



Por qué, cómo y para qué:
una (breve, modesta y particular)
Teoría General del Cuento

Dr. Joaquín M^a Aguirre Romero
Dpto. Periodismo III
Universidad Complutense de Madrid

En los últimos años se ha producido un interés general por los cuentos. Al decir “interés general”, me refiero a una recuperación, no necesariamente editorial, de esta forma peculiar de narración. Durante mucho tiempo, la escritura de cuentos ha sido considerada como una forma de arte menor respecto a la novela, como una especie de pariente pobre.

Existían diversos motivos para esto. En primer lugar está el aspecto que podríamos llamar “el prestigio del tamaño”. El cuento se enfrenta al ascenso de la novela desde mediados del siglo XVIII. Quizá decir “se enfrenta” sea utilizar una metáfora engañosa que, como suele suceder, nos desvía del problema real. En realidad, el cuento no se “enfrenta” a nada. Sencillamente aquellas instituciones encargadas de la valoración, la crítica, entienden, como ya había sucedido en la poesía, que los textos largos tienen un componente de esfuerzo titánico frente al menor esfuerzo requerido para los textos narrativos breves. Es el prestigio de lo grande frente a lo pequeño. Es, por utilizar un símil, la relación entre el edificio y la maqueta.

Las grandes novelas decimonónicas son sobre todo, eso, *grandes*. El valor de un escritor se mide a través de su capacidad para crear grandes edificios, construir monumentales textos en los que meter el mundo. Lo que asombra de ellos es su capacidad para no perderse, para que todo ese edificio se mantenga en pie tras páginas y más páginas. Algunos no tienen bastante y con esas monumentales novelas-edificios, necesitan construir *ciudades*, como Balzac, con su *Comedia Humana*, Zola o Galdós. El siglo XX tampoco está falto de retos monumentales, en los que la misma novela se muestra espacio insuficiente. Proust, Thomas Mann, Musil, Lawrence Durrell..., se empeñan en meter la totalidad de la Vida, la totalidad de la Historia, la totalidad de la Cultura en formas narrativas desbordantes, apabullantes, faraónicas...

Ante esto, ¿qué hacer con el cuento, esa miniatura narrativa cada vez más acomplejada ante los monstruos novelescos? ¿Qué hacer con el cuento depreciado, en general, por la crítica, los editores...?

Quizá habría que describir la historia del cuento para comprender ese carácter menor que se le ha atribuido. El cuento es una forma *natural*, en sentido romántico, de relato. Decimos que es *natural* porque proviene de una tradición cultural universal, oral y popular, frente a la novela, que podríamos calificar como “artificial”, en el mismo sentido romántico. No es un capricho recurrir a esta terminología romántica, pues son los románticos los que recuperan el cuento como forma artística vinculándolo al *espíritu del pueblo* o *Volkgeist*. El cuento se valora, precisamente, por ser la cristalización del pensar popular transmitido históricamente. Los cuentos de los Grimm no son *de los Grimm*; ni los cuentos de Andersen *de Andersen*; no les pertenecen. Ellos son los recopiladores de unas narraciones que se han gestado durante siglos. Estos fijadores de la tradición materializan las narraciones que circulan en sus pueblos. El cuento está, en este sentido, vinculado directamente con el pueblo. Y el público-pueblo ama los relatos. Se han

criado entre cuentos, los han escuchado en su infancia y se los han contado a sus hijos.

El pueblo, la sociedad en su conjunto es fundamentalmente anónima; es un organismo supraindividual, un autor colectivo. En los cuentos, el pueblo es a la vez autor y lector, emisor y destinatario. En este sentido, todas las formas breves de narración poseen originariamente esta doble condición circular: vuelven a sus productores.

Desde esta perspectiva, el cuento se opone a la novela, género en el que se vuelcan desde el siglo XVIII (podría rastrearse desde la invención de la imprenta misma), de forma intensiva, los deseos de notoriedad personal de todos esos individuos ambiciosos, de genio e ingenio, que tratan de hacerse un nombre en la naciente y creciente República de las Letras.

