un escritor cuando teoriza sobre su propio género, porque seguramente está justificándose. Ahora, lo que sí creo que puede sostenerse es que el cuentista está mucho más cerca del poeta que del novelista y que el cuento, por ende, está mucho más cerca del poema que de la novela. ¿Cuál es la diferencia esencial entre un cuentista y un novelista? Yo creo que es una cuestión de óptica frente a la realidad: el cuentista percibe la realidad en fragmentos –lo cual no quiere decir que su percepción sea menos profunda que la del novelista, no, porque en cada fragmento puede profundizarse todo lo que sea necesario–; en cambio, el novelista lo que ve es un proceso. Precisamente, hoy, cuando viajaba de México hacia acá, venía platicando con un amigo de muchas cosas, pero sobre todo una fue la que más me interesó: él me estaba contando que algunas personas, en los Estados Unidos, han dispuesto que cuando vayan a morir se los pongan en eso que se llama “estado de animación suspendida”, en el cual uno queda como muerto, pero no clínica-

mente muerto, sino que al cabo de unos cien años, digamos, cuando la ciencia haya llegado a cierto nivel de desarrollo, podrán revivirlo. Es una especie de “seguro de vida” contra el tiempo, ¿no? Y le decía yo a mi amigo: “Bueno, es que la gente no piensa que si se queda así durante cien o doscientos años, cuando reviva, o cuando la revivan, se encontrará bajo otro régimen social, porque para mí es inevitable que entonces estemos viviendo bajo el socialismo o el comunismo. Y entonces, ¿este hombre cómo se va a sentir? Tendrá mucha utilidad para la gente de entonces, porque será el testimonio vivo de un pasado. Imagínate que hoy pudiéramos hacer eso con un hombre muerto en la Edad Media. Lo reanimaríamos ahora y tendríamos un testimonio viviente de la época medieval. Claro, lo que pasaría con nuestro hombre sería que, después de que lo contara todo, habría que fusilarlo.” Y ahí cerré el cuento. No podía dejarlo abierto. En cambio, un novelista hubiera pensado: “Hay que seguir la vida de este hombre, desde que nace, se hace niño, adolescente, joven, maduro, viejo, hasta que se muere.” Luego pasarían cien años y serían páginas y páginas. No, yo no podría quedarme tranquilo hasta que lo fusilaran: se acabó el cuento y venga otro. Esta es, justamente, la mentalidad del cuentista. Dedicarle tres años de trabajo a un protagonista de una novela, ¡tres años!, no, nunca. Cuando pienso que José Lezama Lima tardó veinte años en escribir *Paradiso*, digo: “¿Qué barbaridad! ¿Y qué hacía Lezama con los centenares de personajes que se le deben haber ido presentando mientras?” Claro, lo que pasa con un novelista es que no funciona así: se engolosina con ese personaje y no les da paso a otros. Pero el cuentista no; el cuentista tiene una cola de personajes aguardando su turno; y si uno le dedica tres años, o veinte, a un personaje, ¿qué hace con la cola que está ahí a la puerta? Para mí, ahí está la diferencia. Yo no sé si esto vale algo como teoría literaria, pero como experiencia vital, sí. Yo no puedo dedicarle a un personaje, o a un tema, más de un mes de trabajo: eso es imposible, y hasta me parecería inmoral. ¿Por qué ese fulano merece más atención que todos aquellos que están esperando ahí, que están llamando: “¡Ábreme! ¡Cuenta lo mío!”? Salvo, no sé, que algún día me llegara un personaje tan extraordinario que me convenciera de que no iba a volver nunca. Un Alonso Quijano, por ejemplo.

