

## Ensayos

### La novela y el cuento. Dos caras de distintas monedas

Publicado en Antología sobre poéticas y técnicas narrativas, Fuentetaja, Madrid 2007

Lo que sigue a continuación reposa en un doble supuesto algo extremista y que debería ponerse a prueba a la luz de numerosas excepciones que quizá lleguen a desautorizarlo. A saber: el pulso de la novela es el tratamiento del tiempo, y el pulso del cuento es la construcción de la sorpresa. Y ya que no poseo en este texto la flexibilidad de la ilimitada extensión para desarrollar mis argumentos, me limito a una matizada y modesta reformulación de dicho supuesto. El novelista, haga lo que haga con sus materia narrativa, debe enfrentarse desde el principio a resolver técnicamente el problema del tratamiento del tiempo; y por su parte el cuentista, así no quiera vivir del cuento, debe lidiar esencialmente con la construcción de la presencia o ausencia de la sorpresa argumental.

#### 1. La novela y la perspectiva aérea

Dentro de la pintura oriental existe algo conocido como perspectiva aérea, y se trata de esa técnica según la cual el pintor parece despegarse del plano, situarse por encima del motivo representado, y plasmar todo el panorama como «a vuelo de pájaro», desde arriba, como si observáramos el cuadro pasando por alto la ampliación de un detalle, sustituyéndolo por la totalidad vista desde otra perspectiva. No existe mejor analogía que esta técnica de la pintura japonesa para explicar, a su vez, otra técnica propia del lenguaje literario, y que suele ser aplicada mayormente dentro del campo de la novela. Ya se sabe que el pulso de la novela es el tiempo, más que un tratamiento técnico específicamente localizado, lo que nos da la medida de que una narración se ubica dentro del ámbito novelístico, es esa sensación de que el tiempo se dilata, se complejiza, se desdobra y se expande. Los sistemas causales dentro de una novela poseen, por así decirlo, mayor longitud de onda, es decir, están constituidos por cadenas más largas e intrincadas de acontecimientos, los personajes nacen, envejecen y mueren dando paso a otras generaciones, las acciones son agotadas hasta sus últimas consecuencias, e incluso lo que nos puede parecer un hecho nimio en los primeros capítulos, puede convertirse en el detonante causal de un proceso fundamental de la trama cien páginas después. A este tratamiento causal se agregan otros elementos de dilatación: 1) el material conectivo, relacionador, de que habla y que tanto usa Vargas Llosa, es decir, todos esos elementos necesarios para completarle al lector la información que el autor considera imprescindible en su obra, contexto histórico, ambientación de época, elementos de la biografía de los personajes, etc.; 2) la creación de atmósferas, esos envoltorios narrativos donde una situación dada adquiere una mayor significación, pues el autor consigue ambientarla, rodearla de una serie de elementos, generalmente descriptivos, que aumentan su grado de intensidad o, en todo caso, generan en el lector un determinado estado anímico; 3) los diversos tipos de digresiones: ensayísticas, lúdicas, descriptivas, argumentales, etc., donde la trama principal parece desdibujarse, sumergirse en algo que está como intercalado, pero que sin embargo no adquiere la condición de lastre, sino que contribuye a reforzar la carga expresiva de la obra. Imaginemos entonces la amalgama de todos estos elementos, fundidos en un solo sistema, armados y pulidos minuciosamente, y entonces tendremos esa sensación expansiva del paso del tiempo propia de la novela: sistemas causales, tramas y subtramas, atmósferas, datos, biografías y digresiones: se parece a la vida. Ya sé que un lector entrenado estará pensando en virtuosas excepciones, novelas donde las generaciones no transcurren, donde los personajes no envejecen y donde la trama a veces no es más que una nítida línea firmemente trazada. Pero incluso en estos casos donde una acción tiene lugar en un día o unas horas que duran 150 páginas, y sobre todo por esto, el tiempo parece expandirse aún más. Probablemente a causa de la creación de grandes atmósferas, del registro detallado de los diálogos o la prolijidad de las descripciones. Reléase, por ejemplo, el pasaje de «Rayuela» en que muere Rocamadour, y donde una noche y pocas acciones abarcan más de un capítulo. En estos casos —un ejemplo extremo sería la novela «Un día en la vida de Yvan Denisovitch», de Alexander Solchenitzin— el hecho concreto, la situación o la vida del personaje, son vistas como con lupa, ampliadas para que el lector pueda apreciar sus elementos dotados de una dimensión (físicamente hablando) mayor de la que tendrían normalmente.

Pero a lo que quiero referirme es precisamente a lo contrario, a la forma de construir el tiempo separándonos de los hechos, como si narráramos desde arriba, a vuelo de pájaro. El resultado es un cuadro trabajado según la perspectiva aérea de la pintura oriental: lo que

leemos transcurre velozmente, los hechos se suceden y al cabo de un capítulo han transcurrido meses, años o incluso vidas enteras. Volamos sobre el tiempo narrativo. El motivo por el cual quiero dedicarme a hablar de esta técnica es doble: 1) todo novelista debe dominar el arte de narrar a vuelo de pájaro, 2) el novelista principiante suele narrar con lupa, construir su universo narrativo siguiendo muy de cerca lo que hacen sus personajes, y esto puede funcionar, pero en muchos casos lo conduce a un callejón sin salida, pues a veces sin él mismo darse cuenta la novela pide a gritos que el tiempo haya transcurrido y el autor no sabe cómo hacerlo.