Conforme la sociedad estamental se va resquebrajando, conforme se va haciendo más abierta y móvil, las Letras serán una de las principales formas elegidas por ese nuevo tipo de advenedizo social, de individuo que, sin el capital del nombre por su nacimiento, tiene que hacérselo para adquirir presencia y consistencia social. Ya no busca el amparo de los nobles para escribir; se lanzan a la conquista del público, nuevo soberano, desde Rousseau.

Podemos estudiar la transformación del cuento en ese período a través de tres modelos representativos de la intencionalidad que tras ellos anida. Estos tres modelos representan formas diferentes y específicas de plantearse la escritura respecto a su finalidad. Los vamos a denominar modelos “vehicular o volteriano”, “romántico” y “literario”.

El primero de ellos, al que denominamos *volteriano*, supone la utilización del cuento como vehículo de introducción de ideas en el pueblo. Voltaire escoge la forma del cuento para exponer sus ideas filosóficas. Ante él se presentan una serie de opciones literarias entre las que debe escoger la más adecuada a sus objetivos. Voltaire no es un *escritor de cuentos*; es un intelectual, un filósofo, por ser más ajustados a sus propias formas de reconocimiento, que tiene un objetivo: hacer que sus ideas ilustradas lleguen al mayor número posible de personas. El cuento, para él, no es un género literario que elija por cuestiones estéticas, sino una opción comunicativa. Es una narrativización de ideas filosóficas, políticas, etc. El ejemplo más evidente lo tenemos en su *Diccionario filosófico*, obra en la que, bajo ese modo de organización, cada entrada está desarrollada bajo la forma de narraciones breves que ejemplifican la idea central.

Lo que le anima a escoger esa forma literaria es el atractivo que pueda tener la anécdota frente a la abstracción, la historia frente al razonamiento. Bajo la forma del cuento, Voltaire busca introducirse entre los lectores que constituyen el público general, ampliando el círculo de los lectores especializados en otros tipos de textos. Son cuentos filosóficos, sí; pero sería más correcto decir que es filosofía narrativizada que busca el vehículo más popular.

Sin embargo, no debemos considerar que por el calificativo de “volteriano” se refiere tan solo al relato filosófico. Es, más bien, la intención pedagógica la que prima; es decir, es una forma narrativa que busca modificar un estado exterior. De ahí ese carácter de vehículo antes señalado.

El segundo modelo del cuento es el que hemos denominado “romántico”. En este caso, el formato narrativo responde a la *fijación de la tradición*. Los cuentos son materializaciones discursivas de las tradiciones orales, que se detienen así en un momento de su devenir histórico. Este aspecto me parece especialmente relevante, porque presupone que las narraciones conviven con nosotros a lo largo de la Historia adecuándose a cada situación.

Los cuentos y otras formas tradicionales son, eso, parte de una tradición, es decir, un acompañamiento histórico, una convivencia espacial y temporal entre narración y sociedad. La tradición no es el “pasado”; es el pasado actualizado, el pasado-presente, lo que nos liga como comunidad en el tiempo. Este proceso de convergencia espacio-temporal supone la aplicación de los principios de regulación homeostáticos. Este principio, expresado por los teóricos de la Oralidad, supone que entre la Sociedad, evolutiva en su desarrollo, y las formas narrativas se producen unos mecanismos de reajuste, de tal forma que las narraciones varían conforme las sociedades varían. Es un proceso de readaptación constante.

Este fenómeno tiene una explicación clara: en la medida en que determinadas formas literarias no están fijadas textualmente, son los sujetos sociales los que las adecuan a sus necesidades expresivas en cada momento. Este hecho se puede entender claramente en una forma narrativa oral como es el chiste.

Los chistes se readaptan a las circunstancias del aquí y el ahora. Viejos chistes que se contaban ya con los políticos del siglo pasado, se cuentan ahora aplicados a los políticos actuales. Asistimos a un proceso de adaptación/actualización de una estructura narrativa para poder seguir siendo contada. Se produce una contextualización de la estructura narrativa. Los sujetos y escenarios cambian, pero la estructura se mantiene.