Otro problema que me ha preocupado mucho a lo largo de estos años de cuentista ha sido éste: quienes han escrito sobre mis cuentos han señalado, con mucha razón, elementos de tragedia, de una literatura trágica, donde lo que se siente, sobre todo, es la angustia, la angustia por la supervivencia: cuentos, en suma, sobre gente que sufre. Y yo me he preguntado: “¿Por qué es así? ¿Por qué no escribir cuentos sobre gente que goza de la vida?” Y es que parece que no se puede, parece que la desgracia genera literatura y la felicidad no. Salvo en la poesía: existe una poesía jubilosa, una poesía de celebración, de exaltación. Pero ¿en el cuento, en la novela, en el teatro? ¿Cómo escribir un cuento o una novela sobre un personaje feliz? Eso aburriría terriblemente. ¿No? Yo no conozco ninguna gran novela sobre la felicidad de alguien. La felicidad podría darse al final, sí, como un triunfo sobre la desgracia, pero eso es otra cosa. Y es que parece ser que la desgracia se vive y también se puede escribir sobre ella, pero la felicidad sólo se vive. Y esto tal vez se deba a que la esencia de la obra literaria –salvo en el caso de la poesía– es el conflicto. Sin conflicto, no puede haber cuento, novela, teatro. Y todo conflicto es doloroso para quien lo sufre. No es que yo sea pesimista, no. No es que una literatura trágica tenga que ser pesimista. Incluso, creo en la tragedia optimista: la gente sufre, sí, pero la gente lucha. La desgracia o la tragedia es un hecho dialéctico: la gente sufre, pero lucha para dejar de sufrir. Y esto, para mí, es la sustancia de la gran literatura. Llegará el día, quizá, en que la humanidad sea fundamentalmente feliz. Eso, como posibilidad teórica al menos, yo no lo descarto. Pero lo que me planteo es esto: si la humanidad llega a ser algún día fundamentalmente feliz, ¿qué sentido tendrá la literatura tal cual la conocemos ahora, salvo la poesía? Entonces sólo habría poesía, tanto en verso como en prosa, claro, si es que para entonces todavía subsiste esa diferencia. No habría novela, ni cuento, ni teatro, ni falta que harían, ¿verdad? Si el precio de la felicidad de la humanidad es que no haya ni cuento, ni novela, ni teatro, yo lo pago con mucho gusto. Ya habrá otra cosa. Pero por ahora, y por lo que yo puedo prever, no es posible que la felicidad sea tema literario.

Estos son los problemas que me han preocupado. Hay otros, como el de las modas literarias. Y lo menciono porque me ha fas-

tidiado bastante esto de las modas literarias. Sucede que yo soy un escritor populista. Una vez, cuando buscaba una palabra con la cual autodefinirme como escritor, la única que se me ocurrió fue “populista”. No “popular”, porque lo popular tiene otro sentido en la historia de la literatura, como todos ustedes saben. Lo malo con la palabra “populista” es que también tiene un sentido político, que no es el que yo tengo en mente cuando la uso en un contexto literario. A lo que me refiero es a un escritor al que le interesa, sobre todo, y no sólo sobre todo, sino exclusivamente, la gente pobre y la pobre gente, que no siempre son la misma cosa. Los únicos seres humanos que me importan como posibles personajes literarios son los que también han sido llamados “la gente pequeña”, el hombre común y corriente, el hombre que no tiene nada de extraordinario ni de inusitado. Yo no sabría qué hacer con un personaje extraordinario; nunca podría escribir un cuento sobre un personaje así. Esto es una limitación, lo reconozco, pero en el arte, a diferencia de otras actividades, las limitaciones pueden convertirse en logros: son tripas de las que puede hacerse corazones. Permítanme ustedes darles un ejemplo de mis intereses temáticos como cuentista.

Recuerdo que cuando yo vivía en la Colonia del Valle, en la ciudad de México, cuando en la colonia del Valle aún había muchos lotes o solares vacíos –había toda una manzana donde todavía no se había construido nada; ahora hay unos condominios, claro–, y allí vivían varias familias de pepenadores. Para los extranjeros aquí presentes, que no saben lo que quiere decir “pepenadores”: es la gente que se dedica a recoger basura, la gente que va a los basureros a recoger lo que todavía puede ser útil para algo, la gente que está realmente en la base de la pirámide social. Entonces, lo que me llamaba la atención era que esas familias tenían muchos perros y que cuando salían cada día, a ver lo que hallaban por ahí, los perros siempre iban con ellos. Era una cosa muy conmovedora para mí aquello de que el hombre y el perro fueran juntos a trabajar: eran perros proletarios, perros que trabajaban, no como el perro que está en una casa como artículo de lujo, para que el niño se entretenga, o el perro “de raza”, con pedigree, que no come ciertas cosas, sino otras; en fin, ese perro burgués que todos conocemos. No, estos eran perros que se gana-