Veamos un ejemplo a vuelo de pájaro, tomado de un fragmento de la última novela del escritor peruano Mario Bellatín: «Luego de dictada la sentencia Brian pagó sólo en un par de ocasiones la mensualidad que se le exigía. Pudo hacerlo gracias a sus ahorros que había logrado juntar el año anterior, antes de conocer a su mujer en la piscina. Cuando dejó de depositar el dinero fue detenido por la policía. Además de tenerlo preso por unos días se le embargó el auto, un Maverick modelo 1974».

En este caso el autor ha sido escueto, casi telegráfico, solo le interesaba registrar una serie de informaciones ligadas exclusivamente al universo de las acciones. Se narran acciones que tienen lugar, a grandes saltos, en momentos del tiempo bastante distantes entre sí. El efecto es que el lector tiende a completar la causalidad relacionando los nudos temporales de la acción, y en solo cinco líneas sentimos que ha transcurrido más de un año. Lo peculiar de este caso es que el autor no se ocupa de los detalles visuales, dando como resultado ese aspecto abstracto de la acción, como si se tratara más de un informe que de una novela, de ahí que nos resulte llamativo el detalle de puntualizar la marca y modelo del auto al final del fragmento: «...un Maverick modelo 1974». Se trata de un ejemplo extremo que no siempre funciona, y que debe trabajarse con pleno conocimiento de que al lector le será difícil visualizar los hechos, será informado, y es la acción lo que pesa: el qué y no el cómo.

Veamos otro ejemplo muy diferente del empleo de la misma técnica, tomado de un fragmento de un texto del argentino Federico Andahazi: «Fue el mismo año en que los flemáticos servicios ingleses convirtieron al líder de la irlandesa Liga de Orange en un cedazo de carne, hecho con veintitrés disparos de una Browning; el mismo año en que las milicias del Irish Revenge transformaron al jefe general de la Scotland Yard en un puzzle de trescientas cuarenta y ocho piezas imposibles de armar, con los siete kilos de trotyl que pusieron debajo de su flamante jaguar V 12. Fue el mismo año, en fin, en que, siete mil millas al sur, la Real marina hacía del buque Manuel Belgrano una brasa crepitante que hervía las heladas aguas mientras se hundía de culo hacia el fondo del Atlántico. Aquel mismo año Segundo Manuel Rattaghan se presentó como voluntario a las reservas del ejército con un único y secreto propósito. Dos días después, Rattaghan era un recluta rapado aturcido y metido en un uniforme de soldado raso dos números mayor que su exiguo talle. Le colgaron una mochila a los hombros, y, junto con otros diez y nueve hombres lo arriaron hasta un Unimog desvencijado, lo bajaron en la base aérea del Palomar, lo hicieron subir por el trasero abierto en flor de un Hércules, y, al día siguiente, lo bajaron en el flamante Puerto Argentino».

¿Cuál es la diferencia más evidente entre el tratamiento narrativo de Bellatín y el de Andahazi? Veamos primero lo que tienen en común: en ambos casos, el tiempo transcurre velozmente, dos o tres líneas despachan grandes zonas temporales a partir de puntualizar hechos concretos que ocurrieron en el periodo narrado. Una primera diferencia: en el caso de Bellatín, puede decirse que los hechos son el tiempo, no están insertados en una red temporal, como si fuera un panorama de fondo, sino que ellos mismos, a partir de sustantivos y adverbios («después, dos meses») indican sus marcas temporales, hay «un antes y un después, un año, dos meses», que sólo existen en virtud de los hechos narrados, estos hechos contienen su ámbito temporal: «sentencia, pensión, conocer a la mujer junto a la piscina, detención policial» = «antes o después, año, meses». En el primer párrafo del texto de Andahazi ocurre lo contrario: el autor ha decidido registrar acontecimientos puntuales sobre un fondo temporal fijo que enuncia previamente: un año. Los hechos no son el tiempo: ocurren durante ese tiempo. Podrían incluso agregarse otros hechos o sustituir los narrados, el tiempo, como panorama de fondo, seguiría siendo el mismo. He aquí, entonces, dos modos de trabajar la técnica narrativa a vuelo de pájaro: 1) Situando hechos en momentos de tiempo distantes, de manera tal que el lector los relacione en un solo sistema causal que abarque un largo periodo de tiempo: los hechos hacen el tiempo; 2) situar un periodo de tiempo fijo («Un día en la vida de Yvan Denisovitch»), y narrar los hechos concretos que tuvieron lugar en este periodo. Una famosa trilogía de Tolstoi se