Obsérvese que es justo el mecanismo contrario al que se produce con otras formas literarias tradicionales, como son los refranes, en los que el su pervivencia pasa por el mecanismo contrario: la no alteración. Seguimos diciendo “tanto va el cántaro a la fuente”, aunque no usemos cántaros, ni vayamos a la fuente. Solo ha quedado su sentido general encerrado en una fórmula petrificada, desactualizada, descontextualizada. Los chistes o los cuentos, podemos, en cambio, adecuarlos a nuestras nuevas condiciones. Podemos transformar el “Cuento de la Lechera” en el “Cuento del Repartidor de Pizzas”, pongo por caso, sin que se altere su sentido narrativo, y, de esta manera, puede seguir conviviendo con nosotros, porque no estamos manejando *discursos*, sino estructuras narrativas y estas son rellenables. No se produce alteración mientras se mantengan las funciones narrativas. Esto es lo que estableció Vladimir Propp y la base de la Narratología.

El modelo de cuento que etiquetamos como “romántico” no es el cuento *tradicional*; es el cuento sacado de la tradición, fijado, *textualizado* de forma estable. Los Hermanos Grimm no son *cuentistas*; son filólogos. Son recopiladores de lo que estaba circulando en la sociedad alemana de su tiempo. Su interés no era creativo, sino histórico y conservador.

No estamos definiendo una *forma específica*, unos argumentos concretos, sino una acción y una función. Una acción: extraer de la tradición, sacar de lo dinámico de la tradición, de la autorregulación homeostática; una función: fijar, conservar, archivar. Los cuentos, que eran de todos y de nadie, del “Padre de todos los cuentos”, como diría Italo Calvino, pasaron a ser los cuentos *de* los hermanos Grimm; quedaron fijados en la forma que ellos les dieron y pasaron de la tradición oral a la tradición literaria.

Esto no es ni bueno ni malo en sí. Es, sencillamente, una manifestación de los fenómenos culturales y su dinámica, el efecto de la introducción de tecnologías de la palabra en la Historia.

El hecho de la fijación textual de la tradición crea, como señalamos, una nueva línea tradicional, la de los textos escritos, la de la Literatura, en donde se dan nuevas conexiones a través de los fenómenos de intertextualidad: citas, referencialidad, parodias, inversiones carnavalescas, etc. Si la homeostasis sobrescribía los cuentos haciendo desaparecer de la memoria las viejas formas, el mundo de los escritos, por el contrario, necesita de la existencia de los precedentes para que esos fenómenos de la intertextualidad no desaparezcan.

El tránsito del mundo oral homeostático al de la escritura es lo que determina el tercer modelo: el “literario”. Rápidamente debemos precisar qué entendemos por “literario”. Por “literario” entendemos el relato cuya función es insertarse en esa nueva tradición de lo escrito, es decir, en la Literatura. Por decirlo así, el cuento se ha hecho autónomo, es el cuento *para sí*. No es ni el envoltorio volteriano, ni la fijación textual. Es el relato que nace como texto, el relato autotélico, centrado en sí mismo, y que tiene unas condiciones de lectura y una intencionalidad distinta a los anteriores. Voltaire no era un *escritor de cuentos*; los Grimm no eran *escritores de cuentos*. Estos cuentos, en cambio, sí tiene *sus* escritores porque son criaturas vinculadas en su origen a un ideal estético, entendiendo este término en el sentido más amplio posible, lejos de estéticas concretas.

Son los cuentos de una cultura que ya es literaria; los cuentos de una cultura que ya ha establecido sus instituciones de consumo de los productos literarios y las relaciones entre ellas: público lector, autores, críticos, etc.

Estos modelos no establecen una tipología del cuento. Son simplemente aspectos funcionales que nos permiten diferenciar de forma muy general unos textos de otros. Son, más bien, principios de producción que permiten establecer diferencias sin necesidad de forzar semejanzas.

El cuento como *unidad de efecto*.