ban la vida y se la ganaban porque el perro del pepenador –no hay pepenador sin perro– encuentra con el olfato cosas que el hombre no encuentra. Entonces, ahí veía yo un cuento, que no escribí nunca, pero... bueno, ese tipo de cosas, ese tipo de gente y de situaciones, ese tipo de vida es lo único que a mí me mueve y me conmueve como escritor. El problema de un profesor universitario neurótico –yo sé que los hay; yo los conozco; y quizá yo mismo lo soy– no es materia literaria para mí. Respeto el problema y respeto a la gente que lo padece. Y si puedo ayudarlos, estoy dispuesto a hacerlo, pero como escritor eso no es lo mío. Que lo sea para otros me parece perfectamente lícito. Yo sólo hablo por mí. Entonces, la moda. Allá por el año 53, cuando salí de Puerto Rico –cuando “me salieron”, mejor dicho–, llegué a México con cinco libritos publicados. Era esa literatura de la que les estoy hablando, sobre campesinos y trabajadores, sobre contrabandistas, boxeadores, prostitutas... la gente pobre y la pobre gente que ya mencioné antes. Llegué a México en el momento en que comenzaba en América Latina el auge de una literatura que daba ya por gastados esos temas y buscaba otros. Y no sólo otros temas, sino otras formas de expresión, otras “técnicas”, como se dio en decir entonces. Lo rural, por ejemplo, se convirtió, entonces, en un tabú: ¿quién iba a escribir ya sobre el campo si eso lo habían hecho Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, y Ciro Alegría y Jorge Icaza? Hay que recordar que ese fue el periodo en que el mundo literario mexicano le volvió la espalda a José Revueltas. Es lástima que no dispongamos ahora de tiempo suficiente para analizar lo que ha sucedido en la literatura mexicana durante estos últimos veinte años. Es algo muy complejo, que requiere un examen muy minucioso, desde el punto de vista de la sociología de la literatura. En términos generales, me parece a mí, la evolución económica, social y política de México después de la revolución ha creado una pequeña burguesía citadina –la famosa nueva clase media–, despolitizada y con escasa tradición cultural. La segunda generación de esa clase fue la que empezó, hacia la década de los cincuenta, a reclamar su lugar bajo el sol de la cultura. Como le sucede a toda clase sin tradición, se arrojó con vehemencia imitativa sobre la “cultura” del momento. Por lo que toca a la literatura, su característico

desconocimiento de idiomas extranjeros la llevó a acatar el magisterio de la burguesía latinoamericana más desarrollada –o menos subdesarrollada, si se quiere– de la época, que era la rioplatense. De ahí su fascinación con Borges, con Cortázar, con Onetti... Apenas ahora están descubriendo a los precursores de éstos: Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, etcétera. En las traducciones argentinas, no siempre buenas, descubrieron el *nouveau roman* francés, cuando ya en Francia empezaba a ser cadáver precoz. Esa vocación imitativa los llevó, como era natural, a despreciar su propia tradición literaria nacional, excepción hecha de los llamados “Contemporáneos”, que habían sido los extranjerizantes –talentosos por cierto– de la generación anterior. Pero los “Contemporáneos” habían sido los portavoces literarios de otra clase social, la vieja burguesía, que siempre vio con malos ojos a la revolución populista de 1910. De los “Contemporáneos”, heredaron los jóvenes del 50, junto con su sana preocupación por el rigor formal, una aversión mucho menos sana a la rica tradición de compromiso artístico con la realidad nacional: la novela de la revolución, el muralismo, la música de seria inspiración popular... En una cosa tenían razón los jóvenes: los continuadores de aquella tradición, al abandonar la búsqueda de nuevas formas expresivas, habían caído en el estereotipo, en la estéril repetición de sus aportaciones originales, dando lugar a la oficialización de la tradición con fines demagógicos, que no tenía nada que ver con su primigenio espíritu revolucionario. El error de muchos de los jóvenes, de muchos de los mejor dotados cuando menos, fue, creo yo, confundir el agotamiento de una fase de la tradición con la tradición misma. El que no incurrió en esa confusión fue Juan Rulfo, quien, en lugar de abandonar la tradición, fue su gran renovador. Y ya todos sabemos lo que logró.

