

Afinidades electivas: la teoría del cuento en Emilia Pardo Bazán y Edith Wharton

Ermitas Penas

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ermitas.penas@usc.es

(recibido noviembre /2021, aceptado diciembre/2021)

RESUMEN: Ambas escritoras, la española y la estadounidense, presentan puntos en común. Muy jóvenes sintieron la vocación de las letras; cultivaron todos los géneros literarios; fueron autoras de éxito, cosmopolitas y conocedoras de varias lenguas; tuvieron contacto con importantes personalidades tanto de la vida social como del mundo literario de su tiempo. Además, sus reflexiones críticas sobre el cuento son semejantes y complementarias, gozando de gran modernidad..

PALABRAS CLAVE: Escritoras reconocidas; poética; narrativa; cuento; comparatismo.

ABSTRACT: Both writers, the Spanish and the American, have points in common. Very young, they felt the vocation of letters; they cultivated all literary genres; they were successful authors, cosmopolitan and knowledgeable in several languages; they had contact with important personalities both from social life and from the literary world of their time. In addition, his critical reflections on the short story are similar and complementary, enjoying great modernity.

KEYWORDS: Recognized writers; poetics; narrative; short story; comparatism.

Si el principio del título de mi exposición recoge el de una de las novelas de Goethe es porque, aunque exista una diferencia de once años de edad entre la escritora coruñesa y la neoyorquina, nacidas, respectivamente, en 1851 y 1862, lo cierto es que entre ambas se perciben un conjunto de concomitancias. Tanto una como otra son autoras de temprana vocación literaria, de éxito en su momento y creadoras no solo de un buen puñado de novelas y cuentos, sino de libros de viajes, artículos periodísticos, poesía, teatro y trabajos de crítica literaria, además de traducciones. Es decir, abordaron todos los géneros literarios. A estas semejanzas habría que añadir su cosmopolitismo, el conocimiento de otros idiomas y el cultivo de relaciones sociales con destacados representantes de la cultura en general y de la literatura en particular. Emilia Pardo Bazán trató a Castelar, Giner de los Ríos, Menéndez Pelayo, Valera, Galdós, Oller, Yxart, Unamuno o, por carta, a *Clarín*, además de los naturalistas franceses, y Edith Wharton fue amiga de Theodore Roosevelt, Percy Lubbock, Paul Bourget, Henry James, Scott Fitzgerald, Cocteau y Hemingway.

Además, doña Emilia fue la primera mujer nombrada catedrática de la universidad española, en la disciplina de Literatura contemporánea de lenguas neolatinas y Miss Edith fue la primera doctora en Letras de la Universidad de Yale. Y, aunque Pardo Bazán, injustamente, nunca consiguiese ingresar en la RAE, Wharton sí llegó a ser miembro de la Academia Americana de Artes y Letras.

Si bien el número de relatos cortos impresos es muy desigual entre ambas escritoras, sobrepasando los seiscientos los de la autora de *Los Pazos de Ulloa* y no alcanzando los noventa –exactamente ochenta y seis–, los de la creadora de *The Age of Innocence*¹, las dos acostumbraron a reunirlos en colecciones y publicarlos como libro. Emilia Pardo Bazán desde 1885 a 1922, con los títulos de: *La dama joven* (1885), *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos nuevos* (1894), *Arco iris* (1895), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos sacro-profanos* (1899), *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)* (1900), *En tranvía. Cuentos dramáticos* (1901), *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902), *Cuentos de la patria* (1902), *Cuentos antiguos* (1902), *Lecciones de literatura* (1906), *El fondo del alma* (1907), *Sud-exprés (Cuentos actuales)* (1909), *Cuentos trágicos* (1912) y, póstumamente, *Cuentos de la tierra* (1922).

Por su parte, las colecciones de Edith Wharton vieron la luz desde 1889 hasta 1936: *The greater Inclination*, (1889), *Crucial Instances* (1901), *The Descent of Man* (1904), *The Hermit and the Wild Woman* (1908), *Tales of Men and Ghosts* (1910), *Xingu* (1916), *Here and Beyond* (1926), *Certain People* (1930), *Human Nature* (1933), *The World Over* (1936) y, como obra póstuma, *Ghosts* (1937).

Pero, además de escribirlos, lo cierto es que las propias autoras, la española y la norteamericana, reflexionaron, en el ámbito de la teoría literaria, sobre el género narrativo del cuento, el cual conocían bien por haberle dedicado en la praxis literaria numerosas páginas, y lo que puede sorprender es la modernidad de sus apreciaciones, coincidentes con especialistas y narratólogos actuales. Doña Emilia las recogió en el “Prólogo” a *La dama joven* (1885) y en el “Prefacio” a *Cuentos de amor* (1898). Pasado el tiempo, en 1914, las precisaría más en el capítulo VI del volumen III de *La literatura francesa moderna*, dedicado al naturalismo, donde varios epígrafes resultan de interés, sobre todo “Características propias del cuento; en qué se distingue de la novela” y “El cuentista y el novelista”².

Edith Wharton, por su parte, expuso sus meditaciones en “Contar un cuento”, publicado en la revista *Scribner’s Magazine*, junto a otros artículos –“En general”, “Construir una novela”, “Personaje y situación en la novela” y “Marcel Proust”–, entre diciembre de 1924 y octubre de 1925, recogidos en libro a finales de este año con el título de *The Writing of Fiction*.

