

Serie EL TALLER DEL ESCRITOR

- Cómo se escribe una novela** — Leopoldo Brizuela y Edgardo Russo
- Cómo se escribe un cuento** — Leopoldo Brizuela
- Cómo se escribe un poema** (Lenguas extranjeras) — Daniel Freidenberg y Edgardo Russo
- Cómo se escribe un poema** (Español y portugués) — Daniel Freidenberg y Edgardo Russo

CÓMO SE ESCRIBE UN CUENTO

Selección, prólogo e introducciones
de Leopoldo Brizuela

Nathaniel Hawthorne • Edgar Allan Poe
Henry James • Guy de Maupassant
Antón Chéjov • Vladimir Nabokov
Franz Kafka • Eudora Welty
Flannery O'Connor • Juan Rulfo
Angel Rama • Clarice Lispector

TERESA DEY

LIBRERIA "EL ATENEO" EDITORIAL
BUENOS AIRES - LIMA - MEXICO - BARCELONA



Ahora bien, ¿cuándo considera Poe que un cuento es "bueno"? En primer lugar, y por sobre todo, cuando logra "crear en el alma del lector un único efecto". A tal propósito deben subordinarse todos los elementos del cuento —tanto "formales" como "de contenido"—.

Como señalábamos más arriba, tal preocupación por la impresión causada en el lector tiene quizá sus más remotos orígenes en esa necesidad de conquistar, sea como fuere, un público; también los relatos melodramáticos o góticos, y por supuesto los relatos de base religiosa tendían ante todo al efecto que debía producirse en el lector. A conquistarlo.

En tal marco, permitásenos destacar solamente dos cosas: por un lado, que para definir el cuento Poe hace hincapié en el receptor del texto, y por otro, que tal particularidad, lejos de apartarlo de la consideración "puramente literaria" de la obra, lo hace enfrentarse con un concepto fundamental: el de la "brevedad" inherente a todo cuento. Al igual que Flannery O'Connor, Poe sugiere que tal concepción de "brevedad" tiene menos que ver con la cantidad de páginas de la obra que con el *estricto criterio de selección* que debe poseer todo cuentista. Tiene un solo "objetivo primordial": provocar un único efecto. Y este mismo objetivo va seleccionando los distintos elementos de la obra que, por fuerza, nunca serán numerosos.

Así, Poe allana fantásticamente el camino para que el género al que hasta entonces se llamaba vagamente "relato" (*tale*), afilase sus características y evolucione hasta convertirse en lo que hoy entendemos por "cuento" (*short-story*); para que el narrador ingenuo llegue a ser, como lo pretenderá Horacio Quiroga a fines del mismo siglo, un "perfecto cuentista". (Una tarea parecida encarará pocos años después Henry James, sobre la huella de su maestro, Gustave Flaubert. James, analizando del mismo modo las narraciones extensas de sus contemporáneos y las de sus predecesores, tratará de desentrañar los mecanismos del proceso de creación: fundará, por tanto, el oficio de "novelista" entendido como un ejercicio lúcido y transgresor.) Y si tenemos en cuenta que tal trabajo Poe lo realiza casi sin antecedentes, comprenderemos aún mejor su condición de pionero, no sólo de la narrativa contemporánea, sino, también, de la crítica actual.

Y por fin, hemos escogido esta reseña porque Nathaniel Hawthorne es otro de los grandes cuentistas del siglo XIX.

Estrictamente contemporáneo de Poe, Hawthorne (1804-1863)

se ubica sin embargo en los antipodas del autor de *Los crímenes de la Rue Morgue*. Descendiente de la severa burguesía de Salem que hasta poco tiempo atrás solía quemar en la hoguera a cualquier sospechoso de herejía, Hawthorne lleva una vida tranquila, monótona, consagrada al trabajo administrativo en reparticiones oficiales, al arte y a relaciones afectivas sin sobresaltos. Su único tormento parece ser el de la culpa, un conflicto —como señala uno de sus críticos— de carácter casi atávico, pero también propio de todo escritor que quiere ampliar sus horizontes en una sociedad reacia a la imaginación.