De una forma más concreta me gustaría exponer algunas reflexiones sobre el cuento y sus relaciones con otras formas narrativas. Estas ideas parten de las de alguien que sabía bastantes cosas sobre el cuento. Me estoy refiriendo a Edgar Allan Poe. Lo que vamos a exponer es una reinterpretación de algunas de sus ideas sobre la construcción textual. No necesariamente se refería al cuento cuando las expuso. También tenía la poesía en mente. Pero esto no debe ser obstáculo para poder ver la utilidad de sus ideas

Creo, con Poe, que lo que caracteriza al cuento no es la brevedad, es decir, su longitud, sino las consecuencias de ella: la unidad de efecto. Para Poe, el texto mantiene una relación de tensión entre la tendencia a la expansión y la tendencia a la concisión. Esta tensión es el resultado del conflicto establecido entre la extensión necesaria para alcanzar el efecto y los límites para no perderlo. Si un texto es demasiado extenso, el efecto se diluye; por el contrario, si un texto es demasiado breve, pierde la capacidad de alcanzarlo.

Esta consideración de Poe es revolucionaria en su planteamiento ya que desplaza el énfasis de lo externo, la extensión, a lo interno: la tensión. La extensión, como elemento externo y objetivo, la longitud del texto, se contrapone a un elemento que es, a la vez, objetivo y subjetivo: el efecto.

Para tratar de explicar qué es el “efecto” debemos de tener presente los elementos que están sirviendo a Poe para establecer su idea. Desde mi punto de vista, es la Música lo que tiene en mente¹. Es sabido que la música es para Poe el elemento que la Poesía debía tener como referente. Sin embargo, esta vinculación se suele entender casi exclusivamente en términos de *musicalidad* de la palabra, como efecto sonoro. La gran acogida que los simbolistas dispensan a Poe se basa en ese paralelismo que establece entre ambas artes y que desemboca en la concepción de la “poesía pura”, una palabra poética que actúe como la música, como sonido sin significado.

La Música es el arte del significante sin significado. La Música se *percibe*, frente a la palabra, que se *comprende*. Su idea de manejar las palabras desde una perspectiva de musical, de trabajar con sus sonidos como si fueran notas, lleva a una forma melódica y rítmica de entender la producción poética.

Sin embargo, se olvida un aspecto fundamental de la concepción musical de Poe: su idea de la vinculación del efecto con la sesión de lectura. La Música es puro tiempo, es duración; la música para actuar eficazmente no debe interrumpirse, pues de ser así se pierde su capacidad efectiva. Durante la ejecución musical, el oyente debe mantener en la memoria el desarrollo de la melodía, el sentido del ritmo, la totalidad. Es la acumulación de lo escuchado, como presente de la audición, lo que crea el efecto dinámico sobre el receptor. Cada momento de la audición está cargado con el recuerdo de todo lo anteriormente percibido y de ahí se genera la expectativa, la anticipación de lo que va a ser escuchado de inmediato. El efecto es el estado dinámico, evolutivo, progresivo que mantiene al oyente atento.

Poe sabía que ese estado de retención y anticipación tenía unos límites determinados por la capacidad de la memoria para mantener la forma poética. La memoria es ayudada para solventar sus problemas de capacidad mediante las técnicas de repetición, los retornos que refrescan y actualizan el recuerdo inmediato. Repetición y novedad, redundancia e información, percepción de patrones e innovación sonora; así trabaja la música. Y también debería hacerlo la poesía.

Poe tiene una concepción acústica de la poesía y esto implica el reconocimiento de la auténtica base de este fenómeno estético: la duración, su temporalidad. La música permanece mientras dura su sonido; es un arte del tiempo. Su extensión no es material, sino temporal: duración.

Si trasladamos esta doctrina a lo literario podemos comprender mejor la importancia del concepto de Unidad de efecto. La unidad viene determinada por la cohesión que es posible mantener durante la ejecución-lectura; el efecto es el resultado de la Unidad. De ahí que Poe señale que la extensión de un relato debería ser la de una sesión de lectura.

A diferencia de otras formas de relato, la sesión de lectura permite que el autor sea dueño de la voluntad del lector mientras dura su contacto con el texto. Si se interrumpe o fracciona se pierde el efecto. Es lo mismo que sucede cuando se interrumpe una ejecución musical: se pierde el efecto conseguido.