No obstante, las dos escritoras usan indistintamente para denominar el género objeto de su interés una terminología tan “variada e imprecisa” como A. Ezama encuentra en los autores de la Restauración española (1995: 264). Ambas autoras se refieren al cuento

¹ Novela por la que ganó el premio Pulitzer en 1921, concedido por primera vez a una mujer.

² Son escritos, junto a los de otros colegas, que “han asentado [...] una tradición teórica muy notable” (Pozuelo Yvancos 1999: 38-39).

literario, pero utilizan tanto la palabra *cuento* como relato, relato corto, historia corta, narración breve, relato breve, novelita, *nouvelle*, *short story* o *conte*. No obstante, por un momento, Wharton llega a definir la novela corta como “forma intermedia [...] que resultará idónea para cualquier tema que no admita la concisión pero que tenga una textura demasiado ligera como para componer con él una novela” (2011: 51). También, la autora norteamericana considerará el *conte* como una variante del “relato breve”: su “forma más compacta” (*Idem*: 42).

Ni Emilia Pardo Bazán ni Edith Wharton llegan, *strictu sensu*, a proponer una poética del género cuento, pero de sus reflexiones y, sobre todo, de la comparación que hacen con la novela, sí podría inferirse tal como intentaremos demostrar. Con esas indagaciones siguen una tradición entre los cuentistas, iniciada con gran influencia, por Edgar Allan Poe –“el pionero de la teoría del cuento” (Reid 1997: 257)-, el cual “nada tiene que envidiar, antes al contrario, a lo conseguido en libros de conjunto por especialistas en teoría literaria” (Pozuelo Yvancos 1999: 39).

Las dos autoras parecen tener presente que el cuento, a pesar de su libertad de contenido, mantiene unas normas, lo cual ya postulara Matthews cuando afirmaba en 1884: “es una de las pocas formas literarias definida de manera nítida” (1997: 65). Idea sostenida por críticos y teóricos actuales como Baquero Goyanes que habla de “preciso género literario” (1967: 57), Beltrán Almería que afirma que está “perfectamente dotado de un canon” (1995: 21) o “leyes canónicas” (*Idem*: 22) y Pozuelo Yvancos que se refiere a su estabilidad genérica frente a la desestabilización de la novela (1999: 44), señalada por Bajtín (2019: 17-85)³.

Ya Castagnino ponía sobre aviso acerca de los problemas que planteaba caracterizar “con precisión y nitidez inconfundible” esta “engañosa especie” (1977: 28). No obstante, Pardo Bazán y Wharton lo intentan en sus interesantes reflexiones. Tanto una como otra dan primacía a la forma sobre el contenido. La escritora gallega en el “Prefacio” a *Cuentos de amor* (1898) declara que el argumento no tiene porqué ser original o nunca abordado, pues, como comenta C. Patiño Eirín, “el tema puede ser del dominio común sin que por ello suponga que el autor incurre en plagio alguno” (1999: 356). Así: “al cuentista le basta la propiedad de la forma de que sabe revestir el cuento más resobado, trillado y vulgar” (Pardo Bazán 2004: 353). Esa forma “ha de ser doblemente artística”: en relación con el tratamiento del contenido, siempre “más trabada”, más cohesionada que la novela, y en relación con el estilo (*Idem*).

Precisamente, a este se referirá Pardo Bazán en el “Prólogo”, de 1885, a *La dama joven*, en el que declara que es un asunto que “me da en pensar a veces” (2003: 6). Como no le convence un estilo “nielado y repujado; un estilo correcto, terso e intachable”, pero tampoco lo contrario, el desdén por “el primor artístico [...] cayendo en cierta flojedad y perezoso desaliño”, defiende doña Emilia un “método mixto” (*Ibidem*), de origen cervantino. Lo que se traduce en el *Quijote* en la alternancia de “trozos de prosa acicalada,

³ Escribe el autor ruso: “la novela no elaboró un canon [...] es una forma de composición temática y estilísticamente libre [...] no le da estabilidad ni canonización a ninguna variedad propia [...] todos los intentos de entender la novela como género común y estable y aclarar su regularidad interna están condenados a un inevitable fracaso” (2019: 77-84).

culta entonces y ahora” con los que presentan las voces de los humildes personajes: “rústicas y soeces razones de fregonas, arrieros y villanos” (*Ibidem*). Esa alternancia viene provocada, según la autora, por el sometimiento del estilo a las criaturas literarias: “Cuando el autor habla por cuenta propia, bien está que se muestre elegante, elocuente y, si cabe, perfecto [...] pero cuando haga hablar a sus personajes, o analice su función cerebral y traduzca sus pensamientos, respete la forma en que se producen, y no enmiende la plana a la vida” (*Ibidem*).

En 1914, al opinar del estilo, aspecto sobre el que no se pronuncia Edith Wharton, cree que en el cuento no se trata de “atildamiento y galanura” (1914: 152), sino de economía, de adecuación y poder sugeridor de los vocablos, de capacidad para impactar al lector: “su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra su valor propio y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo” (*Ibidem*).

Estas reflexiones son, en efecto, muy cercanas a las que los teóricos actuales sostienen sobre el género en cuanto a los requisitos propios de su discurso: “la frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas [...] debe mostrar, no decir demasiado ni explicar. Su sintaxis está constreñida por estructuras oracionales muy concretas y directas, con muy poco o ningún escaqueo retórico” (Pacheco 1997: 37).