De profunda cultura, con sólida formación universitaria, luego de la apresurada publicación de una primera novela de juventud que no consigue el favor ni del público ni de los críticos, Hawthorne se encierra, literalmente, a elaborar una estética, un estilo que sólo mucho tiempo después dará a luz una obra madura: nos referimos, precisamente, a los *Relatos dos veces contados* cuya aparición celebra Poe en estas páginas. De todo ese proceso dan cuenta sus cuadernos, publicados póstumamente; ellos lo revelan como un intelectual atento, sobre todo, a la detección de posibles argumentos para sus relatos, anécdotas e historias de la vida real que, dada su honda raigambre religiosa, tendía a considerar como símbolos.

Ejemplar empleado de Aduana, de carrera impoluta y ascendente, su vida registra un fugaz viraje cuando, por un brevisísimo período, reside en Brook Farm, el famoso sitio de experimentación de los trascendentalistas; a tal corriente filosófica se adscribe quien se convertirá poco después en su esposa, Sofía Peabody, y sería injusto adjudicar a su influencia muchos de los aspectos de su temática.

A su regreso de Brook Farm, Hawthorne publica otra colección de relatos, *Musgos de una vieja rectoría* (1846), y más tarde las novelas *La letra escarlata* (1850) y *La casa de los siete tejados* (1851). *La imagen en la nieve*, otra recopilación de cuentos, aparece en 1851. En 1853, su ex compañero de escuela y decimocuarto presidente de los Estados Unidos, Franklin Pierce lo designa cónsul en Liverpool, cargo que desempeña durante cuatro años. De esta permanencia en Europa datan su última novela: *El fauno de mármol* (1854) y un libro de impresiones, *Nuestro antiguo hogar*, que publica a su regreso a la patria. Hawthorne es autor, también, de numerosos volúmenes para niños.

En aquellos antiguos y extraños tiempos en que los sueños más fantásticos y los delirios de los locos se consumaban entre las circunstancias reales de la vida, dos personas se encontraron en un lugar y a una hora previamente convenidos. Una de ellas era una dama de elegante postura y de rostro bello aunque pálido, contrito y agostado, en lo que habría debido ser la flor de su edad, por un imborrable estigma; la otra era una anciana andrajosa, de desagradable apariencia, y tan marchita, consumida y decrepita que el tiempo que llevaba envejeciendo parecía exceder con creces el término ordinario de la existencia humana. En el paraje donde se alzaban, muy cerca unas de otras, y a sus pies, a exacta equidistancia de las tres elevaciones, se abría una hondonada como un cuenco, casi matemáticamente circular, de doscientos a trescientos pies de anchura, y de tal profundidad que el más imponente de los cedros no habría podido asomar su copa por encima de los bordes. Pinos enanos poblaban las laderas, guarneciendo en parte, como un seto, la hondonada; pero dentro de ésta no había más que la parda gramilla de octubre, y aquí y allá un tronco de árbol que, abatido hacía ya tiempo, yacía pudriéndose y sin regenerar de sus raíces ningún verde retoño. Uno de estos gigantes vegetales moribundos estaba tendido a la vera de un estanque de agua quieta y verde, en la misma cima de la hondonada. En tales parajes (según cuenta la sombría tradición) brotaban antaño esas fuentes de donde manaba el Poder del Maligno y sus infortunados servidores; y aquí, se decía, a medianoche, o en la penumbra fronteriza del ocaso, todos ellos solían retozar al amparo de la charca, agitando sus pútridas aguas en la celebración de algún impío rito bautismal. La escalofriante belleza de un atardecer de otoño se derramaba ahora sobre la cima de las tres colinas, mientras que un tinte apenas más pálido resbalaba por sus laderas hacia el fondo de la hondonada.

—Este será el sitio de nuestro agradable encuentro —dijo la anciana—, tal como vos lo deseasteis. Decid pues qué queréis de mí, ya que no podremos permanecer en este páramo sino por el breve lapso de una hora.

Cuando la anciana hablaba, una sonrisa brillaba en su rostro, como la luz de una lámpara sobre el muro de un sepulcro. La dama, estremecida, alzó la vista hacia los lindes de la hondonada, como pensando en huir con su propósito incumplido. Pero no era eso lo que debía suceder.

—Como sabéis, soy forastera en esta tierra —declaró al fin—. El nombre de la comarca de donde provengo no tiene importancia alguna; pero he dejado atrás los seres con quienes mi destino estaba íntimamente ligado, y de quienes viviré ya, por siempre, lejos. Hay en mi pecho un pesar que no puedo seguir acarreado, y he venido hasta aquí para saber qué suerte han corrido desde mi partida.

