

“The short story” y “The lonely voice”: El cuento visto por dos creadores

POR
ANGEL-LUIS PUJANTE

El cuento moderno —no el cuento anónimo tradicional (*folk tale*, *Märchen*), sino el relato corto (*short story*, *Kurzgeschichte*) que lleva el sello personal y característico de su creador— ha sido para los estudiosos de la literatura el pariente pobre de los géneros narrativos. A diferencia de la novela, que ve crecer incesantemente el número de sus teóricos, el cuento es todavía hoy un terreno baldío. Si, como consecuencia de esta situación, aún no se tiene una idea clara y acertada de su naturaleza y sus convenciones, no es de extrañar que se propenda a juzgarlo con criterios que, si son esenciales para otros géneros, pueden ser accesorios o inaplicables en el caso que nos ocupa. No sería la primera vez que se elogia (e incluso se premia) un cuento en razón de su extensión o su lenguaje más o menos poético y que, en cambio, se rechaza otro por su «pobreza lingüística» o por ser «demasiado corto», aunque sea *más cuento* que el preferido.

Un repaso a la escasa bibliografía sobre el género nos muestra la participación crítica de dos señalados creadores contemporáneos. En general, los estudios literarios emprendidos por escritores suelen ser un derivado de su obra creadora. En comparación con los críticos académicos, los creadores demuestran más interés en formular los principios estéticos por los que se rige su arte y en crear un ambiente propicio para su recepción. Animados por este espíritu, sus estudios pueden llegar no sólo a los académicos y a otros creadores, sino también a ese «lector general»



que se acerca a ellos sin más preparación que su inteligencia y su voluntad de conocimiento. Así ocurre con *The short story* y *The lonely voice*. Sus respectivos autores, los irlandeses Sean O'Faolain (1) y Frank O'Connor (2) —prácticamente desconocidos en España— acometen los problemas de su arte con la familiaridad del que los encara a diario en su labor creadora. Ambos libros combinan la crítica particular de autores de cuentos como Maupassant, Chejov, D. H. Lawrence o Hemingway, entre otros, con los planteamientos teóricos generales. En las líneas que siguen nos centraremos en estos últimos.

En *The short story* O'Faolain parte, basándose en Flaubert, de la importancia de la sensibilidad del escritor y del necesario equilibrio entre el tema escogido y el temperamento del autor. El forcejeo entre uno y otro puede ser de dos tipos: personal y técnico. Así, tras la primera mitad del libro, dedicada a Daudet, Chejov y Maupassant, O'Faolain analiza los problemas técnicos del cuento, que son examinados en cuatro facetas íntimamente relacionadas entre sí: convención, tema, construcción y lenguaje. Para el autor, el cuento es ya de por sí «una gran convención» («one vast convention») (3), concretamente la convención del jeroglífico y la taquigrafía literaria. La brevedad y concisión propias del cuento llevan forzosamente, mucho más que en otros géneros narrativos, a la evitación de lo obvio. Sobran, pues, preámbulos y explicaciones. El autor de cuentos se sumerge directamente en la narración desde el principio, y de ahí la convención de los comienzos directos y bruscos. La información no será transmitida al lector de manera directa, sino más bien sugiriéndola o implicándola. O'Faolain cita aquí un célebre consejo de Chejov: no se debe describir poéticamente un claro de luna, sino simplemente referirse a los destellos de una botella rota (4). Es decir que, como insinuábamos al comienzo, un lenguaje narrativo puede ser prosaico pero eficaz, mientras que una descripción poética puede resultar

(1) En el pasado de Sean O'Faolain (Cork, 1900) se mezclan su participación en el movimiento independentista irlandés, su labor docente y su carrera literaria. O'Faolain ha escrito novelas, como *Bird Alone* (1936) y *And again?* (1979), multitud de cuentos recogidos en diversas antologías, desde *Midsummer night madness* (1932) hasta *Foreign affairs and other stories* (1976), una historia del pueblo irlandés, *The Irish* (1947), y, en fin, diversos estudios críticos, entre ellos el citado *The short story* (1948).

(2) Frank O'Connor (Cork, 1903-1966), pseudónimo de Michael O'Donovan, al igual que su paisano Sean O'Faolain participó en el movimiento de liberación de Irlanda, y fue profesor, crítico y autor de cuentos y novelas. Sus cuentos están recogidos en numerosas antologías, desde *Guests of the nation* (1931) hasta *My Oedipus complex* (1963). Sus dos novelas, *The saint and Mary Kate* (1932) y *Dutch interior* (1966), no han llegado a alcanzar la estima de que siempre han gozado sus cuentos.

(3) SEAN O'FAOLAIN, *The short story*, The Mercier Press, Cork, 1972, pág. 179.