E. Wharton, para quien el sentido de la forma supone la “condición indispensable de la expresión artística” (2011: 42), la define así: es “el orden, en el tiempo e importancia, en que se organizan los acontecimientos narrados” (*Ibidem*). Y en su autobiografía, *A Backward Glance* (1934), escribe: “Todo relato breve [...] contiene en su seno el germen de su forma y dimensiones particulares, que *ab ovo* es la única norma del artista” (1994: 109).

Por lo que se refiere al contenido, en 1898 doña Emilia defiende que el cuento goza de una total libertad temática, pues el argumento puede basarse en hechos reales o no, “procedimientos [...] igualmente lícitos”, como también lo es “el refundir asuntos ya tratados, o el buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o *folklore*” (2004: 353). De ello deduce que por lo que al asunto se refiere: “No hay género más amplio y libre que el cuento” (*Ibidem*). De modo que los más insignes autores explotan “todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales” (*Ibidem*).

Pardo Bazán precisará en el volumen tercero de *La literatura francesa moderna* la importancia del argumento en el género cuando, diferenciándolo de la novela psicológica de los discípulos de Zola, rebeldes contra el maestro, que renunciaron al “elemento [...] *novelresco*” o, “por lo menos” quisieron “reducir su importancia”, afirma de manera contundente: “el cuento jamás pudo sujetarse a este principio de la escuela” (1914: 153).

Por su parte, Edith Wharton, en este mismo ámbito del contenido, parece reivindicar una temática propia en función del tamaño del cuento, partiendo de la idea de que todo tema “debe contener, necesariamente, sus propias dimensiones” (*Idem*: 49). Para ella, precisamente, “uno de los dones del escritor es discernir” si el tema que se le presenta para ser materializado “se ajusta más a las proporciones de un cuento o de una novela” (*Ibidem*). Y, aunque –escribe– no hay normas tajantes pues “sería un gran error tratar de sustentar la teoría inflexible tanto negando la regla como defendiéndola” (*Ibidem*), la

autora neoyorquina llega a declarar: “si se adapta a ambos, lo más probable es que no sea adecuado para ninguno” (*Ibidem*).

Pardo Bazán, al contrario que Galdós⁴, no cree que un cuento pueda ampliarse para formar una novela tal como afirma en “Cuentistas”: No se trata, porque es nocivo para la literatura, de “transformar en novela lo que debiera ser cuento, y por el socorrido sistema del relleno, de entretener episodios y personajes que igual fuera suprimir, llegar a las 300 de ritual” (2006: 173). Doña Emilia es muy clara: “siempre se trasluce la inadaptación a un género, por hábil que sea la manera de adaptarse” (*Idem*: 174). Considera, además, y “redunda también en el daño de las letras”, que un escritor que tiene condiciones para “tornear o forjar” (*Idem*: 173) un cuento “necesite dislocar consagrándose a estirar su concepción hasta las dimensiones predeterminadas. Si el cuento conviene más a su naturaleza, cuentos debe escribir” (*Idem*: 173-174).

Algo parecido había declarado B. Matthews: un cuento “no puede ser concebido como parte de ella, ni puede expandirse y elaborarse para llegar a ser una novela. Un buen cuento no es ni la sinopsis ni un episodio de una novela. Una novela de reducido tamaño o una novela abreviada resultará una novela corta, nunca un buen cuento” (1992: 61). También Baquero Goyanes es de la misma opinión: “el cuento que equivalga a novela en síntesis es un producto monstruo” (1949: 16); “nada tiene de elogioso el decir de un cuento que puede convertirse en una novela, mediante un simple proceso de ampliación, de estiramiento. Si de una narración breve sacamos la impresión de que allí hay en potencia una gran novela, es muy probable que estemos ante un mal cuento, ante una novela frustrada” (1988: 130).

Edith Wharton, aunque aboga por la flexibilidad –las normas generales en el arte “resultan útiles [...] son necesarias para guiarse, pero es un error profesarles un respeto excesivo” (2011: 49)- subraya que existen relatos cortos cuyo asunto podría haberse ampliado y constituir una novela, pero, a pesar de ello, “son historias cortas paradigmáticas y no novelas atrofiadas” (*Ibidem*). Es decir, el tema se supedita a su tratamiento. Es más, el que el primero se adapte o se exprese mejor en una novela que en un cuento no tiene que ver con que la acción sea más o menos intensa, con “el número de eso que podríamos llamar [...] incidentes, o sucesos externos, que se cuentan en la trama” (2011: 50). Incluso, declara que hay novelas de acción que podrían calificarse de relatos breves “sin perder ninguno de los rasgos que las caracterizan” (*Ibidem*)⁵.

Una cuestión controvertida, que viene de Poe, es la consideración o no de la extensión reducida como rasgo pertinente en la poética del género. El autor bostoniano aborda su conocida teoría del efecto en “Filosofía de la composición”, conferencia de 1846, dedicada al análisis de su poema “El cuervo” en la que señala la relación intrínseca entre la impresión producida en el lector y la brevedad del texto: “en toda obra literaria se impone

⁴ Escribe don Benito en 1870 (*Revista de España*, XV): “Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el primer albor de la gran novela, que se forma de aquellos, apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad” (1870: 168).

⁵ Algo muy próximo pensará Friedman en 1958 (1992: 97-101).

un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura [...] la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado” (1973: 68). Y estas son las razones que esgrime para tal aseveración: “Si una obra es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión” (*Idem*: 67), precisamente porque el lector se distancia de ese efecto cuando “la lectura se hace en dos veces” al intervenir “las actividades mundanas” que “interfieren destruyendo al punto toda totalidad” (*Ibidem*)⁶.