—¿Y quién hay aquí, en torno de este verde estanque, capaz de traerlos

noticias de vuestros seres queridos desde aquel confín de la tierra? —chilló la anciana, escrutando el rostro de la mujer—. No será de mis labios que escuches tales nuevas; y sin embargo, tened valor, señora mía, y antes de que la luz del día haya abandonado la cumbre de la colina más alta, vuestros deseos serán satisfechos.

—Haré lo que me pidáis, aunque me cueste la vida —rogó la dama, desesperada.

Sentóse la anciana en el tronco del árbol caído, se quitó el rebozo que ocultaba sus mechones cenicientos, y rogó a su compañera que se acercara.

—Hincaos —dijo— y reclinad la frente en mi regazo.

Ella vaciló un instante, pero la ansiedad, que durante tanto tiempo la había atormentado, quemaba ahora en su interior. Cuando se hincó, una punta del ruedo de su capa se hundió en el estanque; reclinó la frente en el regazo de la anciana, y ésta le cubrió el rostro con su manto, dejándola así en la más completa oscuridad. Y la dama oyó murmullos y voces de plegaria, y fue tal su sobresalto que estuvo a punto de incorporarse y huir.

—Dejadme ir, dejadme ir y ocultarme, ¡que no me vean! —gritó. Pero los recuerdos volvieron a su mente, y se llamó a silencio; y permaneció quieta como la misma muerte.

Porque era como si otras voces —voces familiares de la infancia, voces que no había podido olvidar a lo largo de sus infinitos vagabundeos, de todas las vicisitudes de su corazón y su fortuna—, era como si todas esas voces se fundieran ahora con los acentos de aquella plegaria. En un principio las palabras sonaron débiles e indistintas, no como se oyen las voces a distancia sino, más bien, como las desleídas páginas de un libro que poco a poco empezamos a descifrar gracias a una luz que vamos intensificando poco a poco. Pero de igual modo, a medida que progresaba esa plegaria, las voces iban volviéndose más fuertes y claras, hasta que por fin el conjuro terminó, y la conversación de un anciano y una dama, quebrantada y decaída como él, se hicieron nítidamente audibles para la mujer arrodillada. Sólo que estos forasteros no parecían hallarse en la profunda hondonada entre las colinas. Sus voces resonaban entre los muros de una estancia cuyos postigos chasqueaban en el viento; la vibración regular de un reloj, el crujido del fuego de un hogar y el chisporroteo de las brasas que caían en la ceniza, volvían tan vivida la escena como una pintura ante los ojos. Junto a la melancolía de una chimenea se hallaban estos dos ancianos, élcálmoy abatido, la mujer inquieta y llorosa, y todas sus palabras eran de tristeza. Hablaban de una hija, una vagabunda cuyo paradero ignoraban, que llevaba a las espaldas el estigma de la deshonra y por culpa de quien, hasta el mismo día de la muerte, la vergüenza y la aflicción acompañarían sus cabezas cenicientas. Aludían también a otra desgracia más reciente, pero de pronto, promediando la charla, sus voces parecieron fundirse con el lúgubre gemido del viento que agitaba las hojas del otoño; y cuando la dama alzó la vista, aún se encontraba allí, de hinojos, en la hondonada de las tres colinas.

—Solitaria y fatigosa es la vida de aquellos dos ancianos —señaló la vieja, con una sonrisa.

—¡Y vos también los habéis oído! —exclamó, con un intolerable sentimiento de humillación, más fuerte aún que su angustia y su terror.
—Si; y aún tenemos mucho que escuchar —replicó la harpía—. De modo que cubriés el rostro.