(4) *Ibidem*, pág. 178.

un aditamento superfluo en la construcción del cuento. En lo que se refiere a los finales, O’Faolain se muestra partidario, en principio, de evitar la sensación de sacudida o frenazo en seco (5). Es curioso que esta idea esté basada en una convención de la novela realista tradicional: se trata de crear la ilusión de que la vida no termina al acabarse el libro, sino que continúa después de haberlo cerrado. En realidad, tan convencional es un tipo de final como el otro, y en todo caso el «final de sacudida» sería más característico del cuento. El mismo O’Faolain reconoce que algunos de los mejores cuentos acaban «de golpe», aunque añade que un cuento de este tipo, como «La parure» de Maupassant, se vuelve a leer con gusto en razón de los personajes y de lo que éstos representan, y no por el final. En cualquier caso, como admite O’Faolain, sería una cuestión de gustos.

El cuento, señala O’Faolain, «ha optado por destacar del laberinto de la vida alguna experiencia particular y especial para diagnosticarlo *de cerca*» («has chosen to lift some particular and special experience out of the maze of life for *close* diagnosis») (6). Sin embargo, la experiencia, anécdota o incidente es precisamente el elemento menos esencial de un cuento. Para que un cuento sea un cuento en sentido moderno, añade O’Faolain, tiene que haber un comentario sutil —y se sobreentiende que tácito— sobre la naturaleza humana o las relaciones interpersonales. Lo característico del cuento no sería tanto la simple anécdota como el «incidente significativo» («significant incident») (7), susceptible de revelar aspectos ocultos, cómicos o trágicos, de las relaciones humanas.

En cuanto a la construcción del cuento (su estructura, diríamos hoy), O’Faolain hace suyas las palabras de Marcel Schwob, como crítico de Stevenson, en el sentido de que el autor de un cuento vierte el bronce de su narración alrededor del molde de su idea inicial (8). Para O’Faolain, la metáfora de Schwob es reveladora porque implica que la narración se ciñe estrechamente a la idea —imagen, ilustración, escena o situación— original. No se trata, pues, de que el cuento deba tener tal o cual número de páginas o palabras, sino de que sea compacto y no se aparte de la idea original que lo sustenta. Hay novelistas con mucha facundia, como Henry James, que parecen incapaces de ceñirse a la idea original, y de ahí que sus cuentos, como apunta O’Faolain, parezcan más bien «segmentos de novelas que Henry James nos ha presentado bajo capa de cuentos» («segments of novels which Henry James has presented to us under the guise

(5) *Ibidem*, págs. 188 y ss.

(6) *Ibidem*, pág. 252.

(7) *Ibidem*, pág. 216.

(8) *Ibidem*, pág. 224.

of short stories») (9). Si algún cuento suyo se salva a este respecto, por ejemplo, «The real thing», es porque, como dice O'Faolain, al estar situado en un solo lugar se presta a la comprensión dramática. O'Faolain, que por lo demás se declara admirador del gran novelista, critica a James el no reconocer que en el cuento moderno propiamente dicho no puede haber desarrollo psicológico de los personajes como en una novela. En el cuento la caracterización es un elemento narrativo que, como observa O'Faolain, no escapa al jeroglífico de la técnica.

Por último, la expresión lingüística de un género tan singular como el cuento debe estar en consonancia con sus características esenciales. Para O'Faolain el lenguaje del cuento debe combinar la comprensión con la capacidad sugestiva y mostrar concentración o viveza (10). Como el cuento no presenta experiencias vagas o generales, sino únicas y singulares, el lenguaje debe contribuir a ello desde el mismo principio. Por eso dice O'Faolain que tiende a juzgar los cuentos por sus comienzos: no por su brillantez lingüística, su belleza o su ritmo, sino por su eficacia narrativa. Concretamente: ¿Establece contacto íntimo e inmediato con la historia? ¿Marca el tono del relato o desafina? O'Faolain ilustra su afirmación con varios ejemplos y muestra la diferencia que hay entre los comienzos de las novelas y los de los cuentos. El capítulo sobre el lenguaje de los cuentos cierra el examen de las herramientas del cuentista, que, si aquí han sido metodológicamente separadas, presentan, como hemos podido apreciar, una estrecha interrelación. *The short story* es, al menos en su segunda mitad, no sólo una obra reveladora sobre este género, sino también un estudio inapreciable sobre el proceso de creación literaria.

El otro libro, que vamos a examinar a continuación, *The lonely voice* (1962), también se plantea problemas técnicos y analiza la narrativa corta de diversos autores, pero difiere de *The short story*, entre otras cosas, en que aporta una interesante interpretación del significado del cuento moderno. Las ideas de O'Connor sobre el arte del cuento están expuestas en la introducción y el epílogo de *The lonely voice*. El autor parte de la noción de que el cuento ha pasado de ser un «arte público» como la novela —en que el narrador cuenta con el asentimiento general del público lector— a un «arte privado» dirigido al lector individual, crítico y solitario (11). La explicación estaría en las causas que motivaron esta transición. O'Connor cita a este respecto unas reveladoras palabras de Turgeniev: «Todos hemos salido del "capote" de Gogol». Sin embargo, «El

(9) *Ibidem*, pág. 222.