Por eso podemos distinguir, de forma dinámica, un efecto acumulativo de un efecto final. Lo que tanto ha chocado a los críticos y teóricos literarios de la propuesta de Poe es que comienza el proceso de creación por el final y sigue el recorrido inverso. Poe comienza por la determinación del “efecto final”, del estado que se quiere conseguir en el lector. Si lo pensamos en términos de viaje, es decir, de un recorrido espacio-temporal, veremos que no es tan incoherente: para ponernos en marcha, primero debemos saber a dónde vamos. Solo así podemos elegir el camino mejor. De esta forma, Poe defiende que es ese efecto final el punto de referencia constante a lo largo del proceso de creación, es la estrella que marca el rumbo durante nuestro viaje lector. Entiéndase bien que el efecto no es el hecho final, no es ni siquiera el sentido; es un estado. Es el estado final en que se encuentra el lector después de haber sido llevado a través del texto. Ese estado solo es posible alcanzarlo si todo el relato ha estado trabajando en la misma dirección, es decir, si realmente ha estado trabajando de forma orgánica y unitaria.

Si se ha alcanzado el efecto final después del recorrido, lo que aparece nítida es la percepción de la forma como unidad estética y psíquica: como unidad estética, porque percibimos su coherencia y armonía formal; como unidad psíquica, porque se ha desarrollado a través de la capacidad del lector para integrar el conjunto durante un proceso lineal de absorción de información.

La estética de Poe es psicologista en este sentido; cuenta con la capacidad del lector para retener y organizar la información que se le va suministrando

a través de un proceso que, por ser temporal, es gradual. De ahí, insistimos, la importancia de entender la extensión como duración, es decir, temporalmente.

Son frecuentes las discusiones, para mí -debo decirlo- bizantinas, sobre la extensión que el cuento *debe tener*, sobre los límites para pasar de una categoría a otra. Hemos inventando un suerte de unidades métricas con las que pretendemos fijar los límites del cuento respecto a otras formas narrativas. Estas unidades métricas son, como decimos, fruto de una *visión extensiva*, material del relato. Así, se trata de distinguir tradicionalmente entre *cuento*, *novela corta* y *novela*. Ahora la cuestión se complica con la aparición de nuevas unidades métricas: *microrrelato*, *hiperbreves*, etc. Parece como si se tratara de imitar el desarrollo de la Física buscando unidades cada vez más pequeñas, partículas, hasta llegar al cuento-frase, la unidad más pequeña con la que es posible predicar-contar algo.

El enfoque métrico espacial del cuento no revela su auténtica dimensión. Creo que es más coherente tratar de plantearse el cuento desde la dimensión temporal y unitaria que desde otras utilizadas, aparentemente más objetivas y claras, pero que se limitan a contar palabras, líneas o páginas, unidades exteriores, que, en realidad, no dicen nada sobre el *género* o la *forma* en sí.

Las diferencias con la novela quedan, desde esta dimensión, claras. La novela no se plantea una unidad de efecto, sino que es un forma *compuesta*, es decir, que tiene que trabajar sobre una arquitectura compositiva diferente. La novela busca, consciente o inconscientemente, otros objetivos porque es un género no acústico, no musical, sino visual, que parte de su condición *escrita*. La memoria de la novela es la propia novela. El texto se crea desde la evidencia de su propia escritura como depósito, como registro de unidades inferiores. Este carácter que no debe entenderse como fragmentario, sino como secuencia de unidades que poseen un doble nivel compositivo: en un primer nivel se definen las unidades básicas que poseen una organización interna y en un segundo nivel, esas unidades se articulan con otras anteriores y posteriores.

El cuento plantea un cierre formal y argumental; la novela, por el contrario, tiene que construirse con unidades que están, simultáneamente, abiertas y cerradas. Están cerradas para poder alcanzar una forma parcial y están abiertas para poder engarzarse con otras unidades narrativas de la secuencia.

