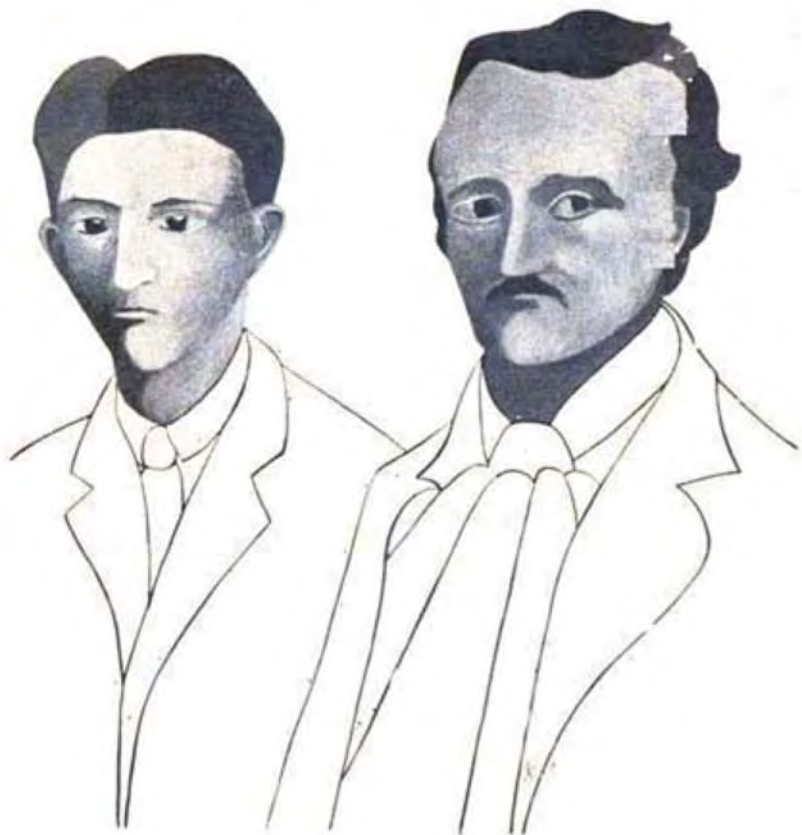


De Poe a Kafka

para una teoría del cuento

Mario A. Lancelotti

EUDEBA

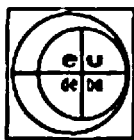


DE POE A KAFKA

TEMAS

De Poe a Kafka para una teoría del cuento

Mario A. Lancelotti



EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES

EL PROBLEMA

En rigor, una teoría del cuento debiera comenzar por un examen de la acción narrativa, capaz de rendir cuenta del hecho particularísimo mediante el cual el hombre da, del universo en que es parte, una imagen poética. Esta exigencia parece aquí acentuarse toda vez que por narrar entendemos el acto de referir un suceso. Pues, de ser así, el cuento estaría estrechamente ligado a la fuente misma del fenómeno literario, en cuyo seno más recóndito hallamos la participación, la íntima necesidad del diálogo. Testigo y cronista de su mundo, desde los tiempos más remotos el hombre se ha visto impulsado a expresar y transferir la realidad de diverso modo. En la efusión poética que corresponde al cuento y a la novela obra como un historiador en sentido lato, a pesar de los distintos resortes temporales puestos en juego a través de las diversas técnicas narrativas que les conciernen.

Que la temporalidad propia del cuento se nutre de un pasado activo, tal como lo postulamos en el presente ensayo, parecería extraerse de la sola etimología del verbo narrar. Pues narrar proviene de *refero*, entre cuyas acepciones figuran las de restituir, restablecer, retroceder,

volver hacia atrás. Para los fines que aquí nos interesan basta, sin embargo, admitir la participación del pasado para situarnos en un punto de vista que incluye la problematicidad como un rasgo formal. Aquí también la etimología vendría en nuestro apoyo, pues cuento, que proviene de *computus*, es no solo recapitulación o restablecimiento del hecho, sino cuenta, es decir, "razón, satisfacción de alguna cosa". Cómputo —que, por lo demás, es *calculus*— nos conduce naturalmente a "conjetura", que es su segunda acepción, por lo que tocamos, así, de nuevo, el nudo de aquella problematicidad: búsqueda de la Verdad que Poe postulaba como uno de los móviles formales del cuento.

El suceso, como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el solo "personaje", si se quiere, del cuento y tan así es ello que la bondad del mismo habrá de medirse, precisamente, por su recurrencia y, dentro de esta forzosa recapitulación, por la habilidad con que el narrador sabrá adscribirle, fielmente, sus menores incidentes. Aquí el autor actualiza e indaga el hecho impulsor de un modo tal que no se sabría decir cuál es la parte del lógico y cuál la del poeta. Demás está agregar que en estos rasgos habita, ya, la diferencia específica entre el cuento y la novela. Pues, fuera de que en ésta son los caracteres y la acción misma los elementos que definen, perceptivamente, al menos, el género, la verdad es que en ella el asunto fabulado se ofrece, en el tiempo narrativo, como una experiencia coetánea del lector. En otras palabras: la vivencia novelística se abre paso, entre autor y lector a través de una temporalidad sincrónica. Pero no nos adelantemos demasiado. Digamos,

por ahora, que el interés del cuento radica en el acto de relatar: la narración es el estilo. Por ello es que sentimos en él la presencia del relator como no nos ocurre, ni tiene por qué ocurrirnos, cuando participamos de una novela. Porque el suceso lo es todo, afirmamos que el cuentista, interpuesto entre el acontecimiento y el lector, maneja aquél a su arbitrio. De muy diverso modo pasan las cosas en la novela, donde su traductor está detrás y no delante del contenido estético, de tal manera que la acción novelesca parece venir hacia nosotros por un imperio del que el novelista constituiría el solo mediador. Tanto es así que muy frecuentemente no puede él mismo con sus criaturas, que terminan por imponérsele. Ahorro los ejemplos clásicos. El novelista maneja sus personajes desde ellos mismos, y el acontecimiento, si lo hay, quedará configurado en la última línea. El cuentista trabaja un suceso: neutral punto de partida que, por modo inverso, es el desenlace. En *William Wilson*, de Poe, la persona del personaje cuenta menos que lo que le ocurre. Es decir: que lo que hay en él de *caso* y, por tanto, de acontecimiento.

Postula Whitehead que pasado, presente y futuro se implican y que, por lo tanto, cada segmento del tiempo nos muestra, a la vez, una recapitulación y una prefiguración de la realidad. En un "proceso" semejante el flujo misterioso de la vida cobra una marcha circular y reversible, comparable al eterno retorno. Una idea parecida podríamos extraer de los planteos fenomenológicos de Husserl en su revisión del pensamiento de Brentano. De un modo o de otro la idea de una temporalidad discontinua, recurrente y previsible confirma las más osadas

aventuras de la fantasía y certifica, a un tiempo, la validez de la intuición poética y el indisoluble lazo que une poesía y filosofía.

El problema del tiempo en la literatura ha sido estudiado con singular penetración por quienes vislumbran en el arte de la ficción los elementos filosóficos que le corresponden de modo particular. Un examen semejante era inexcusable a partir de Proust, de Joyce y de Kafka, quienes, sin otra ayuda que su intuición estética, competirían con la ciencia en el descubrimiento de insospechados modos de temporalidad o, si se quiere, de comportamientos del tiempo dentro de la materia narrativa. Demás está decir que una intervención de la misma raíz se ha producido en el resto del campo estético, donde el tema se ha tratado profusamente.

Pero una cosa es el tiempo narrativo, es decir, el perteneciente a la captación y traslación estilística de los modos de la realidad, y muy otra la categoría temporal propia del género en que, como en un molde, se vuelca el tracto de la fábula. En el presente trabajo pretendemos que la categoría formal del cuento se ordene en la primera de las instancias temporales que, con un criterio sucesivo y lineal, postulamos, analíticamente, como pasado, presente y futuro. O sea, que el género cuento se inscribe, temporalmente, en la órbita de un pasado absoluto o "revolu". Las notas restantes, articuladas por la retórica desde Poe, son consecuencias de esta radicación formal de su estructura, que hace del género un orbe cerrado, temáticamente rígido, técnicamente difícil.

En este imperio irreversible y singular del suceso radica su famosa brevedad, requisito tan simple como fecundo,

del que deriva, forzosamente, el resto de sus exigencias clásicas: unidad, originalidad, intensidad, estilo depurado. Pero también la Verdad, señalada por Poe como causa final del cuento y expuesta, así, como su primer principio filosófico, deriva, naturalmente, del radical dominio de un suceso que pide ser indagado y expuesto.

Alcanzar el hecho, explicarlo: he aquí la labor recapituladora, historiante, del cuentista. Se comprende, pues, que en su tarea el lenguaje cognoscitivo y el emotivo confluyan en un solo estilo.