Pero el contenido doctrinario de Poe más divulgado, respecto al cuento, se encuentra en su reseña, de 1842, a *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Defiende aquí que el “efecto o impresión [...] exaltación del alma [...] excitación [...] necesariamente efímera” (*Idem*: 134) permite ser provocada por el cuento en el ánimo del lector, al contrario que en la novela⁷, porque la duración de la lectura es breve. Lo que implica que el texto también lo sea.

Esta preponderancia de la extensión ha sido contestada por numerosos críticos y teóricos, aun sin negar la evidencia de que las dimensiones del cuento son menores que las de la novela⁸. Matthews señalaba, en 1884, que “un verdadero cuento es algo distinto y algo más que un mero relato que es corto” (1997: 59) y Norman Friedman, en 1958, afirmaba que “la medida tiende a confundir” y la extensión tiene que ver más con un síntoma que con una causa (1997: 89). Por su parte, Carlos Pacheco, que considera que aquella “no es [...] *per se* lo que hace que una narración sea o deje de ser un cuento” (1997: 18), menciona la “necesaria brevedad relativa” relacionada con otras características del género. Para Barrera Linares esa brevedad es “una condición de coherencia, más que un fenómeno cuantitativo”, en la que desembocan otras rasgos propios del cuento (1997: 36).

Doña Emilia parece alinearse con estas ideas, anteriores y posteriores a las suyas, que vienen a proponer que la extensión, la brevedad del género es un resultado de otros elementos de su poética. Así, no basa la diferencia entre novela y relato breve, cuento o novela corta en la medida del texto. No es cuestión de “dimensiones” –afirma–, sino que centra la divergencia en “una inevitable diversidad de procedimientos” (1914: 15), algo intrínseco, pues, a la estética cuentística. Y pone un ejemplo esclarecedor referente a las aventuras de don Quijote en el texto cervantino y las novelitas intercaladas en él.

Edith Wharton explica “al menos dos razones” por las que un tema se expresará mejor en una novela que en un relato”, las cuales implican en ese tema “más espacio para desarrollarse” (2011: 50). Ambas cualidades, de las que, dice la autora, fue maestro

⁶ Matthews en su libro de 1901, *The Philosophy of the Short Story*, también considerará que este “is the single effect, complete and self-contained”, a lo que añade refiriéndose al autor nacido en Boston: “Thus [...] has [...] the effect of “totality”, as Poe called it, the unity of impression” (1917: 17).

⁷ Escribe Poe: “Como no puede ser leída de una sola vez, es privada de la inmensa fuerza que se deriva de la totalidad. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o en menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad” (*Idem*: 135).

⁸ Galdós habla de “brevedad epigramática” en 1904 (Shoemaker 1962: 71). Beltrán Almería, con Bajtin al fondo (2019), considera esa brevedad una consecuencia del carácter o esencia oral del canon cuentístico, pues en la narración en alta voz “no se puede tener al auditorio en una espera eterna” (1995: 21); Baquero Goyanes atribuye a la extensión reducida “la plena eficacia estética” (1988: 133).

Tolstoi, son: “el despliegue gradual de la vida interior de los personajes” y “la necesidad de provocar en la mente del lector esa sensación del transcurso del tiempo” (*Ibidem*). Es decir, y en estrecho vínculo, el desarrollo de la psicología de los entes de ficción y la duración amplia del tiempo de la historia, percibido en el proceso receptor.

La autora norteamericana reserva la reducción temporal para un cierto tipo de novelas: las que narran “los acontecimientos externos y de las más diversa índole”, los cuales “pueden, sin perder la probabilidad, concentrarse en unas cuantas horas” (*Ibidem*). Sin embargo, en las novelas que no versan sobre acontecimientos externos, sino internos, propios de la vida psíquica de los personajes, protagonistas de “un drama moral” (*Ibidem*), el tiempo de la historia debe ser mucho más largo. El motivo está en que la lucha interior “suele tener unas raíces muy profundas en el alma, y tal vez originarse en un tiempo lejano. Y si lo que se pretende es explicarlo y justificarlo, solo se puede llagar paso a paso al estallido repentino en que culmina” (*Ibidem*). O sea, al clímax.

Por tanto, como puede observarse, el argumento o asunto elegido necesitará una mayor extensión por razones técnicas y estructurales. De modo que, como considera Edith Wharton, “si el tema es tan complejo –y sus fases sucesivas tan interesantes- como para justificar mayor elaboración, ese lapso de tiempo tiene que sugerirse, y su forma de expresión adecuada será [...] la novela” (*Ibidem*).

Por el contrario, según la escritora neoyorquina, el intervalo temporal extenso no conviene al cuento pues lo convertiría en “un relato largo indebidamente comprimido” (*Idem*: 51). Y, aunque el cuento no sea ajeno a la temática del drama moral, este solo aparecerá en el “momento culminante” y el incidente de que se trate, referente a la tensión íntima de los personajes, no hay que desarrollarlo a través de una amplia cronología. La técnica que propone Edith Wharton no es solo utilizar un tiempo de la historia breve, sino prolongar y alterar su orden con la analepsis, propia del tiempo del discurso: la “única vía de la retrospectión”, lo que constituirá “un buen relato” (*Idem*: 50).

De Poe viene también el paralelismo establecido entre el cuento y la poesía lírica al declarar este que, “después del poema” (1973: 135), en atención a la “unidad de efecto o impresión” (*Idem*: 134), se “pronunciaría sin vacilar por el cuento” (*Idem*: 135).