La narración breve tiende a concentrarse en un cambio de estado, que es lo que define la acción narrativa; la narración novelesca se construye sobre sucesivos cambios de estado. En la narración breve, todos sus elementos están trabajando solidariamente para alcanzar un objetivo único final: la unidad de efecto. En la novela no es posible esta forma de coherencia. Su coherencia se alcanza con la capacidad de integrar las unidades inferiores en una forma superior.

Esto podemos percibirlo con claridad cuando leemos ese tipo peculiar de novelas que se construyen a partir de relatos insertados. Pensemos en el

Decamerón. Los relatos que integran la obra se engarzan por medio de la construcción de un espacio argumental superior, un nuevo escenario, que sea capaz de acoger la diversidad de unidades que lo constituyen. Para percibir como unidad el *Decamerón*, debemos convertir en discursos vinculados a los personajes del nivel superior los relatos. Los relatos ya no son relatos; son *relatos de*, relatos de cada uno de los personajes que los cuentan. Podemos percibir el *Decamerón* como novela precisamente porque dejamos de percibir el carácter autónomo de cada uno de los relatos que lo integran.

De la misma forma, muchas de las novelas que se han escrito desde entonces tratan de encubrir las costuras de sus engarces mediante diversas maneras. ¿Qué son la mayor parte de las novelas itinerantes sino una acumulación de situaciones engarzadas por un hilo conductor; qué son sino una suma de unidades que ofrecen esa doble condición, que antes señalábamos, de apertura y cierre. Apertura porque necesitan abrirse a las otras unidades y cierre para resolver sus propias situaciones parciales.

La dificultad de la novela se nos revela en esta cuestión arquitectónica, en este equilibrio entre apertura y cierres coherentes. Su arte se nos muestra en la estrategia de ocultación de su condición fragmentaria, en la capacidad del autor de mantener la cohesión de lo que tiende a dispersarse. De ahí que la mayor crítica que se le puede hacer a una novela es la de su “falta de unidad”, que debemos reformular como “falta de apariencia de unidad”.

Hemos citado el *Decamerón*, pero ¿y si pensamos en obras como “Manhattan Transfer”, de John Dos Passos, o “La vida, instrucciones de uso”, de Georges Perec, por poner dos ejemplos? Aquí nos encontramos con una arquitectura de lo fragmentario, en la que la forma se alcanza gracias a lo único que queda como coherencia: el espacio. Ya sea el espacio como entrecruzamiento, como en el caso de Dos Passos, o sea el espacio como convergencia, en el caso de Perec, lo que se nos revela es la imposibilidad de la unidad.

Si en el *Decamerón* teníamos que lo diverso se articulaba en una arquitectura superior para darle coherencia; en los dos ejemplos citados, lo que tenemos es justo lo contrario: el fraccionamiento de lo aparentemente unificado. Algo ha sucedido durante el tiempo transcurrido.

Llegados a este punto, me gustaría proponer una idea-hipótesis —modesta idea, modesta hipótesis—. La idea se refiere al *por qué* del cuento. A veces tenemos las cosas delante y no las vemos o las vemos pero no las percibimos. Para verlas, como sucede con muchos cuadros, quizá tengamos que alejarnos un poco.

Me gustaría entrar en otro campo, el de la Historia. Como saben, la Historia como disciplina, la Historia como escritura, está en una profunda crisis desde hace bastante tiempo. No es el único campo que lo está, desde luego. Su crisis obedece a que se ha perdido la confianza en la capacidad de explicación que ofrecía. Podemos entender esta capacidad de explicación como capacidad de integración. Decimos que la Historia cuenta los hechos,

pero el verbo “contar” es engañoso. Los “hechos” son unidades narrativas construidas para ser integradas en una forma de discurso superior: el histórico. Este discurso busca, fundamentalmente, engarzar esas unidades en una forma coherente que permita la explicación histórica. El descubrimiento terrible y crítico es el de que la explicación histórica no es la de los hechos, la de la realidad tal cual, sino la del propio discurso histórico. Es decir, lo que da sentido a la Historia no son los hechos, sino la construcción de una forma narrativa con ellos. Cuando los historiadores se dieron cuenta de lo que suponía su disciplina, podían hacer tres cosas: seguir igual, renunciar a seguir contando algo en lo que no creían, o cambiar la forma del relato siendo conscientes de que construían relatos.