Una teoría del género reclama, por lo demás, una estética del narrador y del lector. Pues la brevedad del circuito narrativo corresponde, en el primero, a una disposición mental capaz de un esfuerzo tan rápido como intenso. El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas. En cierto modo, el cuentista procede como un obseso. Por algo, el tema y su recurrencia —literariamente, su debida recurrencia— pertenecen al alma del cuento. Desde el punto de vista del lector, el cuento es acto riguroso de leer: lectura por excelencia. No leemos un cuento con los mismos ojos que siguen una novela o meditan un tratado científico. En la primera, la lectura no es jamás demasiado atenta y es natural que así sea: nos toma desde ángulos y distancias muy diversos. Distráido por una trama en la que de algún modo interviene, el lector lee y no lee a un tiempo. Una novela puede reposar en las manos. Un cuento es operación estricta del ojo: atención al estado puro. La menor desviación pone en peligro el incidente, que es el suceso y el efecto: en rigor, toda la

historia. Más que a conmovernos, el cuento tiende a asombrarnos y, estilísticamente, el cuentista es un virtuoso. Su "tour de force" consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje.

II

SOCIOLOGIA Y NATURALEZA DEL CUENTO

Si es verdad que las descripciones retóricas de los géneros no alcanzan demasiada fortuna en el intento de reducir a términos lógicos la ilimitada libertad de la expresión literaria, entonces el cuento señalaría el nivel más bajo del fracaso. Esta circunstancia no pertenece al azar. Como ocurre, en general, con las formas pequeñas, el cuento es tributario de una brevedad e intensidad narrativas capaces de extremar el respeto de sus fundamentos teóricos. No es raro, pues, que, en este caso, las dificultades de su esclarecimiento guarden una correspondencia estricta con la naturaleza del género por definir.

Por lo común, aquellas descripciones caen en el prejuicio del contenido estético, incurriendo, así, en la trasposición literaria de su objeto y, con ella, en infinitas peticiones de principio. En un empeño semejante, las preceptivas no pierden, necesariamente, toda la partida. Son, eso sí, insuficientes. Así ocurre, por ejemplo, con el requisito de la brevedad, no por simple menos preñado de consecuencias ricas e insospechadas. Pero, fieles a sí mismas, las preceptivas no van más allá del enunciado.

Sin embargo, esta característica alude a un fenómeno que, como la duración, pertenece a la esencia temporal de la expresión literaria. Cabe preguntarse, pues, de qué modo y en qué medida las categorías del tiempo gravitan en la narración breve hasta darle una particular estructura formal.

Claro que en el siglo pasado, en cuya primera mitad aparece, con Poe, el cuento moderno, una indagación semejante habría parecido inimaginable. El relativo aislamiento de las disciplinas del saber y el estado de una filosofía determinada por los principios de un idealismo creciente no lo consentían y fue preciso tanto el avance de una teoría de la ciencia como la superación de aquella corriente estética para que, desechado un estudio demasiado ceñido a la esfera de aparición del fenómeno, la crítica literaria se lanzara a una investigación trascendente de su objeto que, sin renegar del origen, se diera a captarlo en un plano más hondo.

No podemos separar, tampoco, dicho cambio de perspectiva de las condiciones sociales que impulsarían la renovación del cuento hasta elevarlo al rango filosófico que adquiere en las primeras narraciones de Poe. El progreso de la ciencia y el comienzo de la era industrial, con el consiguiente desarrollo de los centros urbanos, bastaban para confinar al escritor en el centro de un asombro no distinto, en el fondo, de su soledad en medio de un mundo que comienza a ser populoso. La especulación, así estimulada, sobre el hombre y su destino, que, bajo el imperio de la ciudad definida por sus aledaños fabriles, halla en Dickens a un expositor histórico y que, vigorizada por los contrastes del Nuevo Mundo, encuentra

en Poe y en Hawthorne a sus voceros alucinantes, se enriquece en el particular recogimiento de la urbe: el cuento, que es una estructura aislada, nace de este particular encierro que, apagados los ruidos y ensordecida la muchedumbre, le proporciona, en medio de ellos, la ciudad.

Aparecen, así, las expresiones de un misterio cercano que la calle, la gente y los edificios intensifican, ya, por una razón de perspectiva. La ciudad crea nuevas formas, tan próximas como solapadas, de ocultamiento: lo terrible está a un paso y muy pronto será un género. Por los mismos motivos una realidad apremiante pide fundamento y la estructura hermética del cuento es el receptáculo ideal de una circunstancia que comienza a ser extraordinaria. Lo anormal, lo esotérico, constituyen las primeras incitaciones de una forma literaria que halla tema en los avances de la psicología experimental tanto como en los arcanos de un delito que comienza a perfeccionarse.

Pero si el cuento es, sobre todo, una técnica, no parece un azar que cobre altura por la misma época en que la ciencia se torna visible en sus aplicaciones mágicas, y no es casualidad que quien le imprime su perfil moderno pertenezca a un país de inventores. Si hay un Poe niño en el deslumbramiento que el progreso mecánico traiciona en sus cuentos es porque obra en él, cualquiera que sea la originalidad de su genio, la raíz universal del americano. Claro que, en la medida en que el cuento es ahora una máquina, su logro implica el respeto literal de las leyes del juego: ocio, destreza y seguridad capaces de florecer al amparo de una seguridad que es, todavía,

la urbe. Crimen perfecto y policía infalible son términos de un común estado social.

Parece lógico, pues, que obras como *Ligeia* y *Los crímenes de la calle Morgue* hayan salido de la misma pluma. La ciencia abre nuevos horizontes al razonamiento, lo vuelve audaz, ilimitado. Las fantasías sobre el mesmerismo o las lucubraciones sobre el más allá integran con el misterio policial un mismo derecho a la temática del cuento. Si la indagación de la Verdad, que Poe entreviera como uno de sus fundamentos, no tiene fronteras, el pasado es un terreno fértil, digno de ser explorado. El crimen nos lega ese pasado. Su reconstrucción pertenece tanto a la policía como al narrador, identificado con un pesquisante que le hace competencia. Se advierte, así, gracias a Poe, que el pasado virtual es de la esencia del cuento y que la misión del narrador consiste en exponer su operancia actual o en indagar su auténtico acaecer. ¿Cómo ocurrieron verdaderamente los hechos?, se preguntan el policía y el narrador. A partir de este simple interrogante nace el cuento policial.

Esta irreductible vigencia del pasado justifica en el cuento el clásico tercer enunciado preceptivo del desenlace de la fábula, norma que cobra aquí una importancia decisiva en la medida en que viene a serlo todo. Pues el cuento supone un pasado absoluto en cuanto sus primeras líneas entrañan, ya, una acción definitivamente ocurrida. Acontecimiento puro, el desenlace es, en él, a la vez, la exposición y el nudo, y bastaría esta sola característica para diferenciarlo de la novela, donde historia y desenvolvimiento discurren en una misma actualidad, se confunden con la acción y son contemporáneas

del lector. En otras palabras: el suceso, que ya pasó al comenzar el uno, apenas se inicia al empezar la otra. Más adelante veremos cómo funciona históricamente esta absolutización del tiempo según perviva, en ciertos relatos, el pasado o irrumpa, en otros, el presente. Cabe, sí, anticipar que obra entre uno y otro tipo una evolución señalada por el tránsito del misterio a lo absurdo, capaz de confirmar en el seno del hecho estético la estructura temporal de que intentamos hacer mérito en este trabajo.

La concepción del cuento como un mecanismo perfecto no debe, empero, inducirnos en el error de limitarlo a una forma capaz de albergar tan solo las precisiones de la razón. La estructura cerrada del género no solo admite los contenidos de la más patética humanidad, sino que los eleva en la proporción de su intenso flujo narrativo. Por su forma y temporalidad el cuento es el asiento ideal de la situación, esa condición trágica del hombre que, anticipada en Kierkegaard, llegaría a tener en la filosofía existencial el alcance de una tesis. La inclinación por las ciencias ocultas, la pasión y el encanto de los números no impiden, en Poe, *El hombre de la muchedumbre*, donde gime una condición humana que prefigura el *Wakefield* de Hawthorne, el *Markheim* de Stevenson, el *Bartleby* de Melville. Ya en nuestro siglo, y a partir de *La metamorfosis*, no cabe dudar de que la situación integra el cuento como un tema eterno en el que vida y forma se dan una cita austera y viril, demostradora de la problematicidad radical de la existencia y el progreso hacia una mayor gravedad del cuento, señalado a mediados del siglo pasado por el admirable relato de Hawthorne, prueba que la indicada transición del mis-

terio a lo absurdo encubre, en el fondo, el paso de lo extraordinario a la situación.

Es cierto que de Poe a Kafka el mundo es pródigo en hechos capaces de justificar con amplitud una sociología del fenómeno literario. Es posible que la estructura hermética del cuento haya sido menos pródiga que otras formas en reflejar la influencia de los altibajos sociales. En cambio, su naturaleza conjetural, su capacidad innata para admitir lo extraordinario, las exigencias de una originalidad no distinta del estilo, lo hacen singularmente apto para recoger el estímulo del medio con fuerza y tensión impares. En este sentido, *Bartleby* es tan sintomático de la angustia y de la soledad del hombre en un universo inconmensurable como el propio *Moby Dick*, y basta un cuento, limpiamente escrito, para inaugurar, en el presente siglo, todo un estilo literario: la repercusión de *La metamorfosis*, en los años de la primera guerra, es, ya, un ejemplo clásico.