Baquero Goyanes ve analogías –la concepción brusca, súbita (1988: 136) “como en una iluminación” (*Idem*: 134); la semejanza de “sensaciones y sentimientos” (*Idem*: 138)- y aprecia que el tono del cuento es próximo al del poema, “por lo menos en lo que atañe a las reacciones del lector” (*Idem*: 139). En la misma línea, Aguiar e Silva observa que “el cuento se aproxima muchas veces a la poesía” (1986: 243). Tampoco a Pardo Bazán le pasaron desapercibidas estas similitudes y en el “Prefacio” a *Cuentos de amor*, de 1898, contempla este parentesco entre cuento y poema, pero desde otro ángulo: su origen en la mente del autor. Así, dice: “Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica”, lo que explica acudiendo a la metáfora: “una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas” (2004: 353). Como en la poesía, en el cuento “saltan ideas [...] con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica” (*Idem*: 354). Lo que le lleva a concluir: “Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca” (*Ibidem*).

Poe afirma, reiteradamente, que alcanzar el efecto es lo más importante y lo primero que debe preocupar al autor. Así, un hábil cuentista no elabora en su magín los sucesos, sino que, “después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor le ayude a lograr el efecto preconcebido” (1973: 135-136). Pues bien, esa impresión debe aparecer desde el inicio del cuento y mantenerse en su desarrollo: “Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido” (*Idem*: 136).

Las consideraciones de Poe no dejan de estar vinculadas a la recepción lectora. Es decir, a la atención, a la entrega del lector. Pardo Bazán, en esta misma línea, da como una de las características de un buen cuento “lo bien graduado del interés, que desde la primera línea ha de despertarse” (1914: 152). Por eso Edith Wharton le concede mucha importancia al principio del relato.

La autora estadounidense, aunque no niega la afirmación de Nietzsche acerca de la necesidad de genio o talento para “inventar un final”, considera que en el cuento “la primera preocupación del escritor es saber cómo escribir el comienzo” (2011: 57). Evidentemente, para ella, “un final inadecuado o irreal disminuye el valor del cuento y también de la novela”, pero una vez que el cuentista ha pensado el tema, lo primero que debe interesarle es “el estudio de lo que los músicos llaman el «ataque»” (*Idem*: 58), el comienzo de la composición musical. Es una norma aplicable a la novela, de modo que esta “debe contener en la primera página el germen del todo”, del conjunto, pero “es aún más cierta en el relato” porque la brevedad del cuento aproxima el principio al fin. En términos metafóricos: “la trayectoria es tan corta que el relámpago y el trueno casi coinciden” (*Ibidem*).

Como Poe y Pardo Bazán, para Edith Wharton ese principio del relato tiene repercusiones en la recepción lectora: “si su primera pincelada es vívida y expresiva, ganará al momento la atención del lector [...] Si no hay algo vivo que anime el alma de un chispazo, algo que emocione” nada valdrá para “fijar la peripecia en la mente” del receptor (*Ibidem*). La preocupación de la escritora neoyorquina por el objetivo de captar el interés de este “con un inicio arrollador” del cuento, la lleva a pensar sabiamente en que se trata de “algo más que un truco” (*Ibidem*), pues hacer ese arranque vigoroso supone que el autor “tiene el tema tan estudiado que lo ha asumido o interiorizado” (*Idem*: 58-59). Es decir, que ese control constante del tema supone, “antes incluso de contar la historia, una buena dosis de reflexión” (*Idem*: 59).

Hay otro aspecto en que ambas autoras se detienen: la verosimilitud, y lo hacen reflexionando sobre ciertos aspectos de la realidad y sobre los cuentos fantásticos, especialidad que las dos habían cultivado. Pardo Bazán en el “Prefacio” a *Cuentos de amor* dice que de la multitud de ideas que se le ocurren como argumento de un cuento, “no aprovecho la mitad” (2004: 354). Las desecha por dos razones: porque no le parecen convenientes por ser indignas de pervivir y porque pueden afectar al receptor, pues –escribe– “algunas me parecen atrevidas, peligrosas y capaz de horripilarle” (*Ibidem*). Y

esto le sucede con aquellos asuntos que “se fundan en datos de la vida real” (*Ibidem*), ya que el lector les niega veracidad y los considera inverosímiles, aunque no lo sean. De modo que la realidad supera a la ficción estableciendo una barrera entre el emisor y el receptor, pues la capacidad imaginativa del primero nunca alcanza a la que tiene la existencia: “Por fuerte y viva que supongamos la fantasía de un escritor, jamás llega al límite de la realidad posible. Cuanto pudiésemos fingir, queda muy por bajo de lo verdadero” (*Ibidem*). Los aspectos más negativos o raros del mundo tangible, en que se instalan autor y lector, parecen increíbles y carentes de toda verosimilitud al llamar “inverosímil a lo inusitado” (*Ibidem*). Sin embargo, “no hay acontecimientos extraños, monstruosos, espeluznantes y peregrinos que no conozcamos por la realidad” (*Ibidem*) y, a pesar de ello, los de “mi profesión” –afirma Pardo Bazán– saben que “nunca se puede incorporar a la literatura toda la verdad observada, so pena de ser tildado de extravagante, de escritor descabellado y de bárbaro sin gusto ni delicadeza”, si bien “las mayores osadías y crudezas de la pluma, aunque sea de hierro y la mojemos en ácido sulfúrico, son blandenguerías para lo que escribe en caracteres de fuego la realidad tremenda” (*Ibidem*).