Una de las formas elegidas en el último caso es la denominada “Microhistoria”, que supone la renuncia a ofrecer unidades de sentido superiores, es decir, a tratar de aplicar formas de coherencia a algo que no lo tiene en la realidad, y dedicarse a unidades menores que pudieran ofrecer otro tipo de coherencia y sentido.

Creo que el paralelismo entre la Novela y la Historia y el Cuento y la Microhistoria es ilustrativo y nos ayuda a comprender algunas cosas. La primera de ellas, y quizá la más importante, es la renuncia a los grandes proyectos explicativos, y la novela lo era. La novela se hace explicación del mundo entre los siglos XVIII y XIX. Se convierte en el reino del determinismo, en el reino de la explicación ordenadora. Nos trasmite una impresión de causalidad, que es la base de su narrativa. El orden de la novela se opone a la complejidad.

En la medida en que la causalidad se nos ha revelado como un mecanismo insuficiente, la novela se ha resentido. Si la Historia ha comprendido que no estaba *reproduciendo la realidad*, sino construyendo un discurso explicativo superpuesto, en el que la coherencia del discurso estaba ofreciendo una unidad de sentido, la novela también lo ha comprendido. Al menos cierto tipo de novela. Hay muchas novelas decimonónicas hoy; casi todas. Y lo son en la medida en que reproducen unos mecanismos de coherencia basados en una visión del mundo decimonónica, causalista, positivista, determinista. Esto no significa que sean malas novelas en absoluto. Significa, sencillamente, que recurren a unos determinados mecanismos explicativos, de sentido y de orden, frente a otros posibles.

La Cultura, con toda su diversidad, mantiene unas grandes dosis de unidad. En el fondo, una Cultura es el resultado de una forma de ver el mundo y, a la vez, un condicionante de la forma de ver el mundo. No podemos contar de una manera el mundo si lo vemos de otra. O a lo mejor sí. A lo mejor estamos contando el mundo con ojos decimonónicos y no nos damos cuenta. A lo mejor nuestra Cultura está produciendo individuos sin unidad, *des-integrados*, es decir, incapaces de asimilar lo que la propia cultura produce.

Creo que el auge del cuento, lejos de los fenómenos editoriales, tiene algo de intuición, de mecanismo subterráneo de regulación cultural. Poe hablaba de que el texto debía estar unificado por lo que él denominaba una *corriente*

subterránea de sentido. Puede que en los grandes creadores de cuentos del siglo XX —Borges, Cortázar, Kafka...— haya esa intuición de tratar de describir la vida desde unidades más manejables, más congruentes con una forma de ver el mundo, lejos de las grandes explicaciones. La novela aspiraba a la totalidad y, hoy, hemos descubierto que la totalidad nos viene grande.

Notas:

[1] Creo que es interesante contrastar las ideas que se exponen aquí con las expresadas por el antropólogo Claude Lévi-Strauss en *Mito y significado* (Madrid, Alianza, 2002) respecto a las relaciones entre música y mito. Igualmente, para lo que se expondrá respecto a las relaciones entre "cuento" y "novela", creemos que es relevante la siguiente apreciación de Lévi-Strauss:

"[...] En verdad, sólo fue cuando el pensamiento mitológico, no digo se disipó o desapareció, pasó a segundo plano en el pensamiento occidental del Renacimiento y del siglo XVIII, en el que comenzaron a aparecer las primeras novelas en lugar de historias elaboradas según el modelo de la mitología. Y fue precisamente en esa época cuando comprobamos la aparición de los grandes estilos musicales, característicos del siglo XVII y, principalmente, de los siglos XVIII y XIX" (p.79).

Este texto fue presentado el 27 de noviembre de 2003 en el marco de la Jornadas "Europa, continente abierto. Narraciones de lo intercultural: El cuento tradicional y el cuento literario", en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid

© Joaquín M^a Aguirre Romero 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