Ahora bien, yo, como escritor puertorriqueño residente en México, tuve que enfrentarme al mismo problema. La literatura de mi país también tiene una noble tradición de compromiso con la realidad nacional. Cuando yo empecé a escribir tenía una clara conciencia de esa tradición: las novelas de Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre, la poesía de Luis Lloréns Torres y Luis Palés Matos, los cuentos de Emilio S. Belaval... Mi generación literaria, que ha

sido fundamentalmente una generación de narradores –René Marqués, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y otros–, siempre supo que su tarea consistía en renovar esa tradición para mantenerla viva y llevarla adelante. Y como el periodo de nuestra formación literaria fue la década de los cuarentas, nuestros maestros capitales fueron los escritores norteamericanos que por entonces ejercían la influencia más decisiva en la narrativa mundial: Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck... Vean ustedes lo que son las ironías de la historia: la condición colonial de Puerto Rico, lamentable en todos los órdenes, fue precisamente la que facilitó nuestro conocimiento de primera mano de aquellos grandes narradores. Y no sólo de ellos, sino de algunos europeos que todavía no estaban traducidos al español, pero sí al inglés. Uno de ellos: el islandés Halldor Laxness. Hay una anécdota reveladora: cuando a Laxness le concedieron el Premio Nobel, en 1954, si no recuerdo mal, Fernando Benítez, que entonces dirigía el suplemento cultural de *Novedades*, quiso publicar una nota informativa sobre aquel escritor, pero no encontraba a nadie que conociera su obra. Cuando me enteré del problema de Fernando, le mandé a decir que yo sí lo conocía: años antes, en 1946, había leído, en inglés, su novela más importante: *Independent People* (*Gente independiente*). Escribí la nota para *Novedades*. Y después supe que sí había un escritor mexicano que también conocía a Laxness. Característicamente, era Juan Rulfo. Pero es que al mismo Faulkner, tan importante, lo conocían poco en aquel entonces los escritores mexicanos de mi generación, porque sucede que a Faulkner, no sé por qué, se le tradujo tardíamente al español. Sus primeros traductores fueron el cubano Lino Novás Calvo (*Santuario*) y Jorge Luis Borges (*Las palmeras salvajes*). *Santuario* se tradujo en 1945 y *Las palmeras salvajes* todavía más tarde. Esto, dicho sea de pasada, lo ignoraban los críticos que creyeron ver la “influencia” de Faulkner en *El luto humano* de José Revueltas. ¡Qué influencia iba a haber si *El luto humano* es de 1942 o 43 y Revueltas nunca ha leído inglés! Lo que sí había era una *afinidad*, que todavía no se ha estudiado bien.

Pues como iba diciendo... A principios de los años cincuenta, me encontré yo, en México, frente al problema que planteaba el