Doña Emilia se refiere también a que el “cuento es [...] muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad” (1914: 151). Lo cual no deja de relacionar con la verosimilitud si nos fijamos en los comentarios que hace a la novela corta de Víctor Hugo, *El último día de un condenado a muerte*: aunque es una de sus novelitas “más patéticas [...] es realista en su traza” porque es “la verdad de un cerebro en trágicos instantes” (*Ibidem*). De modo que resulta verosímil, al igual que los estafalarios hechos y creencias de don Quijote, provenientes de su mente enloquecida.

Por su parte, Edith Wharton trata la verosimilitud abordando el cuento fantástico y optando por la verdad poética aristotélica, tan bien manejada por Cervantes. Considera que “cuanto más improbable es que exista algo que nos sobrecoja, más estudiado debe estar el enfoque y más logrado el aire de naturalidad, la simple aceptación de que es posible que las cosas siempre sucedan de esa manera” (2011: 46). Evidentemente, debe existir, pues, una conexión entre autor y lector. En un terreno tan resbaladizo como es el cuento fantástico, la escritora neoyorquina asigna determinadas obligaciones al texto: “proporcionar al lector una sensación inmediata de seguridad” (*Ibidem*). Se conseguirá esta cuando el autor logre que cada frase sea una especie de guía o poste indicador, una señal que no confunda al receptor. Entonces, una vez ganada su confianza, dice Wharton, “se le puede llevar hasta las aventuras más increíble” (*Idem*: 47), como en *Las mil y una noches*.

La responsabilidad del autor es enorme, pues es el culpable de que el lector no pierda “la fe” en él, porque, de ser así, “se abre el abismo de la improbabilidad” (*Idem*: 46). Lo cual sucede cuando cualquier detalle fuera de lugar, el menor fallo de atención “rompe el hechizo al instante” (*Ibidem*). Con ironía, afirma Edith Wharton, que los genios, las hadas no son irreales, sino “la descripción nada convincente”, en sentido contrario, que de ellos hace el autor (*Ibidem*). Y con el mismo tono declara que la improbabilidad no es un peligro, un riesgo, pero “su apariencia sí” (*Ibidem*). Es decir, si el aspecto o trazado de aquella lo parece porque el autor no ha sabido evitarlo, este no habrá conseguido,

parafraseando al canónigo toledano del *Quijote*, que su fábula mentirosa casase con la inteligencia lectora, destruyendo la verosimilitud.

Emilia Pardo Bazán, consciente del polimorfismo del género novelístico, carente de toda norma, como andando el tiempo expresaría Pío Baroja⁹, declara que para este “no hay regla ni límites” (1914: 151). Esto, que permite al novelista usar determinadas técnicas y plasmar reflexiones de toda índole, le está vedado al autor de cuentos, ya que el género “no se presta a digresiones y ampliaciones”, ni debe incurrir en “las campañas líricas, sentimentales y sociales” (*Ibidem*) a lo J. Sand o Víctor Hugo. De ahí que afirme con decisión: “todo elemento extraño le perjudica”. Y para que esto no suceda, el *modus operandi* del cuentista, siguiendo el “sustancioso prólogo” de su admirado Maupassant a *Pierre et Jean*, será “proceder [...] concentrando” (*Ibidem*).

Convierte así doña Emilia la concentración en elemento pertinente de la poética del género, la cual consiste en “ceñirse [...] al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia” (*Ibidem*)¹⁰. Y esa concentración deriva en otro rasgo esencial del relato: la “intensidad”, a lo que “obliga la brevedad, condición precisa del cuento” (2004: 353-354). Sin embargo, la extensión corta no tiene una implicación de disminución de belleza o impacto limitado en el lector. Por el contrario, la escritora coruñesa defiende que el cuento adquiere “tanta fuerza de arte, suspensión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación” (*Idem*), como los camafeos o medallas antiguas.

Cuando Pardo Bazán habla de las cualidades de un buen cuento, además de considerar el despertar el interés del lector, como ya se señaló, se refiere a la “rapidez con que se narra” y a “lo exacto y sucinto de la descripción” (1914: 152). Dos aspectos estrechamente enlazados, pues las pausas descriptivas no solo influyen en el ritmo, rebajando la velocidad del relato, sino que la acción no avanza pues queda detenida (Genette 1972).

También Edith Wharton menciona la concentración y la síntesis al referirse a la “compacidad” o condensación y a la “instantaneidad”, cualidades buscadas por el autor. Pretensión que se ve alcanzada si este observa dos “unidades” (2011: 50). En relación con la segunda, se trata de la tradicional unidad de tiempo que contempla las veinticuatro horas del giro de la luz solar del que habla Aristóteles en su *Poética*. Con respecto a la primera, tiene que ver con otra unidad, más moderna y compleja, referente la focalización del relato: el cuento requiere que “cualquier episodio se contemple exclusivamente a través de un único par de ojos” (*Ibidem*).

La escritora norteamericana subraya la gran importancia de la focalización, aspecto al que no atiende Pardo Bazán, indicando que un buen autor de relatos “debe no solo saber desde qué ángulo tiene que presentar la peripecia”, sino “entender *por qué* escoge ese

⁹ Muy conocidas son sus palabras al “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” a *La nave de los locos*: “La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente” (1997: 1147). Al igual que las que le dedica en sus memorias: “La novela se acortará, se alargará, se hará filosófica, sentimental, puramente episódica [...] Es un saco donde cabe todo” (1999: 502).