(10) *Ibidem*, pág. 250.

(11) FRANK O'CONNOR, *The lonely voice*, MacMillan & Co. Ltd., London, 1963, pág. 14.

capote» no parece que presente los rasgos del cuento moderno, sobre todo si tenemos en cuenta las características formales definidas por O’Faolain, sino que supone, según O’Connor, la primera aparición en la literatura del «pobre hombre», del hombre insignificante («little man»)(12). Gogol había creado, en opinión de O’Connor, una forma nueva que no es satírica ni heroica, sino que participa de ambas a la vez y las trasciende. Si de la novela moderna se ha llegado a decir que es «novela sin héroe», del cuento habría que decir que nunca lo ha tenido. Para O’Connor lo que en el cuento sustituye al héroe es lo que él llama «grupo de población sumergida» («submerged population group»)(13). Los grupos pueden estar constituidos por las prostitutas de Maupassant, los médicos y profesores de Chejov o los provincianos de Sherwood Anderson, pero siempre se trata de personajes marginales que sueñan con evadirse de una sociedad sin metas ni respuestas. Según O’Connor, los personajes del cuento moderno dan la impresión de ser «proscritos que vagan por los confines de la sociedad» («outlawed figures wandering about the fringes of society»)(14). En definitiva, esa falta de integración social se traduciría —siguiendo a O’Connor— en el rasgo más característico del cuento: una intensa conciencia de soledad humana. Podría objetarse que tal conciencia está igualmente presente en buena parte de la novela contemporánea, particularmente en la de los Estados Unidos, donde no faltan «grupos de población sumergida». A ello habría que responder que la novela da un amplio margen de libertad al novelista para trascender y diluir los factores primarios de marginación y soledad. De ser así, la idea de O’Connor es valiosa porque implica que las diferencias entre la novela y el cuento son a la vez formales e ideológicas.

O’Connor examina igualmente los aspectos técnicos del cuento, aunque con menos extensión que O’Faolain. En lo que atañe a la construcción y al lenguaje, dice O’Connor que el narrador de cuentos debe ser más escritor y más artista que el novelista (15). Es comprensible: si el espacio es limitado no se pueden desperdiciar palabras. Esta situación plantea el problema de dotar al cuento de su significado particular con la mínima información —sea ésta implicada o sugerida, como diría O’Faolain—. A este respecto, O’Connor advierte contra el desequilibrio en que incurren ciertos narradores como el propio Hemingway que, preocupados por la preparación artística del momento significativo del cuento, no ofrecen al lector suficiente información. En cuanto a la extensión, O’Connor viene a coin-

(12) *Ibidem*, pág. 15.

(13) *Ibidem*, pág. 18.

(14) *Ibidem*, pág. 19.

(15) *Ibidem*, págs. 22-3.

cidir con O'Faolain en que es el propio material lo que dicta la longitud de un cuento. Claro que hay que tener en cuenta otros límites. El cuento sería narración pura, mientras que la novela —corta o larga— sería narración aplicada (16). O'Connor refiere a este respecto que en los comienzos de sus cursos disuadía a sus alumnos de que escribieran, y en su lugar les hacía que formularan temas para sus cuentos en sólo cuatro o cinco líneas. Para O'Connor todo lo que rebasara esa extensión ya no sería tema, sino tratamiento. Como dice él mismo, en un cuento «tiene que haberse torcido una barra de hierro y verse que se ha torcido» («an iron bar must have been bent and been seen to be bent») (17). Cualquiera que sea el objeto del cuento, el narrador debe verlo claro desde el principio y esforzarse por que los elementos de la narración sean necesarios en relación a ese objeto —o, para decirlo con O'Faolain, que la narración se ciña estrechamente al objeto como el bronce fundido alrededor del molde—. En definitiva, la mayor o menor extensión del cuento dependerá de su objeto y de la manera como la narración haya tenido que ceñirse a éste, y no debe venir impuesta por directrices editoriales.

Son numerosos los ejemplos y pormenores que manejan O'Faolain y O'Connor para ilustrar sus ideas, y en los que razones de espacio y planteamiento nos impiden entrar. Esperamos, de todos modos, haber extraído de sus obras las ideas más relevantes sobre la naturaleza del cuento moderno. Los estudios aquí glosados no podían, sin embargo, incluir por razones cronológicas una serie de cuentos contemporáneos que se mueven en el terreno de la fantasía intelectual o el experimentalismo narrativo, y que tan bien representados están en una antología como *Anti-story* (18). A primera vista, los cuentos de vanguardia parecen confirmar la idea de O'Connor de la marginación y alienación de «poblaciones sumergidas». Sin embargo, sus elementos técnicos son demasiado complejos y requerirían un tratamiento aparte.

(16) *Ibidem*, pág. 17.

(17) *Ibidem*, pág. 216.

(18) PHILIP STEVICK (ed.), *Anti-story: an anthology of experimental fiction*, The Free Press, New York, 1971.