auge de la moda vanguardista. Yo todavía no tenía treinta años y ya se estaba diciendo que las cosas que a mí me interesaba escribir eran “anacrónicas”. Como no me daba la gana de hacerle concesiones insinceras a la moda, y como siempre he creído que sin sinceridad no hay arte posible, decidí dejar de publicar. Personas bien intencionadas, pero mal informadas, han dicho que yo dejé de escribir. Y no: la verdad es que dejé de publicar, pero no de escribir, porque para mí eso sería tan “fácil” como dejar de respirar. Seguí escribiendo sobre mi pobre gente y mi gente pobre. Y lo guardaba todo en una gaveta de mi escritorio. Empecé a escribir una novela corta, cuyo tema era lo más convencional que se podía dar: una historia rural, cuyo asunto era la reacción vengativa de un campesino al que su mujer se le había fugado con otro. El tema, en cuanto tema, no tenía la menor originalidad y yo lo sabía, pero me interesaba profundamente porque, en mi adolescencia, había conocido varios de esos casos y siempre me había preguntado qué pasaría realmente en la cabeza de un hombre que va persiguiendo a su mujer fugada con otro para matarlos a los dos. ¿Qué pasa en la cabeza de ese hombre que nunca ha matado a nadie y que ahora se impone el deber de matar a dos seres humanos? ¿Y para qué? Para salvar una cosa que se llama “su honor”. ¿Y qué sucede si ese hombre no es valiente, como no lo somos la mayoría de las gentes? Porque eso de irse con un machete... no es que con una pistola sea fácil, pero es menos difícil. Con una pistola se mata a distancia, pero con un machete... Hace falta, yo no diría “valor”, pero sí un estómago fuerte. Y entonces ese hombre va persiguiéndolos por un concepto primitivo de lo que es el “honor”. Y esa persecución puede durar días, semanas. ¿Cómo puede ese hombre sostener el estado de ánimo necesario para no decir “Bueno, ya me cansé. Que se largue, al cabo, ya no la quiero”? Porque eso era lo que pasaba en este caso: ya no quería a la mujer, ni ella a él. Y él lo sabe, pero se siente obligado a matarlos. Entonces, a mí me interesaba eso: “¿Qué pasa en la cabeza de este hombre?”

Bueno, cuando llegué a las cincuenta páginas me di cuenta de que aquello ya no iba a ser un cuento. Y me dije: “Vaya, aquí voy a ser novelista, al fin.” Pero algo me decía que no debía seguir

escribiendo aquello. Tenía la sensación de que estaba equivocando el verdadero tema, de que aquella historia de la venganza de un marido agraviado era en realidad algo secundario, una especie de pretexto para decir algo mucho más importante. Pero yo no sabía qué era. Entonces, guardé las cincuenta cuartillas y me puse a escribir otra cosa muy distinta: los relatos de un soldado puertorriqueño en la segunda guerra mundial, que finalmente conformaron *Mambrú se fue a la guerra*. Y pasaron diez años sin que yo volviera a tocar aquel texto abandonado. Al cabo de esos diez años, cuando me decidí a releer aquellas cincuenta cuartillas, descubrí dos cosas. Una de esas cosas fue el verdadero tema de la historia, que era el conflicto entre dos modos de vida en el Puerto Rico de los años treinta: el modo de vida de los campesinos blancos de la montaña y el de los trabajadores negros y mulatos de la costa. Es un tema con grandes implicaciones históricas, tanto culturales como políticas, que no puedo analizar aquí. El otro descubrimiento, que es el más pertinente al contexto de esta charla, fue que aquella historia, totalmente convencional en cuanto a su tema aparente, estaba contada con recursos formales muy modernos en aquel momento. Yo no había narrado linealmente, sino alternando planos temporales distintos; y además, cada capítulo estaba escrito desde el punto de vista de uno de los personajes, con lo cual se eliminaba la posibilidad de un protagonista y se obligaba al lector a juzgar por sí mismo, sin la ayuda del autor, la conducta de los tres personajes. Los monólogos interiores, que abundan en el texto, estaban integrados en el discurso narrativo, dentro de un mismo modo sintáctico, con lo cual se evitaba esa separación arbitraria y falsa de los actos y los pensamientos de los personajes. Entonces me pregunté cómo había sido posible que yo, decidido como estaba a no acatar una nueva moda literaria, hubiese escrito de aquella manera, sin darme cuenta, por decirlo así, de lo que estaba haciendo. Lo que había sucedido, claro está, es que yo no había escrito así por acatar una moda. Lo que había acatado, sin darme cuenta, era otra cosa: la necesidad de dar con nuevas formas de expresión, correspondientes a una nueva etapa de mi trabajo de escritor. ➤➡