¹⁰ Matthews en el citado *La filosofía del cuento* ya había señalado que este “satisface las tres falsas unidades del drama francés: presenta una acción, en un lugar, en un día” (1997:59). Y Sobejano coincide en varios aspectos con la escritora gallega al destacar: “la brevedad, la tendencia a la unidad (de lugar, tiempo, acción, personajes); la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único [...] y la suficiente capacidad para excitar desde un principio la atención del lector y sostenerla hasta el final” (1985: 85-86).

ángulo en particular y no otro" (*Idem*: 54)¹¹. Algo que es extensible a la novela, pero más complicado.

Sus reflexiones sobre ella están tomadas, según confiesa, de los prólogos a la edición definitiva de su amigo Henry James a sus propias obras. Y como él considera que "la primera tarea del autor debería ser escoger esa mente focalizadora con el mismo cuidado que se escoge un solar para edificar en él o se decide la orientación de una casa" (*Idem*: 52). De modo que el escritor, antes de estudiar el tema, tiene que preguntarse y responderse "quién ha visto aquello de lo que voy a contar algo" (*Idem*: 51) porque "cada testigo de un determinado incidente lo contará de una forma distinta" (*Idem*: 51-52).

Además sugiere James, según Wharton, que el personaje elegido por el autor para focalizar el relato sería el que poseyese la visión más extensa: "la mente escogida [...] para reflejar cada caso debería situarse y, por tanto constituirse, de tal forma que permitiese observar un panorama lo más amplio posible" (*Ibidem*). Y todo ello en aras de la verosimilitud, la cual necesita de otro aspecto "imprescindible" para alcanzarla. Este es: "no dejar nunca que el personaje que actúa como focalizador transmita algo que no quede, de forma natural, dentro de su registro" (*Ibidem*). Así pues, con esa única visión del cuento "será cuestión de vivir dentro del focalizador escogido y tratar de sentir, de ver y de reaccionar justo como lo haría esa mente: ni más ni menos, ni de otro modo" (*Ibidem*).

La condensación, el carácter compacto del cuento viene, además de ese único punto de vista, de un modo de obrar fundado en el "instinto" de la selección de materiales mediante el cual, el autor desestima lo innecesario (*Idem*: 59)¹², produciendo "a sense of reality" (White 1991: 4). Así, debe prescindir de la repetición y la insistencia. Escribe Wharton: "Cuanto más breve sea un relato, más despojado estará de detalles y más se potenciará la acción; y conseguir el efecto buscado dependerá no solo de elegir qué se conserva una vez eliminado lo superfluo, sino del orden en que se va dosificando lo esencial" (*Ibidem*).

En relación con esta "economía de medios" (*Idem*: 61), el escritor corre el peligro de "contentarse con un simple esbozo del episodio elegido" (*Ibidem*). Para corroborarlo pone el ejemplo de Merimée, que suele citarse como modelo de *conte*, aunque cae en esa contingencia. Los cuentos del escritor francés, según Edith Wharton, son resúmenes sin vida de relatos más amplios: "Historias largas condensadas hasta el extremo" y no "el mero escorzo de un episodio del que hábilmente se ha extraído todo lo importante" (*Ibidem*). La condensación en manos de Merimée no es un feliz hallazgo porque –escribe Wharton– "el verdadero logro [...] es sugerir una atmósfera ilimitada encerrada en un espacio angosto" (*Ibidem*), lo que tan bien consiguieron Flaubert, Turgueniev, Stevenson o Maupassant en sus cuentos. En todo caso, se trata de economizar, no de eliminar (*Idem*: 62). Y, evidentemente, de ninguna manera se caerá en "ornamentar la superficie", multiplicando acontecimientos accidentales, episodios menores, etc. (*Ibidem*).

¹¹ Barbara White habla del "treatment of point of view" como elemento complejo de "Wharton's short-story theory and practice (1991: 12).

¹² N. Friedman se refiere a que la acción extensa de un cuento puede reducirse por "los recursos de la selección, la escala y/o el punto de vista" (1997: 104).

Muy ilustrativamente, la autora estadounidense compara esta labor del cuentista con “administrar una fortuna”, pues “la economía y el gasto tienen que tener su parte en ella, pero nunca deben degenerar en mezquindad o despilfarro” (*Idem*: 63). Con significado distinto, para aclarar su idea de escritura como una dedicación consciente, laboriosa y lenta (*Ibidem*), Edith Wharton considera que “la verdadera economía consiste en extraer del tema cada gota de significado” y que “el verdadero gasto” no es más que “dedicar tiempo, reflexión y paciencia al proceso de extracción y representación” (*Ibidem*).

Como Pardo Bazán, la escritora neoyorquina también opina que la concepción del cuento es repentina: “dejar que cientos de experiencias dispersas se acumulen y agrupen en la memoria hasta que, de pronto, una emerge de entre todas ellas y emite su haz de luz, que nos atrapa” (*Ibidem*). Pero, además, establece una importante “diferencia técnica entre el relato y la novela” (*Idem*: 54). Mientras que en el primero “la situación es la preocupación principal”, en la segunda lo es “el personaje” (*Ibidem*), pues, en efecto, “the ceation of characters is the most important aspec of the art” novelístico de Wharton (Vita-Finzi 1990: 42). Por eso, en la novela su vitalidad se supedita a las criaturas literarias, al contrario que en el cuento (*Idem*: 53), en el cual, “el efecto que produce [...] la impresión de algo que está vívido, *presente*, en el asunto que se narra depende casi por completo” de la situación, “de su forma o su presentación” (*Idem*: 54).