Con una audacia que la novela, tributaria de una concepción lenta y de un desarrollo de largo alcance, no conoce, el cuento testimonia con rara felicidad esa perdición del hombre en una era técnica que agrava su desvalida condición ante los arcanos del universo y el misterio de Dios. Desde el singular *Mr. Wakefield* hasta *El extranjero* de Camus, es posible trazar una línea que, pasando por *Las memorias del subsuelo*, revela una irreductible vuelta de tuerca en las condiciones dramáticas de un hombre que comienza a sentirse ajeno a sí mismo.

Pero si el individuo cualquiera de Dostoievski confiesa sin ambages una enfermedad y una maldad no distintas de su aislamiento, si Mersault puede nacer a la

literatura como la personificación de un nihilismo impávido, también es verdad que casi un siglo antes Melville epiloga su famoso cuento con un llamado a la condición del personaje ("¡Oh Bartleby! ¡Oh humanidad!") y que ya Hawthorne, al prevenirnos en la moraleja de *Wakefield* sobre el peligro de apartarnos un punto de nuestro lugar en el mundo, denuncia, tanto como aquél, la presión de una sociedad capaz de convertir al hombre en un desterrado.

Parece inútil agregar que desde el hombre cualquiera de Dostoievski la vuelta de tuerca progresa de un modo alarmante. Pues si a través del escritor ruso se tiene la impresión de que el personaje puede, todavía, enfrentar el mundo a través de una ironía esperanzada, no diversa de su capacidad para redimirlo, en Kafka la lucha entre el hombre y las cosas termina en un compromiso grotesco, a raíz del cual el hombre comienza a ser menos que la máquina social en que se mueve como un autómatas: una condición que en Camus no es, siquiera, paradoja, sino estoica, indiferente aceptación.

La presencia, cada vez más frecuente, de la alegoría como recurso narrativo capaz de potenciar, después de Kafka, las virtudes de la anécdota no es sino la consecuencia de una realidad que se torna extrema. El tránsito hacia el símbolo ocurre naturalmente y es en cierto modo un escape por presión desmesurada de la circunstancia. La indefensión del hombre se parece lo bastante a la propia de los entes inanimados o privados de espíritu para justificar en la cosa o en el animal el recurso de una proyección tentadora. Perros, topos, ratas, comparten con la máquina ciega un orbe que Kafka y Buzzatti con-

templan con los ojos del horror. En esta recepción de un mundo que excede a su protagonista hasta convertirlo, como se ha dicho con agudeza, en un "ser anticuado", el dominio formal del cuento se enriquece con una transferencia que Poe vislumbraba como un elemento capaz de enaltecer, sabiamente administrado, las virtudes del relato.

La alegoría pertenece, pues, a los elementos virtuales de un cuento que se abre a la paradoja y a lo absurdo. Un paso más nos conduce a la franca disociación de ese dominio aparente que llamamos realidad: sociedad esquizofrénica sobre cuyo desdoblamiento, liberador de una promiscua instancia caótica y presumiblemente veraz, Ionesco nos da una versión escalofriante.

No es difícil advertir, pues, en las condiciones de una circunstancia que la ciudad vuelve apremiante el rigor de un círculo social que, al imponer al cuento las vigilias de un ejercicio solitario, terminan por darle su forma auténtica, cifrándolo a la exigencia de un estilo no diverso del contenido y apartándolo, por el mismo acto, del anecdotismo. Es verdad que semejante depuración no alcanzó, fuera de sus cultores ingleses y americanos, a otros modelos, ilustres por distintos conceptos, pero, de algún modo, todavía aferrados al prejuicio realista de la "tranche de vie". Desde Maupassant hasta Moravia hay toda una pléyade de eximios escritores de narraciones breves. Falta saber si todas esas historias son cuentos. Pero al indicar que la bondad del género se mide por el fiel ajuste de los incidentes al acontecimiento que los informa, Poe nos daba la pauta estilística, capaz de mostrarnos la diferencia específica entre la mera acumu-

lación de episodios, la simple reducción de un material novelesco y el cuento verdadero.

En una página brevísima de Kafka, tan sucinta que parece más bien el proyecto de un relato, se expone la situación de dos personas —A y B— que deseando encontrarse no logran, pese a su vecindad, hacerlo jamás. Esta relación de un hecho (suerte de parábola a la manera de Zenón) que adivinamos grave basta para reconocer en la naturaleza tética, proposicional, del cuento el punto de convergencia de sus restantes elementos formales. Explica, retrospectivamente, por qué no es obra del acaso que el creador del cuento moderno fuera un incorregible aficionado a los números y que en él las alucinaciones de la fantasía se templaran en el dominio razonante de la reducción lógica. Pues dejaba, así, formulada para siempre, su íntima naturaleza problemática.

III

LA TEORÍA DE POE

La primera exposición moderna de las normas que gobiernan el cuento aparece en una notable y curiosa reseña crítica de Poe —curiosa, por la extraña mezcla de severidad y elogio de que hace gala— originada en la tercera publicación de los *Twice-Told Tales* ("Cuentos contados otra vez") de su colega, compatriota y contemporáneo, Nathaniel Hawthorne. Poe señala como esenciales la brevedad, el logro unitario de cierto efecto, la intensidad, la ausencia de finalidad estética. Si se admite que los dos primeros requisitos se hallan naturalmente incluidos en la intensidad —pues no se ve cómo, siguiendo su propio pensamiento, podría alcanzarse el tercero sin suponer los anteriores—, parece claro que la teoría del cuento elaborada por Poe se reduce en lo fundamental a los dos últimos. Intensidad y omisión deliberada de un tributo exclusivo a la Belleza, que Poe reserva al dominio del poema (el ámbito del cuento es la Verdad), constituyen así, para nuestro autor, los pilares de la estructura formal del género.

No es fácil entrar en el examen separado de cada uno de estos elementos. Pues lo cierto es que unos y otros

se hallan recíprocamente implicados. Así, las relaciones entre brevedad e intensidad, entre intensidad y unidad de efecto. Así, el vínculo entre estos requisitos y el logro de la Verdad como causa final del cuento. Por lo demás, la tesis del efecto —ya expuesta en la *Filosofía de la composición* y la única verdaderamente discutible, como se verá— se encuentra ligada en su teoría a un concepto muy sutil sobre la novedad, no menos que a la idea, bastante ambigua, de la universalidad o popularidad del cuento. Comencemos dicho análisis por el principio de la intensidad, el más evidente de los postulados de Poe.

Si el cuento es, esencialmente y como lo postulamos, acontecimiento puro, pasado absoluto cuya presencia informa el desarrollo entero del relato, entonces encontraremos que esta característica se halla en cierto modo implícita en el requisito de la intensidad cuando, después de decirnos que el literato prudente no elaborará sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, “después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido”, Poe agrega estas palabras que valen por toda una preceptiva: “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”. Convengamos, por lo pronto, en que Poe sabía muy bien lo que decía al recomendar, según este concepto, la brevedad e intensidad de la narración. Hallamos aquí la recurrencia del suceso, a que nos referiremos más adelante, al exponer

nuestra propia idea del asunto. Ya veremos cómo los modelos del género, aun aquellos que, como *La metamorfosis* de Kafka, desaffian considerablemente la extensión, lo respetan a la letra.

Pero, ¿qué quiso decir Poe al referir la unidad y la singularidad a la consecución de cierto efecto? Pues, al menos de un modo inmediato, este elemento no parece un rasgo diferencial suficiente. De toda manifestación estética, y no solo del poema o del cuento, podemos afirmar que tiende a un efecto. Por otra parte, es bien sabido que toda obra de arte auténtica surge de una necesidad interior, contraria, por definición, a toda idea de un movimiento deliberado. ¿Traiciona, entonces, en Poe el efecto un destello retórico o es el producto subconsciente de su admiración morbosa y casi pueril por los prestigios del invento en una era mecánica en cuyo seno el género es capaz de justificarse como un organismo de precisión? Frente a estas dudas vale la pena intentar una respuesta a través de la propia teoría de Poe, no demasiado clara y convincente en este punto.

Por lo pronto, la tesis del efecto se halla unida en Poe, indistintamente, tanto a la brevedad y a la unidad o intensidad, como a la novedad u originalidad y a la universalidad o popularidad del cuento. ¿Cuál de estas referencias se manifiesta como legítima para desentrañar su vaga apelación al efecto? Si por efecto ha de entenderse el logro cabal de la forma, parece lógico pronunciarse por las tres primeras condiciones mencionadas, premisas que, dentro o fuera de la teoría de Poe, pueden reducirse sin esfuerzo a una sola: la unidad. Pero si conjugamos las normas expuestas por el ensayista en el tra-

bajo de Hawthorne con las expuestas como poeta en *El principio poético* y en la *Filosofía de la composición*, veremos que el *efecto* se combina no solo con la novedad u originalidad a que nos referíamos, sino con una universalidad tan pronto ligada a la popularidad como a la *naturalidad* del tono que debe emplear el escritor.

Postula Poe que "lo único merecedor de consideración es la novedad del *efecto*, y que ese efecto se logra *mejor* a los fines de toda obra de ficción —o sea, el placer—, evitando antes que buscando la novedad absoluta de la combinación". A lo largo del pasaje del que extraemos este fragmento, Poe distingue entre la verdadera y la falsa originalidad, atribuyéndole a ésta el defecto de buscar una novedad absoluta o metafísica allí donde basta la simple y llana originalidad literaria, vinculada, como se verá, al estilo natural. Pero lo que a nuestro juicio cuenta en la teoría general de Poe es el problema de las relaciones entre el escritor y el lector, que —no es aventurado decirlo— el autor de *Ligeia* resuelve democráticamente. Pues la originalidad mal entendida, "no puede dejar de ser impopular para las masas que, buscando entretenimiento en la literatura, se sienten marcadamente molestas por toda instrucción". He aquí una primera revelación sobre el *efecto* de que nos habla Poe. Ya tenemos, por lo pronto, su destinatario: las masas, el público. Ahora bien, ¿cómo alcanzar, en definitiva, el ansiado contacto entre el narrador y el lector a quien le está dirigido el efecto? Poe responde: con la naturalidad.

¿En qué consiste, según Poe, el estilo natural? Preferimos copiar sus palabras. El estilo natural "nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el *tono*

de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad". No se trata de una concepción limitada al cuento, pues con idénticas palabras auspicia Poe en *El principio poético* la bondad del poema. Deberíamos, pues, admitir esta idea como la expresión de un principio estético fundado en lo más hondo de su espíritu.

Decimos "deberíamos" y no "debemos" porque no parece demasiado cierto que Poe haya seguido al pie de la letra la norma estilística expuesta. ¿Recoge *Ligeia* a través de su tono esa *gran mayoría* de que nos habla Poe? Por lo demás, ¿en qué forma podría un escritor hacerse eco de una presunta *gran mayoría*? ¿Incluye, acaso, este pensamiento de Poe una petición de principio sobre el estilo mismo? Además, Poe no nos da, en rigor, una definición del estilo natural. Se limita a decirnos cómo *nace*. De cualquier modo, queda abierta aquí, según se mencionó, la difícil cuestión de las relaciones entre el escritor y su público. ¿Debe el escritor trabajar con vistas a una presunta masa o, como lo afirma Poe irónicamente respecto de Hawthorne, para sí mismo y para sus amigos?

Creemos que Poe se debatió entre ambas cosas y que su inclinación sistemática por lo popular se relaciona de algún modo con su constitución mórbida, capaz de pasar del más fino rasgo aristocrático a la explosión más vulgar. Hay pruebas biográficas de este aspecto de Poe; pero su estudio, apasionante desde el punto de vista psicológico y capaz, en tal sentido, de arrojar luz no solo sobre el mal gusto que le enrostran algunos críticos, sino, también, sobre la típica cursilería de que suele dar muestra

un no pequeño sector de sus aficionados (como si constituyera éste y no una vaga humanidad, la verdadera *gran mayoría* a que se dirige), excedería del propósito y los límites del presente trabajo.

Hay en Poe, sin duda, una naturaleza lo bastante compuesta para autorizar en él la convivencia monstruosa de un "doble" vulgar —tiranizado, como se sabe, por las drogas, pero afectado, además, por un resentimiento social y un infantilismo neurótico capaces de explicar, como una protesta viril (Adler), sus proclividades demagógicas— y de un escritor de raza "malgré tout". Solo una teoría del genio puede dar cuenta de esta mezcla extraña.

Pero hay pruebas genuinamente literarias. Releamos *William Wilson*, *Ligeia*, *El hombre de la multitud* y veremos cómo el prurito de una claridad capaz de halagar al lector común degenera en aclaraciones excesivas, en insistencias pueriles, en moralejas innecesarias. Recordemos el lamentable final de *William Wilson*, insistiendo el autor sobre la verdadera persona del muerto cuando el cuento está acabado cuatro líneas más arriba y el descubrimiento pertenece, de un modo obvio, al lector. Recordemos en *Ligeria* la subrayada personalidad que, de la protagonista, nos ofrece el desenlace. Evoquemos, en fin, la ampulosa y demasiado erudita reflexión en que culmina *El hombre de la multitud*.

Después de las consideraciones expuestas no parece exagerado afirmar que la tesis voluntarista del *efecto* se halla en Poe más próxima a la popularidad que a la originalidad y que, afortunadamente, ahí están los cuentos del autor de *Los crímenes de la calle Morgue* para de-

mostrar que en la práctica no siguió del todo la equívoca divisa de la universalidad (cuyo logro, en definitiva, no depende de la decisión del creador) y sí, en cambio, la norma de un estilo que, correctamente referido a dicha intención por Stendhal (en la medida en que ambos términos denuncian una técnica), consiste, según éste, en "añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias propias para producir todo el efecto que ese pensamiento debe producir". En este punto, la definición del autor de *Rojo y negro* coincide, pues, con un efecto que en Poe juega con el requisito de la unidad o intensidad. Pues, añadir a un pensamiento determinado todas las circunstancias aptas para lograr plenamente su efecto, ¿no equivale a inventar los incidentes de tal manera que no haya "una sola palabra" que no se aplique al designio de producirlo?

Una consideración aparte merece en el autor del ensayo sobre Hawthorne su felicísima opinión sobre la alegoría. Poe admite tan solo aquella en que el sentido alusivo no interfiere con el sentido obvio del relato. La alegoría debe actuar discretamente y por lo bajo y no asomar a la superficie sino cuando la necesidad interna de la narración lo impone. Reacciona, aquí, Poe contra el abuso de la metáfora, tan corriente en su época. En este sentido su severidad llega hasta el punto de condenar en el propio Hawthorne un defecto no distinto de la monotonía que descubre en la mayor parte de sus temas.

En rigor, y sin participar del todo de su juicio sobre el colega, la doctrina de Poe es, insistimos, excepcionalmente lúcida. Tanto que, fielmente aplicada, no solo no interferirá, como lo teme, con la unidad del efecto, sino

que propenderá a esa *intensidad* que él mismo relaciona, en otra parte, con aquella unidad. Kafka ha probado con exceso el grado de fuerza y, por tanto, de *efecto*, que puede alcanzar un relato capaz de aliar en una sabia vecindad el signo con lo significado. Por algo la creciente depuración del cuento producida a partir de *La metamorfosis* coincide con el empleo sostenido e inteligente de un elemento que invade, también, la novela. Camus y Buzzati bastarían para probar el aserto. ¿Es que la situación extrema del hombre contemporáneo autoriza un regreso a la raíz más primitiva de la fábula, como si solo en el símbolo pudiese hallar su testimonio más cabal? De todos modos, la alegoría tiene la virtud de mostrarnos en el cuento un elemento formal menos simple de lo que a primera vista parece. Pues, por virtud de la naturaleza abstracta del signo, la alegoría intensifica el relato en la medida en que refuerza la presencia de ese pasado absoluto alrededor de cuya virtud temporal gira, a nuestro juicio, la esencia del género.

Otro acierto profundo de la teoría de Poe corresponde a su idea del cuento como dominio de la Verdad. No lo dice de una manera absoluta, aunque le asigna tal ámbito en una buena parte del género. "Pero con frecuencia y en alto grado —nos dice— el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores son cuentos fundados en el razonamiento". Poe llega a esta conclusión no solo a través de su experiencia como narrador, sino como resultado de sus especulaciones diferenciales vinculadas al poema, imperio propio de lo Bello. Sin embargo, la tesis del cuento como razonamiento pertenece de tal modo a la naturaleza propia del cuento, es decir, a su íntima

estructura formal, que, para ser cabal, la tesis de Poe debería transformarse en absoluta. Pues, no se trata, tan solo, de ciertos cuentos. El cuento mismo es función problemática, hipotética. Pero este punto corresponde a otro lugar.

IV

EL CUENTO COMO PASADO ACTIVO

Si la característica de la brevedad, aparentemente simple, es capaz de conducirnos a la noción más profunda y, por lo tanto, inmanente a aquélla, de la intensidad y denunciar, una vez más, el imperio, en el cuento, de la universal norma estética de la unidad —esclareciendo, así, a través de uno de sus elementos, la naturaleza del género—; si, pues, la extensión es para el cuento, algo así como una categoría necesaria, entonces el suceso mismo, como acontecimiento puro, no es menos hábil para adentrarnos con idéntica hondura en su noción más genuina. Ya las retóricas consagradas y los diccionarios más depurados nos hablan invariablemente de suceso y no de una acción definida por episodios, pasiones, costumbres o caracteres, tal como lo hacen para su moderno género vecino: la novela.

Pero esta singularidad del acontecimiento se relaciona, a la vez, con su carácter extraordinario y su temporalidad particular. Obsérvese que en la novela "pasan cosas", en tanto que en el cuento sólo ocurre sustancialmente una, cualesquiera que sean los incidentes de que el narrador se valga para actualizarla. Y esa cosa única en

que el cuento incurre para darle renovada presencia es, justamente, el suceso. Tal actualidad señera del acontecimiento explica, en el narrador, la observancia de un desarrollo y de un clima que, uncidos a la presión imperiosa del tema, no se distinguen del estilo y extreman, en cambio, en la medida de tal dominio, el requisito de la originalidad. Pero, además, esta persistencia temática del cuento, fuera de aclararnos su naturaleza hermética e insular, nos revela una temporalidad propia, capaz por sí sola de descubrirnos un carácter diferencial bien preciso respecto de otros géneros y, en especial, de la novela, cuyo deslinde, generalmente referido a la extensión, no resulta siempre claro en los manuales.

En la novela, en efecto, la acción es contemporánea del lector y el suceso, que, en el transcurso de la lectura es desarrollo actual, solo alcanza cumplimiento en la última página. No incurrimos en exceso de metáfora al decir que una novela es una vida, en cuanto, existencialmente, su verdadero significado se logra al final. No abusamos, tampoco, de la imagen si, paralelamente, afirmamos, de un modo obvio, que el cuento es un hecho. Las oposiciones podrían multiplicarse desde otros puntos de vista. Dominio del corazón en un caso, del ingenio en el otro, para no poner sino un ejemplo. Pero, volviendo a la temporalidad del cuento, diremos que, a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso *ya ocurrió* al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen.

Este carácter retrospectivo, que hace del cuento en general, y del cuento policial en particular, una recapi-

tulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un pasado activo. Esta presencia de un tiempo absoluto explica no solo la naturaleza insular del cuento, como forma cerrada, opuesta a la estructura abierta y actual de la novela, sino su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa (un escándalo) en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte transversal, detiene la existencia en un "tempo" absoluto, configura el receptáculo temático del cuento. Por este camino se vuelve a la insularidad del género, puesto que la pausa, tanto como el "caso" (o lo extraordinario, que en el fondo es lo mismo) son aislantes ideales que conducen necesariamente a la forma breve.

Un ejemplo típico de esta presencia viva del pasado en el molde del cuento lo proporciona desde el siglo XIX *Wakefield*, el célebre y tantas veces citado relato de Hawthorne. Se trata de un hecho escueto y real ocurrido en Londres probablemente a mediados de aquel siglo. Un hombre, después de vivir varios años en paz con su mujer, decide un buen día, con el pretexto de un viaje, alejarse por unos días del hogar conyugal. Se muda a pocas cuadras y pasa así veinte años hasta regresar otro buen día. El hecho, de una extravagancia inaudita, da pie a Hawthorne para escribir uno de los cuentos más correctos y conmovedores que se conocen. Pero la felicidad de la narración consiste en que el autor no solo

no se aparta en ningún momento del escandaloso acontecimiento que le sirve de tema, sino que, por el contrario, insiste en él de un cabo al otro del relato.

Cómo logra Hawthorne esta proeza sin que a lo largo de sus breves páginas decaiga un solo instante el interés es algo que no puede explicarse tan solo por la diafanidad y la sencillez del estilo. Se comprende, sobre todo, por una intuición perfecta del principio expuesto, en cuanto implica la recurrencia indeclinable del suceso mismo. Dijimos que todo el mecanismo del cuento puede entenderse como una recapitulación y, a su favor, como un modo de indagar la posibilidad y la modalidad misma del hecho que lo funda. En rigor, *Wakefield* se resuelve en una serie de conjeturas alrededor de la personalidad del protagonista, capaces de explicar o no su conducta aparentemente inexplicable. El empleo del tiempo presente no hace sino vigorizar el regreso vivo del pasado, su recurrencia constante. "Imaginemos ahora a Wakefield despidiéndose de su mujer. Wakefield lleva un sobretodo gris..." "Podemos pensar que Wakefield mismo no sospecha lo que le espera. Tiende las manos a su mujer..." "Pero volvamos al marido". "¡Pobre Wakefield! ¡Qué poco conoces tu propia insignificancia en este ancho mundo!" Etcétera.

A estas reflexiones; en que el lector es conducido por la mano del narrador en una indagación conjunta del protagonista, siguen algunos incidentes discretos referidos a la ambulación del personaje, muy pronto incógnito, por las inmediaciones de una casa que, perdida en el tráfigo londinense es, sin embargo, la suya. Hay, incluso, una escena en que Mr. y Mrs. Wakefield se rozan en

plena multitud... Dice Poe, refiriéndose a este relato, que "la fuerza del cuento de Mr. Hawthorne reside en el análisis de los motivos que impelieron o pudieron impeler al marido a semejante locura, y las posibles causas de que perseverara en ella". Creemos, más bien, que esa fuerza se debe, sobre todo, a la presencia inalterable de un suceso que, cifándose al imperio de un pasado que es la historia misma, la fantasía del autor respeta en todo instante. Con Kafka, el cuento moderno define todavía más el imperio del suceso como categoría temporal del género. Y es que con él, como lo anticipáramos, se cumple el tránsito del misterio a lo absurdo, y lo absurdo comparte con el acontecimiento puro que da vida formal al cuento su fatal irreductibilidad. Obsérvese que en cuanto fractura con un orden determinado, lo absurdo no reconoce la menor ambigüedad. No hay en él medias tintas. Participa del carácter radical de la situación: *es*, simplemente. No hay aquí, como en el misterio, velo alguno que apartar. Lo absurdo podrá asombrarnos, pero es inconjurable.

No es extraño, entonces, que el escritor lúcido de una época en que lo extraordinario corre a la par de lo ordinario y cotidiano alcance el límite extremo de aquel *efecto* de que nos habla Poe mediante el recurso de la alegoría. Pues la naturaleza marginal del signo debía corresponder necesariamente al carácter insular de lo absurdo. Por razones y caminos distintos —pues lo absurdo es situación, en tanto que el signo es una técnica— ambos equidistan de lo obvio y cotidiano. Ligada a lo absurdo, la alegoría fortalece en él la irrupción de un presente que mantiene vivo en el dominio férreo, inequívoco y

neutral del signo. ¿Y qué persigue este recurso si no alcanzar intuitivamente la unidad del relato? El hombre-insecto de *La metamorfosis* lo consigue sin duda, y con creces. No es aventurado agregar que la alegoría, al mantener la convivencia del hombre y del animal enriquece la narración con la permanencia de un pasado que explica, a la vez, la vida de Gregorio Samsa y la existencia de un cuento perfecto.

V

LOS LIMITES DEL CUENTO

Dijimos que es de la esencia del cuento la presencia sesera, recurrente, de un pasado absoluto, en la medida en que el suceso que lo informa traspasa, por así decirlo, su contenido entero. Conviene, empero, entender este juicio de un modo formal, referido al tiempo que condiciona su estructura misma. De otro modo, la teoría se vería desmentida en aquellas narraciones que, sin aparente sujeción a un acontecimiento determinado, comprensivo de un desenlace impulsor, se resuelven en episodios de sola actualidad donde el verdadero suceso, incidiendo a distancia desde su órbita social, cede el primer plano a la aventura misma —que, como la vida, puede, incluso, quedar trunca o indefinida— o se agota en el planteo, directo o alegórico, de una situación dada.

Surge, así, la cuestión de si estas narraciones son, cabalmente, relatos o han sido incluidas en la denominación por un exceso analógico. ¿Son cuentos *Bola de sebo*, *La lección del maestro*, *La muerte de Iván Illich*? La sola extensión bastaría para excluirlos como tales, si bien *La metamorfosis* nos prueba que tal característica no es un elemento absoluto. Pero lo cierto es que tampoco son

novelas cortas o "nouvelles". Falta en ellos tanto la actualidad de la acción como la incidencia del hecho concreto y acabado. No se pretendrá, por cierto, que en el relato de Maupassant —el más cercano, de los tres citados, a la forma del cuento— el sacrificio cumplido por la protagonista sea el "suceso" vertebral y no más bien la guerra, un estado social determinado, una humanidad corrompida.

Descripciones de una sociedad son, también, *La muerte de Iván Illich* o *La lección del maestro*, cualquiera que sea la diversidad de los estilos. Ni la sutil ciencia literaria de Henry James ni el genio espontáneo e individual de Tolstoi restan a sus narraciones el carácter de "episodios nacionales", en la medida en que un ámbito social es el mundo. En ambos casos, al mostrarnos un ambiente, proceden como novelistas, aunque sin dejarnos formalmente una novela. La probidad del artista en *La lección del maestro*, la vida de un modesto funcionario en *La muerte de Iván Illich* son retratos acabados de una sociedad, de un estilo de vida y en definitiva de una *costumbre*. Salvando las diferencias individuales, ambos son, sencillamente, cronistas y su verdadero género es el de un testimonio, una denuncia, a la vez impar e inclasificable.

No podríamos imputar estas presuntas trasgresiones formales al imperio de un realismo que la estética del presente siglo intentaría superar, pues, ¿de acuerdo con qué principios habríamos de clasificar, entonces, *La madriguera*, de Kafka? También aquí seguimos una descripción, un testimonio. También aquí asistimos al ocaso de una circunstancia social más fuerte que el individuo. La diferencia reside en que, al estrecharse el cerco —desde

Tolstoi, desde Dostoievski la presión de lo social cobra rigor—, el escritor se refugia en la alegoría, impone a su estilo un esquematismo severo que refleja la imposición terminante del contorno. Mucho antes de preguntárnoslo, sentimos que *La madriguera* no es un cuento y si la examinamos de cerca, no nos parece, siquiera, una narración. Una voz, la voz de la soledad y el temor, ocupa el lugar del suceso. Por primera vez, testimonio y acontecimiento se funden en un ejercicio literario que destierra la anécdota y nos muestra una suerte de informe.

A primera vista, no se sabe si con este tipo de relato Kafka sortea los límites del género, dando lugar, así, a una nueva forma narrativa o si extiende los moldes de aquél, convirtiendo en lato su anterior sentido estricto. Empero, la segunda hipótesis parece más verosímil. Descubre, por lo pronto, la insuficiencia del suceso como requisito dirimente, según lo asientan las preceptivas basadas en el principio anecdótico, sin perjuicio de evidenciar la transición, a que aludiéramos en los capítulos anteriores, del hecho escueto a la situación, como resultado de un proceso que culmina en la problemática del hombre hasta hacer precisamente de su nuda condición el acontecimiento por excelencia.

Es ya un logro de la filosofía existencial el haber puesto en claro que la lucha eterna entre el hombre y su circunstancia se resuelve en la situación. La narrativa de Kafka traduce en términos literarios, y mediante recursos tan específicos como la alegoría, este punto de partida. Pero, de paso, nos muestra la verdadera naturaleza del cuento: su raíz tética, problemática, su carácter filosófico, en fin. No extraña, pues, que, a través de un escri-

tor signado por la primera guerra, el cuento alcance una depuración en el seno de una humanidad que no se ilusiona demasiado sobre su destino y que, al tomar conciencia de sí y de su ingénita escasez, se torna dramáticamente reflexiva.

Por lo general, los relatos de Kafka que, correspondiendo al tipo de *La madriguera*, responden al estilo propio del diario, nos revelan la legitimidad de una teoría que inscribe la estructura del género en el dominio de su íntima temporalidad. Véase cómo el verdadero tema de esta narración es la amenaza, la posibilidad, siempre cercana e imprevisible, de la destrucción del protagonista. Dejemos a un lado el origen —cósmico, teológico, social— de tal amenaza. Detengámonos en el procedimiento y descubriremos en la recurrencia del pasado la fuerza atrozmente viva con que, a lo largo de todo el relato, aquel peligro perdura: una circunstancia que en la medida de su irreversibilidad, nos sume, paradójicamente, en un presente absoluto, vigilante. Esta persistencia del pasado como un presente irrevocable, como una "duración", explica la rara y sobrecogedora atracción de *El proceso* y *El castillo*, que están elaborados conforme a la técnica de la narración breve y son, en definitiva, las novelas de un cuentista.

Un examen detenido de las relaciones de temporalidad entre cuento y novela nos llevaría, quizá, demasiado lejos, obligándonos a excedernos del marco escueto de este ensayo. Pero no podemos dejar de consignar el ejemplo de *El proceso* como punto de intersección de ambos géneros, por lo menos en la medida en que los diversos

capítulos de la novela parecen escritos sin respetar otro vínculo que el de la mera contigüidad.

Pongamos por ejemplo el episodio del verdugo. Estrechamente ligado al primer capítulo, solo guarda con éste un lazo remoto y es de tal modo intemporal que, no obstante su contenido sorpresivo, produce la impresión de un hecho prefigurado. Lo mismo ocurre con la intervención, en la primera parte, de la señorita Burstner y, más adelante, de su amiga, la señorita Montag, como así en plena novela, con la del pintor Titorelli, si el capítulo de las escribanías o la entrevista con el abad no configuraran otras muestras típicas.

Lo notable de semejante estilo es que a través de tales capítulos estancos el juicio sumario de que es objeto el prevenido adquiere una presencia obsesionante. Se diría que la sentencia está dictada de antemano y que las diversas secuelas del proceso son meras formalidades, tan hueras como las gestiones, por lo demás, desesperadas, del protagonista. Al cabo de cada capítulo se comparte el presentimiento, ya esbozado en las primeras líneas de la obra, de que el destino de José K... no puede ser otro que el que recoge el desenlace.

Como en el cuento, el principio y el fin se tocan de cerca. Pero lo importante es que el término de cada tracto—cada capítulo traiciona el clima de un epílogo— nos remite, por una suerte de caída en la irreversibilidad del juicio, en su duración, a la condena ya decidida y, así, la marcha discontinua nos envía, paradójicamente, a la continuidad del proceso. El resultado es una presencia cuya modalidad agobiadora crece con el carácter a un tiempo marginal y promiscuo del proceso. No es aven-

DE POE A KAFKA

turado afirmar que en esta intuición de los resortes temporales de la narración radica, asimismo, gran parte de la originalidad de otros escritos de Kafka, concebidos a la luz de una técnica parecida. Parece obvio observar aquí la recurrencia de un pasado que coincide con el esquematismo del estilo, inspirado, como lo insinuáramos, en los estímulos del relato breve.

VI

KAFKA Y EL CUENTO. CONCLUSIONES

Las consideraciones anteriores permiten inferir que una teoría del cuento solo puede formularse de un modo válido con respecto a una órbita histórico-social determinada. De otro modo se corre el riesgo de aceptar generalizaciones demasiado vagas. Una de ellas, lo hemos visto, es la que señala el suceso escueto como uno de los términos de la definición del género. Vimos, asimismo, que este requisito, tanto como el de la brevedad, debe integrarse en el plano más profundo de la temporalidad, a fin de establecer cuál es el elemento que, dentro de esta escala, es capaz de dar cuenta de su forma actual.

Podrá discutirse, desde luego, la pretensión de englobar en una sola tesis las formas, variables con cada autor, del género que nos ocupa. Pero, desechando el argumento demasiado leve de que los ejemplos indóciles no constituirían verdaderos cuentos, es indudable que un propósito semejante corresponde tanto al destino como a la miseria de toda teoría. Admitiendo, pues, que nuestra hipótesis se muestre incapaz de abarcar el género entero, aun dentro de los límites de un tiempo o de una época determinados, el hecho de explicar algunos de sus ejem-

plares más notorios bastaría para justificarla al menos en tal medida.

Pero cualquiera que sea el valor de una tesis sobre la estructura del cuento, resulta claro que la evolución operada a partir de Poe describe una parábola que superando el marco estricto de la anécdota como hecho externo al narrador conduce a un tipo de relato en que la circunstancia no es independiente de una vicisitud que de algún modo incluye a quien la describe. El cuento cumpliría, así, un progreso vecino a la hipótesis existencial de un mundo no distinto de su protagonista. El empleo de la primera persona ya no señalaría, empero, como en el romanticismo, el modo de adentrarnos en una subjetividad destacada, por un acto de rebeldía, del agobiador contorno social, sino, por el contrario, un medio de reflejar la dramática objetividad de un orbe técnico que encierra al hombre en el círculo fatal de la situación. Desde Kafka el cuento debe, pues escribirse necesariamente desde adentro. A esta inversión del punto de vista y de la técnica corresponde el rigor de un estilo depurado, capaz de absorber en el testimonio las más variadas formas de la fantasía.

Ocurrida en todos los órdenes de la estética, la evolución de las formas debía encontrar en la expresión literaria su crisis más honda y evidente. La quiebra del significado como expresión de un asunto capaz de traducir una realidad puesta en tela de juicio o, como lo quiere Husserl, entre paréntesis, debía extremar su alcance, necesariamente, en un terreno donde las exigencias lógicas del entendimiento ponían límites a una evasión total. Todavía en esta materia había una cuestión de gra-

do. Pues si no parece excesivo, que, tal como lo postula Mc Leisch, un poema no signifique nada, no es fácil extender la afirmación al terreno de la novela o del cuento. Menos aún, en éste que en aquélla, pues, en comparación con los otros valores, el dominio de la Verdad, que proclama Poe, progresa de un modo parsimonioso y no admite saltos. No es, pues, una casualidad que la experiencia de Joyce tuviera lugar en terreno novelístico.

Pero frente a una evolución que no reconocía fronteras el cuento sabría hallar una fórmula de compromiso en el terreno neutro de la alegoría. Es el punto donde lo ha dejado su último reformador: Franz Kafka. De qué nuevos recursos formales se valdrá la narrativa del futuro es algo difícil de predecir, pero es posible conjeturar el mantenimiento, por algún tiempo, de aquella modalidad críptica, hábil para transferir las inspiraciones de una realidad confusa, confinada, por el momento, en los lindes de lo provisional. No es aventurado afirmar que un paso más conduciría a una disociación de la materia anecdótica con grave riesgo de una unidad especialmente regida por su incorruptible naturaleza lógica, razonante.

Desde el punto de vista de una filosofía o teoría del cuento, las consideraciones anteriores nos permiten arribar a las siguientes conclusiones:

1. El cuento se da en un tiempo propio caracterizado por el dominio del suceso como hecho sucedido. El signo de esta temporalidad específica del cuento es, pues, el pasado, bajo cuyo imperio tiene lugar la explicitación de tal suceso o sea, el relato propiamente dicho.

2. El cuento no importa, pues, ni un corte en el flujo del tiempo vulgar, la "tranche de vie" o el cuadro, caros al realismo, ni, tampoco, un traslado del tiempo subjetivo, tal como lo practica la novelística moderna a partir de Joyce, Proust y Kafka (excluido, naturalmente, el movimiento objetivista). Con estas salvedades queda fundada, asimismo, desde el ángulo de la temporalidad, la diferencia específica con la novela.

3. En el cuento, el narrador queda fuera del herético círculo temporal del relato. El tiempo del narrador y el del relato son, así, independientes.

4. En la novela, el narrador ocupa la temporalidad de la acción y de los personajes y, en rigor, teje la trama desde adentro. Análogo enfrentamiento e identificación ocurre, respectivamente, en el plano del lector de un cuento y del lector de una novela.

5. La naturaleza tética o proposicional del cuento, dirigida a desentrañar y desenvolver los datos y las circunstancias del acontecimiento en el plano de una solución lógica, le imprime un carácter filosófico "a priori" o formal.

6. Dentro del rigor temático y estilístico que él mismo se impone, el cuentista es absolutamente libre. Aceptadas las premisas del relato, el lector se limita a seguir sus alternativas, a las que asiste, por decirlo así, desde afuera.

7. En el uso de una libertad formal de que carece el cuentista, el novelista, en cambio, queda vinculado a la existencia de un personaje que acaba por imponérsele.

De alguna manera, por identificación o por proyección, es él mismo cada uno de sus personajes. Un proceso análogo ocurre del lado del lector.

8. El cuento es un orbe cerrado y finito. La novela es un mundo abierto y, en principio, ilimitado. El cuentista indaga y define: su actividad es demostrativa. El novelista presenta y su tarea es mostrativa. En el primer caso el autor procede desde el lector. En el segundo, obra desde el personaje o la circunstancia.

VII

EL TIEMPO EN LA OBRA NOVELÍSTICA DE KAFKA

Nos referimos en su momento, y con relación a *El proceso*, al singular manejo de la temporalidad en la obra de Kafka. Ahora podemos afirmar que esa intuición, asistida, asimismo, por la idea de un tiempo ubicuo y, paradójicamente, anacrónico, encuentra fundamento en las modernas indagaciones sobre el tiempo como entidad o sustancialidad discontinua, emancipada del concepto clásico de sucesión. En *El proceso* nos encontramos con dos planos perfectamente diferenciados: uno, el de José K..., corre, por así decirlo, en la superficie del relato; otro, el del proceso propiamente dicho, discurre de un modo subterráneo, aunque no menos palpable. Podemos imaginarlos como dos líneas paralelas de ritmo asincrónico, comunicadas, aquí y allá, de un modo intermitente toda vez que, de una manera o de otra (primera audiencia de José K..., conversación con la señorita Burtzner, escena del verdugo, visita al abogado, entrevista con Titorelli, parlamento con el abate) el protagonista toma, o cree tomar, contacto con el proceso (fig. 1).

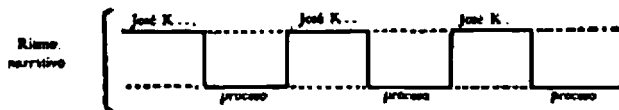


Figura 1

Esto, por lo que hace a la totalidad del asunto en sí. La marcha narrativa, en cambio, describe una línea quebrada, representativa del tracto discontinuo, a la vez simultáneo e independiente, en que se dan ambos planos. Dentro de este cuadro temporal, cada capítulo genera un hiato a través del cual se nos muestra, latente, el proceso (fig. 2).

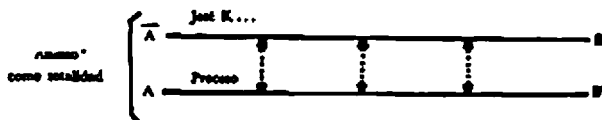


Figura 2

En rigor, basta puntear los extremos para evidenciar que ambas proyecciones se corresponden. La marcha vacilante del héroe alterna, así, con la continuidad sobrecogedora del juicio. En *El castillo* ocurre otro tanto. Tenemos aquí, por un lado, el plano del agrimensor K.; por el otro, el del castillo y sus autoridades. También en este caso hay coexistencia paralela y asincrónica de los planos anecdóticos y confluencia periódica en los contactos remotos y anacrónicos que el héroe toma con el castillo y su gente.

Esta genial intuición del tiempo como una entidad discontinua genera en la obra de Kafka consecuencias de un raro encanto poético. La carga onírica que traicionan

sus menores episodios obedece a un estilo que encuentra en los sueños la huella de un anacronismo minucioso —una parsimonia en el seno de la agitación— muy cercano de la corriente vital en el sentido del destino. Kafka sabe que tiempo y existencia hacen una sola y misteriosa sustancia. Este punto de partida da su fruto más óptimo en el tejido de un relato que a cada paso nos muestra la verdadera densidad, el genuino carácter trágico de la vida.

Si se pudiese admitir en literatura un cabal realismo, es decir, la trasposición estética de una *realidad* que clama, previamente, por su definición, entonces la obra de Kafka habría logrado su auténtico propósito. Pues el logro de Kafka consiste en mostrarnos la simultaneidad, la promiscuidad, en que se debate la figura temporal de la vida. Y este paso del tiempo no se obtiene, claro está, por una observación de frente, solo hábil para inmovilizar aquélla en el mero corte transversal de una "tranche de vie" que no excede de la lámina. Se da, más bien, en la visión *distraída* que asiste al curso temporal como a una reminiscencia. Kafka capta este movimiento fugitivo del tiempo mediante una perspectiva que nos descubre el drama vital de un modo preliminar por aceptación del complejo total y contradictorio de los diversos puntos de mira.

Por la absorción de pasado, presente y futuro en una trasposición literaria que da cuenta del residuo vital, Kafka es capaz de ofrecernos la marcha irrevocable de una vida que es, esencialmente, drama. El anacronismo, el sesgo legendario de la narración, son los medios estilísticos en que aparece, como un pasado activo, esa marcha inequívoca de la vida que los pretendidos realistas no

obtienen. La novelística de Kafka, aparece, así, como la prolongación moderna de la más auténtica vena trágica. Si algo innominado y sobrecogedor *sucede* siempre en la obra de Kafka, ese algo es obtenido por la inserción profunda del pasado en el presente. El destino, es decir, la tragedia, se dan en esta persistencia desde los orígenes de la poesía, pero Kafka sabe imponerla en los menores episodios: adivina que su carga metafísica se da, también, en lo nimio. La marcha, a la vez actual y lejana del relato, sus circunstancias tan vagas como circunscritas, obedecen a la técnica descrita.

En una intuición que trabaja con la misteriosa vigencia del tiempo hasta el punto de reconstituirlo en instancias de arte debían encontrar su lugar adecuado ciertas actitudes anímicas que participan del genio mismo de aquél. Tales, por ejemplo, la evocación y el presentimiento, disposiciones del alma que en Kafka adquieren una honda fuerza de actualidad, un excelso carácter dramático y poético. Una y otro son en Kafka una técnica y en cierto modo la inflexión misma del relato. Así se explica que cuando tales sentimientos se manifiestan de una manera expresa muestren un vigor increíble, una fuerza de sugestión que sobrecoge el ánimo. Recuérdese la actitud de la hermana de Gregorio Samsa el día infausto de la metamorfosis del héroe. Separada de éste por un muro, sin ver lo que ocurre, la joven llora, sin embargo; llora desesperadamente. Y su llorar es la expresión misma del presentimiento. El mecanismo del sueño parece regir aquí las evoluciones del relato. En ciertos casos se diría que asistimos a la lisa transposición del fluir onírico al plano literario, como si constituyera su

materia misma. El "tempo" pertenece, también, a los sueños. Es, como en éstos, algo a un tiempo leve e inerte: una presencia fija e instantánea, un acontecimiento sin duración y, sin embargo, irremisible.

En rigor, toda la obra de Kafka se halla embebida de las suertes del sueño, de ese mundo desolado y sin tiempo en que solo somos vida que nos vive. Esas apariciones abruptas, esos seres que ya estaban allí muy cerca del héroe y que éste "reconoce" a cada paso, ese presente que solo aparece después, en sus asombros silenciosos, esos personajes en segundo plano que parecen seguir un curso autónomo, a un tiempo lejano y cercano, ese fluir de imágenes en constante retorno, ese estado, en fin, de enajenada reminiscencia: todo ello pertenece a la virtud misma de la pesadilla. Recordemos, para tomar como ejemplo su novela más popular, aquel ambular de José K... por las escribanías: la estrechez de los corredores, la falta de aire, esas palabras inaudibles que se quedan en el vacío o en el mero articular de las bocas y cuyo sentido se comprende después, los acusados que esperan, los personajes insólitos, las apariciones repetidas y fugaces, ese malestar que postra al héroe en una especie de marasmo sonambular...

La promiscuidad es en Kafka un sostenido recurso estético y pertenece, él también, a las suertes del sueño. Recordemos, en *América*, el salón inmenso que sirve de dormitorio a los ascensoristas del Hotel Occidental; la habitación en que duermen, en el desorden más cruel, Delamarche y su compañera, Robinson y Karl Rossman. Evoquemos, en *El Proceso*, esos tribunales que funcionan en un granero; esos guardianes castigados en un cuarto

perdido del Banco en que trabaja José K... Traigamos a la memoria esas escenas de amor entre K... y Frieda, en *El Castillo*, y de las que son testigos impensados los ayudados; el curioso cuarto "conyugal" de aquéllos en el aula de una escuela, etc. Y nada digamos de los objetos. Claro que tal promiscuidad se halla cargada de una intención que excede de la mera transposición del fluir onírico. Hay aquí, además, la supervivencia del "tempo" de las cosas, el abandono que las caracteriza y aun la condición absurda de la existencia. En pocos recursos despliega Kafka una virtud irónica tan marcada como en éste de la promiscuidad. Se advierte en ella esa espontánea vis cómica y caricaturesca que lo define como escritor y, en este caso sobre todo, como judío. Pero todavía hay más en este aparente desorden, esta convivencia anacrónica de las cosas. Pues la promiscuidad es también la Culpa, ese delito de que nos sentimos siempre acusados, esa Falta que se nos pega al cuerpo y que parece exponernos, en la plena desnudez, frente al ojo vigilante, insensible a nuestro desvalido pudor, de la Autoridad. Todo se carga en Kafka de virtud metafísica.

El tiempo es en Kafka minucioso y su fluir casi material, tangible. Se diría que tiene un peso y un volumen. Si en la marcha general del relato lo temporal es discontinuo, en el episodio es, por el contrario, de una marcada continuidad, de una puntual consecuencia, sin grietas. De ahí su discurrir lento y gradual, parsimonioso. Y así, por un mecanismo que une inexorablemente la instancia temporal a la espacial, lo pequeño se vuelve inmenso, lo más diminuto se torna infinito. Esta particularidad que informa los relatos de Kafka pertenece a su

más íntimo hábito estético y se adivina la delectación morosa que anima el procedimiento. En la malla de las cosas y de las situaciones Kafka no desdeña nada. Ni el intersticio más recóndito, ni el retículo más apartado queda fuera de su implacable minucia descriptiva. La misma virtud que alienta en su estética del tiempo anima su visión dramática del acontecimiento y así todo tiene la misma importancia —cada mónada es un mundo— y el hecho más ínfimo puede ser irreparable para siempre. Por añadidura, una concepción capaz de animar pareja técnica narrativa debía volver inacabable —infinito, si se quiere— el relato mismo y cerrado, concluso y denso de universalidad el capítulo más breve. Los relatos de Kafka poseen de tal modo la discontinuidad misma de la vida, su fragmentaria eternidad, su parcial, circunscrito y definitivo acabamiento.

Pero el tiempo de Kafka posee distintas velocidades. Tan pronto transcurre con una impensada lentitud, tan pronto pasa con una prisa increíble. En ambos casos el héroe resulta siempre sorprendido, como si el tiempo le hubiera jugado una broma, se le hubiera anticipado. Esta modalidad sorpresiva del tiempo se corresponde en Kafka con la estética del sueño. Pues pertenece al discurrir onírico este raptó del tiempo del que aquél suele servirse como de un recurso de la más pujante fuerza emocional. Kafka describe como nadie ese movimiento imprevisible que con el tiempo nos sobresalta dejándonos la impresión evocativa de algo que pasó sin nuestro consentimiento, de que hemos sido vividos por una instancia ignota de la cual no guardamos sino una reminiscencia vaga. Véase en el capítulo segundo de *El Castillo* cómo le cae la noche

al héroe y obsérvese la sugestión poética del breve trozo en que se describe el suceso. Apenas ha llegado hace unas horas y ya el agrimensor siente la mañana de aquel día como un acontecimiento lejano. A este manejo del tiempo corresponde, en parte, la atmósfera de ensueño en que pone Kafka la narración. La menor fracción de tiempo se vuelve así historia, misterio y encanto de vida vivida. El alejamiento en el espacio pertenece a la misma técnica. Véase en el mismo capítulo el pasaje en que K... pierde de vista a Barnabé. Hace apenas un segundo que acaba de dejarlo cuando advierte que se halla increíblemente lejos de aquél. En rigor, los héroes de Kafka viven "apercibiéndose" y en este apercibirse conocen, con un retardo dramático, el paso de "lo otro" de aquello que no es su vida.

La supervivencia es en Kafka otro recurso estético que se derivaría de su manejo del tiempo. Debía ser, por lo demás, una consecuencia de aquel persistir del pasado en el presente el que cosas, seres y situaciones se sobrevivieran en su obra. Y así, voluntades remotas imponen su ley, como si continuaran viviendo, ordenan el presente como si aún alentara su perdido soplo. Esta vigencia de lo póstumo adquiere en los relatos de Kafka un extraordinario valor sugestivo. Recuérdese la sobreviviente voluntad del emperador en *La Muralla China* o, en el mismo relato, el tema del mensaje que pervive más allá de la muerte del que lo dicta. Recuérdese la voluntad del viejo comandante en *La Colonia Penitenciaria*, o ese inquietante supérstite que anima la belleza desolada y onírica del *Cazador Graco*.

Un "tempo" circular, eternamente presente, anima la

angustiada nostalgia de eternidad de que están hechos estos relatos. Y por ello todo lo que es ya fue de algún modo. En *El Proceso* la Justicia había sido antes muy otra. En *El Castillo* los personajes parecen aquejados de amargas reminiscencias en torno de un tiempo mejor, de una pasada grandeza. En *Las Armas de la Ciudad* la construcción de la torre había marchado en orden al principio, pero después de todo se perdió. El pecado original, la Culpa, explican el hiato que divide los tiempos. Una profunda razón teológica parece informar esta división. Esa nostalgia de un tiempo mejor que embarga las narraciones de Kafka proviene de una concepción que estima perdido para siempre un primitivo estado de Gracia: el de ahora sería el tiempo de la Perdición, de los lamentos.

A una concepción en que las distintas instancias del tiempo asumen una vigencia omnipresente, no menos que a un pesimismo teológico que considera inalcanzable la Justicia y la Gracia, corresponde la circunstancia de que seres y situaciones se debatan en un eterno preliminar. Si en cada instante se contiene la eternidad, si el hecho más sencillo posee una trascendencia incalculable, si la menor situación describe un círculo sin salida en que todo está resuelto y si, en rigor, el fin último resulta inalcanzable, entonces poco importa el epílogo y lo que nos parece preliminar es justamente lo eterno, lo verdadero, lo único con que contamos. Por ello no interesa demasiado en qué pueden parar las idas y venidas del agrimensur en *El Castillo* —modelo como *El Proceso*, de preliminaridad en la obra de Kafka—, desde que lo que anima la trama es su perfecta inconclusión, el infinito peregrinar del héroe. Y cuando Kafka mismo nos dice que el agri-

menor es admitido, al fin, en los dominios del Castillo, pero que su admisión ocurre en el instante de su muerte, no hace sino confirmar, con la idea de un epílogo que no cerró, en definitiva, su novela, su punto de vista esencial. Pues el interminable peregrinar del héroe no ha cesado: una infinitud se ha prolongado en la otra. La muerte es también para Kafka un eterno e insondable ambular.

La misma razón de infinitud que preside su incesante debatirse en la preliminaridad hace que los héroes de Kafka esperen siempre: lo hagan sin esperanza, como los ajusticiados permanentes de *El Proceso*, o los sostenga semejante virtud, como ocurre con el protagonista de *El Castillo*. Porque hay en Kafka la espera del que solo cree en la espera. En tal sentido *El Castillo* fijaría, con su optimismo vago, la posición definitiva de Kafka: el hombre solo sabe que espera. Los puentes que debieran unirlo con la Divinidad están cortados. Y esto sería así para los que no aceptan que su verdadera posición sea la de *El Proceso*. Aquí la conclusión es desesperante: solo la vergüenza sobrevive. Lo Absoluto es un absoluto de aniquilación. Pero la esperanza misma es en Kafka una llama que solo se sobrevive, algo que es en la medida en que fue, un aliento impreciso que solo vive "a la manera de las inscripciones funerarias".

INDICE

I. El problema	7
II. Sociología y naturaleza del cuento	13
III. La teoría de Poe	23
IV. El cuento como pasado activo	33
V. Los límites del cuento	39
VI. Kafka y el cuento. Conclusiones	45
VII. El tiempo en la obra novelística de Kafka	51

Dos tareas esenciales se propone el autor de este ensayo: mostrar la evolución operada en el cuento, de acuerdo con una parábola cuyos extremos están representados por Poe y Kafka, y ofrecer una teoría del relato capaz de sustentarlo en el orbe temporal que necesariamente le corresponde. Si la primera de ellas entra en los propósitos corrientes de quien se interesa en un proceso interno que pide a la sociología de la narración la respuesta a sus principales interrogantes, la segunda, más ambiciosa, quiere prestar al género una estructura en la que se base su naturaleza profunda.

Mario A. Lancelotti, narrador probado a lo largo de más de veinte años dedicados a esa especialidad, autor de dos nutridos libros de cuentos —*El ascensor* y *La casa de afeites*— y de una obra sobre crítica estética titulada *Filosofía del violín*, ha intentado con esta obra el análisis detallado y profundo de un tema de gran interés para los estudiosos de esta forma literaria.

OTROS TÍTULOS DE EUDEBA

El cuento folklórico - R. Pinon. *Arte y literatura fantásticas* - L. Vax. *La novela naturalista hispanoamericana* - G. Ara. *Las literaturas célticas* - J. Marx. *La originalidad artística de "La Celestina"* - M. R. Lida de Malkiel. *Cantos del peregrino* - J. Mármol. Edición crítica de E. B. de Meyer. *El misántropo* - Menandro. Edición crítica de Dora C. de Pozzi. *La crítica literaria francesa* - J.-C. Carloni y J.-C. Filloux. *La literatura simbolista* - A.-M. Schmidt. *Folklore y literatura* - A. R. Cortazar. *Vida y literatura en la República romana* - T. Frank. *Trovadores y cortes de amor* - J. Lafitte-Houssat. *El verdadero Shakespeare* - J. Dover Wilson.