Nuevamente la harpía pronunció las monótonas palabras de una plegaria que el Cielo no habría aceptado; y pronto, en las pausas que ella hacía para tomar aliento, extraños murmullos empezaron a espesarse, a incrementarse gradualmente hasta tapar y ahogar el conjuro que los convocara. Gritos agudos atravesaban la oscuridad cuajada de sonidos, a su vez por súbitos gruñidos y sollozos: una tétrica mezcla de terror y duelo y júbilo. Se arrastraban cadenas, fieras y violentas voces proferían amenazas y, respondiendo a esas voces, chasqueaba el látigo. Todos estos sonidos se volvían más profundos y más netos para aquella que les prestaba oídos, al punto de que ahora podía escuchar cada suave y ensoñado acento de las canciones de amor —y cómo, inexplicablemente, se transformaban en himnos funerarios—. Y temblaba ante la ira sin motivo que se alzaba con la espontánea virulencia de una llama, y se sentía desfallecer ante el temible regocijo que rabiaba miserablemente todo alrededor. En medio de esta endemoniada escena, en que locas pasiones se embestían las unas a las otras como en una ebria carrera, se elevó la grave voz de un hombre, una voz que otrora bien podía haber sido potente y melodiosa. Este hombre deambulaba sin cesar de extremo a otro de la estancia y sus pasos repicaban en el piso. Entre los miembros de aquella frenética compañía, cuyos ardientes pensamientos habían llegado a ser su único mundo, él buscaba alguno que quisiera escuchar la historia de su infuntio, e interpretaba las risas y las lágrimas como una retribución de escarnio o de piedad. Hablaba de la perfidia de las mujeres, de una esposa que había roto sus más sagradas promesas, de un hogar y un corazón ahora desolados. Su voz seguía y seguía, y se oían también gritos y risas y alaridos y sollozos alzándose al mismo tiempo hasta que al fin se fundieron con el gélido, entrecortado e irregular rumor del viento, que batía el follaje de los pinos de esas tres colinas yertas. La mujer alzó la vista, y allí estaba aún la marchita anciana, sonriéndole.

—¿Imaginasteis alguna vez que podría haber tal júbilo entre los muros de un hospicio? —le preguntó la anciana.

—Es verdad, es verdad —dijo la dama, como para sí misma—, hay júbilo dentro de esos muros. Y desdicha, desdicha aquí fuera.

—¿Queréis oír algo más? —preguntó la anciana.

—Hay una voz, otra voz, que me agradecería escuchar de nuevo —replicó débilmente la dama.

—Pues reclinad ya la cabeza en mi regazo, para poder trasladaros hasta allí... antes de que se haya cumplido nuestra hora.

Las doradas vestiduras del día colgaban aún sobre las tres cumbres, pero densas sombras oscurecían ya la hondonada y la charca, como si una noche caliginosa estuviera naciendo allí para derramarse más tarde sobre

el mundo. Una vez más aquella mujer maligna elevó su conjuro. Largo tiempo pasó hasta que fue respondido, hasta que el tañir de una campana que tocaba a muerto comenzó a golpear entre una y otra palabra suya, como un llamado que llegase desde lejos, atravesando valles y montañas, y que ahora se apresurara a morir disolviéndose en el aire. La dama se estremeció hasta sus más íntimas fibras al oír aquel sonido ominoso. Y éste se volvió más fuerte y más triste cada vez, ahondándose en su tono de muerte, convocando en su dolor desde algún campanario tapizado de hiedra, sembrando su mensaje de mortalidad y contrición en la aldea, en la casa de campo, y en el viajero solitario —de modo que ninguno quedara sin llorar por ese destino que algún día, a su turno, sería el suyo—. Luego empezó a oírse una despaciosa procesión que avanzaba lenta, lentamente, como los deudos que acarrear un ataúd, las largas vestiduras arrastrándose por el piso —de modo que ella podía incluso oír el largo del lúgubre atavío—. A la cabeza iba el cura, leyendo el servicio de difuntos, y el viento agitaba las hojas de su libro. Y aunque sólo él hablaba en alta voz, aún se oían injurias y anatemas de hombres y mujeres, apenas murmurados pero distinguibles, en contra de la hija que había destrozado el anciano corazón de sus dos padres —de la esposa que había traicionado la sólida confianza de su esposo—, la madre que había pecado contra el amor natural, y había abandonado a su niño a la muerte. El murmullo del cortejo fúnebre fue adelgazándose al alejarse, tenue como un vapor, y el viento, que sólo un momento antes había parecido agitar el paño mortuario, gimió tristemente en torno del erial de esa hondonada de las tres colinas. Mas cuando la anciana sacudió a la mujer arrodillada, ella no alzó su cabeza.

—Hemos pasado una maravillosa hora de recreo —dijo la decrepita mujer, riendo sólo para sus adentros.

(Traducción de Leopoldo Brizuela.)

Edgar Allan Poe Relatos dos veces contados, por Nathaniel Hawthorne*

En el número anterior de nuestra revista sólo alcanzamos a esbozar algunas líneas sobre Mr. Hawthorne, declarando nuestro propósito de ampliar hoy tales conceptos. Sin embargo, también en esta oportunidad carecemos del espacio necesario, y hemos de analizar sus obras con una brevedad y una ligereza de las que no son merecedores sus altos méritos.

El libro, ya desde el título, aspira a ser una colección de *relatos*; pero tal denominación es, al menos en dos aspectos, errónea. Las piezas que lo integran han alcanzado ya su tercera edición y han sido, como es obvio, tres veces contadas. Por lo demás, no *todas* son relatos, ni en el sentido que ordinariamente se le otorga a la palabra, ni en su sentido legítimo. Muchas

* Dos volúmenes. Boston, James Munroe and Co., 1842.

de ellas son puramente ensayos, como por ejemplo: "Panorama desde un campanario", "El domingo en casa", "El paseo de la pequeña Ana", "Una acequia que baja de la fuente", "El día de recolección de impuestos", "Un espíritu hechizado", "Los años de la hermana", "Copos de nieve", "Escenas nocturnas" y "Huellas de pasos en la orilla del mar". Mencionamos estas composiciones, ante todo, en razón de su discrepancia con esa precisión y esa madurez a que acabamos de aludir, y por las que el conjunto del libro se distingue.

Acercas de estos ensayos, deberemos limitarnos a hablar muy brevemente. Son, todos y cada uno, bellísimos, aunque no se caractericen por la adaptación de que hacen gala los "relatos" propiamente dichos. Un pintor habría de notar de inmediato su tendencia, su perfil predominante, y no dudaría en llamarlo *repose*. No hay intento alguno de efectismo. Todo es plácido, reflexivo, controlado. Ahora bien, el *repose* puede coexistir con una alta originalidad de pensamiento, y Mr. Hawthorne lo demuestra. A cada momento encontramos inusitadas combinaciones; combinaciones que, repito, no sobrepasan nunca el límite que ese mismo *repose* les marca. Una gran calma nos invade mientras leemos, una calma, por lo demás, asombrosa de que ideas aparentemente tan obvias nunca antes nos fueran presentadas ni se nos ocurrieran. Así, nuestro autor logra diferenciarse de Lamb o Hunt o Hazlitt, cuya vívida originalidad de manera y expresión no se funda (como por lo general se cree) en una real novedad de pensamiento, sino —en el mejor de los casos— en un rebuscado, meretricio pintoresquismo, colmado de efectismos estremecedores sin justificación intrínseca y que introducen, por lo demás, cadenas de pensamiento que no llevan a ningún resultado satisfactorio. Los ensayos de Hawthorne tienen mucho del carácter de Irving, pero son más originales, y menos perfectos; mientras que, comparados con el *Spectator*, son vastamente superiores en todos los sentidos. *The Spectator*, Mr. Irving y Mr. Hawthorne comparten esa tranquilidad y controlada manera que hemos elegido denominar *repose*; pero, en el caso de los dos primeros, ese *repose* se logra más por la ausencia de toda combinación sorprendente, y de toda originalidad, que por cualquier otro medio; y consiste ante todo en la plácida, apacible, nada ostentosa expresión de pensamientos remanidos, en un sañón sin pretensión ni adulteraciones. En ellos, mediante un enorme esfuerzo, se nos prepara para concebir la ausencia de todo. En los ensayos de que nos ocupamos para concebir la ausencia es demasiado obvia como para que pueda ser malinterpretada, y una fuerte corriente de *sugestión* discurre sin cesar por debajo de la superficie de la tranquila tesis. En resumen, estas efusiones de Mr. Hawthorne son el producto de un intelecto verdaderamente imaginativo, limitado, y en cierta medida reprimido, por un gusto naturalmente exigente, por una melancolía constitucional y por cierta indolencia.

Pero son sus relatos aquello de lo que nosotros querríamos, por sobre todo, hablar. En nuestra opinión el relato propiamente dicho abre, incuestionablemente, el campo más apropiado que pueda ofrecer el vasto dominio de la metra prosa para el desempeño de un gran talento. Si se nos

preguntara a qué debería aplicarse el más alto de los genios para desplegar lo mejor de su propia capacidad, nosotros responderíamos, sin dudar: a la composición de un poema rimado, cuya extensión no exceda los límites de lo que puede ser leído, atentamente, en una hora. Entre estos límites, sólo puede existir el más alto orden de poesía verdadera. Si se nos permite una digresión, querríamos señalar aquí, a propósito de este tópico, que en casi todas las composiciones literarias, de cualquier clase que sea, la unidad de efecto y de impresión constituye un punto de la más alta importancia. Es claro, por lo demás, que esta unidad no puede ser convenientemente preservada en aquellas obras cuya lectura atenta sea imposible de realizar "en una sola sentada". La prosa, por su propia naturaleza, nos permite persistir en la lectura mucho tiempo más del que podemos dedicar, por buenas que sean nuestras intenciones, a la lectura atenta de un poema. Este último, si bien satisface ampliamente las necesidades de una sensibilidad poética, induce a una exaltación del alma que no puede ser sostenida durante un lapso de tiempo demasiado prolongado. Toda exaltación es necesariamente transitoria. Un poema largo, por lo tanto, es casi una paradoja. Y, sin unidad de impresión, los efectos más profundos no pueden ser sacados a la superficie. Los poemas épicos eran el florecimiento de un imperfecto sentido del Arte, y su reino ya no existe. Un poema demasiado breve puede producir una vívida impresión, pero nunca una impresión intensa o perdurable. Sin una determinada continuidad de esfuerzo —sin una duración lo suficientemente prolongada o sin las necesarias repeticiones— no se logra conmover profundamente a un alma. El fenómeno debe ser como la gota incesante que horada la piedra. Béranger ha acuñado brillantes fragmentos —capaces de penetrar en el espíritu y hacerlo estremecer— pero que como todo cuerpo amorfo carecen de *momentum*, y fracasan en su aspiración de satisfacer el Sentimiento poético. Fulguran y exaltan, pero, por su misma falta de continuidad, yerran en el intento de provocar la impresión. La extrema brevedad degenera en epigramatismo; pero el pecado de la extrema extensión es aún más imperdonable. *In medio tutissimus ibis*.

Ahora bien, si se nos pidiera que señaláramos otra clase de composición que, al igual que ese tipo de poema que acabamos de esbozar, podría satisfacer los requerimientos del más alto de los genios —aquella que pone a su disposición el más ventajoso campo de pruebas— indudablemente deberíamos hablar del relato en prosa, como Mr. Hawthorne lo demuestra claramente en esta colección. Aludimos aquí a una pieza en prosa breve, narrativa, cuya lectura requiere sólo entre treinta minutos y una o dos horas de atención. La novela corriente es objetable por las razones de extensión que ya hemos esbozado. Desde el momento en que no puede ser leída de un solo impulso, resulta obvio que se priva así misma de esa inmensa fuerza que deriva de una *totalidad*. Las preocupaciones mundanas que nos invaden durante las pausas de nuestra lectura modifican, anulan o interfieren, en mayor o menor medida, las impresiones que el libro pretende provocar. Más aún: la simple cesación de la lectura puede impedir, por sí misma, un daño

irreparable de la unidad verdadera. En el relato corto, por el contrario, el autor está capacitado de alcanzar el más alto objetivo de su intención, sea éste cual sea. Durante una hora de lectura, la atención y el alma toda del lector se hallan bajo el control del escritor. No hay interferencias externas o extrínsecas; las que resultan del cansancio y de la interrupción.

Un exímio artista literario ha tejido un relato. Con absoluta sensatez, no ha usado la razón para hilvanar los incidentes del cuento; sino que, después de haber ideado, con la debida dedicación, ese efecto único y singular que habrá de provocar, ha inventado tales incidentes, forjándolos de modo que ayuden a producir tal efecto. Si la primera frase del cuento no tiende ya a provocar este efecto, entonces el primer paso ha sido dado en falso. En toda la composición no deberá existir palabra escrita que no obedezca, directa o indirectamente, a este designio preconcebido. Y con tales medios, con tal cuidado y pericia, se consigue pintar exitosamente un cuadro que deja, en la mente de aquel que lo contempla con arte similar, la más encumbrada satisfacción. La idea del relato ha podido representarse sin fisuras, porque nada la ha perturbado; logro que resulta inalcanzable, en efecto, para una novela. La brevedad excesiva resulta tan perjudicial aquí como en el poema; pero la indebida extensión deberá evitarse aun con mayor cuidado.

Hemos dicho que el relato posee un aspecto de neta superioridad, incluso por sobre el poema. De hecho, mientras que el ritmo de este último es una ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema —la idea de lo Bello— la artificiosidad del ritmo constituye una barrera casi infranqueable para el desarrollo de aquellos puntos del pensamiento o de la expresión que tienen su base en la Verdad. Ahora bien, lo verdadero es a menudo, y en muy alto grado, el objeto del relato. Algunos de los más finos relatos que se hayan escrito son relatos de raciocinio. Así, el campo de esta clase de composición, si bien no se ubica en las zonas más elevadas de los montes de la mente, constituye una meseta de extensión muchísimo más vasta que el mero dominio del poema. Sus productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos, y más fácilmente apreciables por la gran masa de la humanidad. El escritor de un relato en prosa puede dotar a su tema de una casi infinita variedad de modos e inflexiones de pensamiento y de expresión (el raciocinante, por ejemplo, el sarcástico o el humorístico); modos e inflexiones que no sólo se ubican en las antipodas de la naturaleza misma del poema, sino que están absolutamente prohibidos por uno de sus más peculiares e indispensables caracteres: nos referimos, por supuesto, al ritmo. Podríamos añadir aquí, *par parenthèse*, que el autor que trabaja sólo el aspecto puramente bello del relato en prosa, opera con una gran desventaja. Porque lo Bello puede ser mejor tratado en el poema. Y no sucede lo propio con el terror, la pasión, el horror, y toda una multitud de temas diferentes. Por eso mismo, quizás a esta altura del presente artículo pueda hacerse evidente hasta qué punto se halla teñida de prejuicio esa animadversión que suscitan habitualmente los *relatos de efecto*, muchos de cuyos "efectos" eran empleados por sus autores ya en los primeros números de *Blackwood*. Las impresiones producidas concernían una esfera de acción

totalmente legítima, y despertaban un legítimo —aunque a veces exagerado— interés en el público. Eran bien recibidas por todo hombre de genio —aunque tampoco faltaron los que las condenaron sin fundamento sólido—. El verdadero crítico no hará sino verificar que el propósito inicial se haya alcanzado, tanto como haya sido posible, y por los medios de más ventajosa aplicación.

Nosotros contamos con muy pocos relatos americanos de real mérito —podríamos decir, incluso, que con ninguno, salvo los *Relatos de un viajero* de Washington Irving, y estos *Relatos dos veces contados* de Mr. Hawthorne—. Algunos de las composiciones de Mr. John Neal rebosan vigor y originalidad; pero en general sus relatos son excesivamente diáspicos, extravagantes, e indicadores de un imperfecto sentimiento del Arte. Hay también relatos que de tanto en tanto se publican en nuestros periódicos, que pueden ser comparados sin desmedro con las mejores muestras de las letras británicas; pero, en general, nos hallamos a gran distancia de nuestros progenitores en el campo de la literatura.

De los relatos de Mr. Hawthorne querríamos afirmar, enfáticamente, que pertenecen a la más encumbrada región del Arte; un arte sometido a un genio del más alto orden. Nosotros suponíamos, no sin razón, que Mr. Hawthorne había sido lanzado a su actual posición por una de esas indecorosas *élites* que acosan nuestra vida literaria, y sobre cuyas aspiraciones nos proponemos extendernos tan pronto se nos presente la oportunidad; pero hemos debido admitir nuestro error. Sabemos de pocas composiciones que un crítico pueda recomendar con mayor entusiasmo que estos *Relatos dos veces contados*. Como americanos, nos sentimos orgullosos del libro.

El rasgo distintivo de Mr. Hawthorne es la invención, la creación, la imaginación, la originalidad —rasgo que, en la literatura de ficción, es sin duda el más importante—. Pero la naturaleza de la originalidad (al menos en lo que respecta a su manifestación en el campo de las letras) es un concepto al que por lo común no se lo comprende sino muy imperfectamente. La mente original o inventiva, en la mayoría de los casos, se limita a desplegar innovaciones de tono, historias novedosas, etc. Mientras que Mr. Hawthorne, por su lado, es original en todos los aspectos.

Resultaría una difícilísima tarea señalar cuáles de estos relatos son los mejores; limitémonos a repetir que todos, sin excepción, son bellos. "Wakefield" es notable por la inusitada pericia con que Mr. Hawthorne trabaja y discute una vieja idea —un incidente bien conocido—. Un veleidoso señor concibe el propósito de abandonar a su mujer y de residir *incognito*, durante veinte años, en una casa de la vecindad inmediata. Algo así ocurrió, en verdad, en Londres. La fuerza del relato de Mr. Hawthorne reside en el análisis de los motivos que han impelido al esposo a cometer tal desatino —motivos que nuestro autor, por supuesto, no hace más que imaginar—, y en la deducción de las posibles causas de su perseverancia en tal despropósito. Sobre esta tesis ha construido un *sketch* de singular fuerza.

"El repique nupcial" rebosa de la más osada imaginación; una imagina-

ción plenamente controlada por el gusto. El más capcioso de los críticos sería incapaz de encontrar una sola imperfección en esta obra.

"El velo negro del pastor" es una composición magistral cuyo único defecto reside en que, para la gran masa de lectores, su exquisita elaboración ha de saber como caviar. Permítasenos notar que el significado *obvio* de esta pieza enmascara el significado sugerido. Podrá suponerse que la *moraleja* que Hawthorne pone en boca del ministro agonizante obedece al verdadero sentido del relato; mientras que sólo las mentes que congenian con el autor podrán percibir que se ha cometido un crimen de tintes intensamente siniestros.

"La catástrofe del señor Higginbotham" es vívidamente original y se desarrolla con la mayor destreza.

"El experimento del doctor Heidegger", extremadamente bien concebido, ha sido asimismo ejecutado con pericia suma. El artista parece respirar en cada línea.

"La vieja Esther Dudley" merece alguna objeción, más aún que "El velo negro del pastor", en razón de su misticismo. Incluso a los lectores habituados a la reflexión y el análisis, les resultará difícil penetrar en su verdadera significación.

"La hondonada de las tres colinas" merecería un mayor análisis de nuestra parte —no porque constituya una muestra de talento más excelsa que cualquiera de las otras piezas, sino porque nos brinda un excelente ejemplo de la peculiar habilidad del autor—. El tema es un tópico. Una bruja somete lo Distante y lo Pasado a la contemplación de un deudo. El instrumento de presentación, en la mayoría de las narraciones tradicionales, era siempre un espejo en el cual se reflejaba la imagen del ausente; o una nube de humo que se alzaba de repente y en la cual, poco a poco, iban definiéndose las figuras desaparecidas. Mr. Hawthorne ha logrado armen-tar enormemente la intensidad de su efecto al hacer que sea el oído, y no la vista, el órgano por medio del cual se da cauce a la fantasía del deudo.

La cabeza de la protagonista de este relato está envuelta en el manto de la bruja, y bajo ese manto, y a expensas de los influjos de un conjuro, empiezan a oírse ruidos y sonidos que en todos los casos son claramente inteligibles. . . También en esta pieza nuestro artista descuella —tanto en méritos positivos como en méritos negativos—. No sólo ha forjado cada elemento del relato como debía hacerlo; sino que podríamos decir que ningún elemento debía haberse omitido (logro éste, quizás, mucho más difícil de alcanzar). Cada palabra *dice*, y no hay palabra que no diga. (. . .)

A título de objeción a estos relatos, sólo podríamos realizar unas pocas observaciones. Notamos, es cierto, un *tono* común, demasiado generalizado o prevalente; un tono uniforme de melancolía y misticismo. Los temas tampoco hacen gala de la necesaria variedad. No se evidencia en ellos la alta *versatilidad* que podría esperarse del impar talento de Mr. Hawthorne. Pero más allá de estos detalles, en verdad nimios, no tendríamos ninguna crítica que realizar. El estilo es la misma pureza. La fuerza abunda. Una gran imaginación resplandece en cada página. Y así, sólo nos cabe lamentarnos

de que los límites de nuestra publicación nos impidan brindarle el tributo de un análisis profundo, de una recomendación plenamente justificada, tributo que, en otras circunstancias, nos complacerá enormemente brindarle a Mr. Hawthorne.

Graham's Magazine, Mayo de 1842.

(Traducción de Leopoldo Brizuela.)