Por ello, “algunos de los grandes relatos de todos los tiempos deben su pervivencia exclusivamente a la presentación dramática de una situación” (*Idem*: 53). Los personajes que la protagonizan, al igual que piensa Pardo Bazán, no están tan desarrollados como en la novela¹³. En esta, “un tipo, un personaje en general, puede dibujarse con un par de pinceladas, pero su progresión, el despliegue de su personalidad [obliga a] un proceso lento, necesita espacio y, por tanto, requiere la definición de un plan ambicioso, un plan sinfónico” (*Idem*: 54). Pero en el relato, los entes de ficción “deben ser algo más que marionetas”, aunque “«algo menos» que seres humanos individuales” (*Idem*: 53).

Por último, en las reflexiones de Emilia Pardo Bazán y Edhit Wharton sobre el género cuento, que venimos rastreando, se pone de manifiesto no solo la reivindicación del lector en la producción literaria, sino lo que algunos teóricos defienden: “la importancia de los procesos de emisión y recepción, y de la situación comunicativa pragmática en la definición del género” (Pozuelo Yvancos 1999: 44). Lo cual ha pervivido en una en una larga tradición desde Castagnino, Baquero Goyanes o Anderson Imbert (Pacheco, 1997: 31).

Para finalizar cabe destacarse que Emilia Pardo Bazán y Edith Wharton, aparte las afinidades señaladas al principio, son autoras autoconscientes, crean cuentos y conciben una teoría sobre ellos la cual no solo muestra aspectos semejantes, sino que ofrece otros recíprocamente complementarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique (1959): *El cuento español*, Buenos Aires, Columbia.
- Bajtín, Mijaíl M. (2019): *La novela como género literario*, Luis Beltrán Almería (ed.), Zaragoza, Universidad Nacional de Costa Rica-Real Sociedad Menéndez Pelayo-Universidad de Zaragoza.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S. I.C.
- _____ (1967): *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columbia.
- _____ (1988): *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Baroja, Pío (1997): “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” a *La nave de los locos, Obras completas*, IV, José Carlos Mainer (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 1139-1169.
- _____ (1999): “Prólogo” a *Páginas de autocritica, Obras completas*, XVI, José Carlos Mainer (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 500-510.
- Barrera Linares, Luis (1997): “Apuntes para una teoría del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento [...]*, pp. 29-41.
- Becerra Suárez, Carmen et alii (eds.) (1999): *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo.
- Beltrán Almería, Luis (1995): “El cuento como género literario”, en Peter Fröhlicher y Georges Günter (eds.): *Teoría e interpretación del cuento [...]* pp. 15-31.
- Castagnino, Raúl (1977): *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Nova.
- Ezama Gíl, Ángeles (1995): “Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: Los prólogos de las colecciones. Otros escritos”, Peter Fröhlicher y Georges Gunter (eds.): *Teoría e interpretación del cuento [...]* pp. 263-281.
- Fröhlincher, Peter y Georges Günter (eds.) (1995): *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris. Seuil.
- Matthews, Brander (1917): *The Philosophy of the Short Story*, New York, Longmans, Green and Co.
- _____ (1997): “La filosofía del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento [...]*, pp. 59-65.
- Pacheco, Carlos (1997): “Criterios para una conceptualización del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento [...]* pp.13-27.

_____ y Luis Barrera Linares (comps.) (1997): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila.

Pardo Bazán, Emilia (s. a. [1914]): *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo, Obras completas*, XLI, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Renacimiento.

_____ (2003): "Prólogo" a *La dama joven*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.): *Obras completas (Cuentos)*, VII, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 5-10.

_____ (2004): "Prefacio" a *Cuentos de amor*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.): *Obras completas (Cuentos)*, VIII, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 351-355.

_____ (2006): "Cuentistas", Marisa Sotelo (ed.): «*Un poco de crítica*»: artículos en *el ABC de Madrid (1918-1921)*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 173-176.

Patiño Eirín, Cristina (1999): "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán", Carmen Becerra Suárez et alii (eds.): *Asedios ó conto [...]*, pp. 353-362.

Pérez Galdós, Benito (1870): Reseña a *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* de Ventura Ruiz Aguilera: "Noticias literarias", *Revista de España*, XV, pp. 168-172.

_____ (1962): "Prólogo" a Fernanflor, *Cuentos*, William Shoemaker (ed.): *Los prólogos de Galdós*, México D. F., The University of Illinois Press-Ediciones de Andrea, pp. 70-73.

Poe, Edgar Allan (1973): *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial.

Pozuelo Yvancos, José María (1999): "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", Carmen Becerra Suárez et alii (eds.): *Asedios ó conto [...]* pp. 37-48.

Reid, Ian (1997): "Cualidades esenciales del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento [...]* pp. 257-268.

Sobejano, Gonzalo (1985): *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia.

Vita-Finzi, Penelope (1990): *Edith Wharton and the Art of Fiction*, London, Pinter Publishers.

Wharton, Edith (1925): *The Writing of Fiction*, New York-London, C. Scribner's Sons.

_____ (1994): *Una mirada atrás. Autobiografía*, Barcelona, Ediciones B.

_____ (2011): "Contar un cuento": *Escribir ficción*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pp. 41-52.

White, Barbara A.: *Edith Wharton. A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers.