Marcelo G. Burello, Alejandro Goldzycher, eds.

CUENTOS PARA QUINCEAÑERAS

JAMES FENIMORE COOPER

PUV
Vniversitat de València

CUENTOS PARA QUINCEAÑERAS

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html
http://bibliotecajaviercoy.com

DIRECTORAS

Carme Manuel
(Universitat de València)

Elena Ortells
(Universitat Jaume I, Castelló)

CUENTOS PARA QUINCEAÑERAS

James Fenimore Cooper

Edición y traducción
Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

© Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher
Cuentos para quinceañeras, James Fenimore Cooper

1ª edición de 2020

Reservados todos los derechos
Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN: 978-84-9134-646-3

Ilustración de la cubierta: *Portrait of a young elegant lady, three-quarter length, in a red dress with an embroidered shawl, standing in a landscape* (1824), Eduard Friedrich Leybold

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

Edición digital

Índice

J. F. Cooper y los orígenes
de la narrativa breve norteamericana 9

CUENTOS PARA QUINCEAÑERAS

Prefacio 25

Imaginación 27

Corazón 83

James Fenimore Cooper
y los orígenes de la narrativa breve norteamericana

Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher

De la novela al cuento

En el siglo XVIII, como se sabe, el "ascenso de la novela" –por usar la famosa fórmula de Ian Watt– obedeció mayormente a un doble factor promovido por el advenimiento de la sociedad burguesa: por un lado, el paulatino interés por las complejidades de toda alma humana, más allá de la formación o la posición económica del individuo en cuestión; por el otro, la creciente alfabetización de las capas medias y la compartimentación de la vida urbana en tiempo de negocio y tiempo de ocio (que en el caso de muchos ciudadanos se llenó de lectura). No es casual, en este sentido, que el fenómeno se haya dado fundacionalmente en Gran Bretaña, país que también comandó –no sin sucesivos baños de sangre– la democratización de la vida: a partir de la saga del náufrago Robinson Crusoe, pasando por el sentimentalismo de Richardson y la picaresca de Fielding, la novela inglesa supo aprovechar las nuevas condiciones y crear un nuevo tipo de lector, un lector al que quizás haya sido Rousseau con su *Julia, o la nueva Eloísa* el primero en saber apelar de forma programática y consciente.

A mediados del siglo XVIII, sin embargo, fue surgiendo otra necesidad, más infraestructural, si se quiere: la de narrativa de breve o mediana extensión, capaz de ocupar los espacios disponibles en diarios y revistas (y a la sazón, capaz de combinarse con otro tipo de textos como recetas de cocina y poemas didácticos para completar los *gift-books* y los "almanaques"). Casi de pronto, en muchas naciones se requería un cierto tipo de material que no existía. Los novelistas abundaban, pero no había cuentistas en el sentido en que hoy concebimos el "cuento" moderno: había fábulas, alegorías, parábolas, leyendas, chistes,

anécdotas, cuentos de hadas, crónicas, pero estas formas comenzaban a resultar obsoletas o insatisfactorias por su tradicional apelación a una sensibilidad demasiado simple, y simplemente no existían las ficciones en prosa con menos pretensiones didácticas y más esmero estilístico, aptas para ser leídas de un tirón por los ávidos lectores dieciochescos; había que inventar algo nuevo, breve, intenso e interesante. Para los aspirantes a narradores de brevedades, el nuevo desafío era atraer durante un rato a un lector habituado a entregarse durante una quincena o un mes como mínimo, logrando en unas pocas páginas la emoción que se generaba en un extenso *in crescendo* novelístico, a lo largo del cual la clave era la mimesis del mundo "real" y la empatía con los personajes. Y los modelos de escritores exitosos contemporáneos eran todos novelistas… Por supuesto, los relatos de Boccaccio, Chaucer y Cervantes disfrutaban de prestigio universal, pero o estaban enmarcados en un ciclo, o seguían siendo demasiado extensos, o acaso abusaban del pudor expositivo y de las aspiraciones pedagógicas. O adolecían de todas esas cosas a la vez. Era preciso aligerar las pretensiones moralizantes, acortar las páginas, y crear pequeñas piezas autónomas, que pudieran leerse "en una sentada" (idea que de hecho invocaría Poe al elaborar explícitamente la poética del cuento moderno).

¿En qué consistía exactamente el desafío? Desde un punto de vista del efecto global, y simplificando mucho las cosas, puede decirse que la narrativa de mediana o breve extensión implica la prevalencia de los sucesos por sobre los protagonistas; la novela moderna, en cambio, había invertido la jerarquía: para el siglo XVIII, orgullosamente burgués, era mucho más importante el sujeto que el objeto, los personajes que los hechos. Pues si en las formas breves se contesta a la pregunta "¿qué le pasó a quién?", en la narrativa larga se responde a "¿a quién le pasó qué?". Por eso, subgéneros narrativos extensos tales como la épica antigua, el romance medieval e incluso la novela de aventuras moderna tienden a producir un efecto que el lector actual identifica más con el cuento que con la novela propiamente dicha: tanta exterioridad impide adentrarse de lleno en los personajes y empatizar a fondo con sus perspectivas y aspiraciones. En estos formatos, el héroe o los protagonistas son memorables en función de los hechos que les ocurren, y no tanto en sí mismos; su "subjetividad" –por usar un término clave en este contexto– no es una cuestión interesante desde el principio, su sensibilidad no es un manantial potencial y proverbial de entrada: se trata de personajes que tienen que actuar para suscitar interés.

James Fenimore Cooper, escritor

James Fenimore Cooper (1789-1851) pertenece a la segunda generación de escritores estadounidenses "profesionales" con una obra de cierta extensión y regularidad de publicación. Los primeros, aunque polígrafos como lo era casi toda persona aficionada a escribir en el siglo XVIII, habían sido novelistas, preferentemente, como Hannah Webster Foster, Susanna Rowson (nacida en Inglaterra), y Charles Brockden Brown, y en todo caso no siempre habían logrado –o siquiera pretendido– vivir en forma exclusiva de la escritura. En sintonía con la serie literaria europea, tocó entonces a la generación subsiguiente ensayar los primeros intentos en ficción breve, por supuesto que mezclada con anécdotas, parábolas, crónicas, bocetos, etc. Para estos autores las presiones y exigencias eran numerosas: desde un punto de vista económico, los nuevos medios de la opinión pública –los diarios y revistas, tan importantes para la guerra de independencia y la conformación de una identidad nacional– ofrecían espacios en blanco bien remunerados para llenar; desde un punto de vista cultural general, la sensibilidad romántica y su legitimación de la imaginación y de lo novedoso promovía la búsqueda de nuevos formatos y temas; y desde un ángulo netamente regional, los Estados Unidos querían grandes plumas que supieran describirlos, cantarlos e inmortalizarlos con obras originales y a la altura de sus pares del Viejo Continente.

Grosso modo, podemos periodizar la obra de Fenimore Cooper en una etapa de formación, que contiene los textos que incluimos en este volumen y que culminaría a comienzos de la década de 1820, y una de consolidación, cuando alcanzó una enorme repercusión mundial; desde un punto de vista estilístico y temático, se aprecia que en la primera prevalece el sentimentalismo (desde su origen mismo asociado a la forma epistolar), y en la segunda, la aventura (en tierra y en mar). Si se hace la casi inevitable comparación con su estricto coetáneo Washington Irving (1783-1859), que hizo de la forma corta su favorita (predeciblemente se había formado en el periodismo, como satirista y cronista), y que instaló el problema fundacional de lo europeo versus lo americano (que Henry James y Edith Wharton luego explotarían), saltan a la vista las diferencias: Fenimore Cooper evitó el periodismo y las formas breves lo más que pudo, y se apasionó tanto con América que el Viejo Continente no le produjo mayor vértigo. Pero por sobre todo, más allá de abundantes páginas sobre cuestiones náuticas y militares y otros escritos sobre temas de interés general, lo que más se destaca es su concentración con la épica de

largo aliento. Y era comprensible: hasta entrado el siglo XIX, las novelas siguieron siendo una vía de prestigio artístico y, ante todo, un buen negocio, pues se vendían a raudales y se publicaban en dos o tres tomos, normalmente a lo largo de varios meses (nuestro autor, por caso, publicó la mayoría de sus largas novelas de a dos tomos en su país natal y de a tres en Inglaterra).

Por la otra forma literaria que podía conceder fama y dinero al mismo tiempo, el teatro, es palmario que Fenimore Cooper apenas se interesó. Como Edgar Allan Poe (que oportuna y críticamente reseñó la novela *Wyandotte*), solo ensayó una vez el drama: la comedia *Upside Down, or, Philosophy in Petticoats* (1850); que se haya representado cuatro veces y que se conserve solo un fragmento de la pieza –pese al éxito que el dramaturgo de turno había obtenido como novelista– delata el fracaso de la obra y la indiferencia del autor (que pese a todo embolsó unos jugosos 250 dólares por los derechos). En este punto hay que pensar, asimismo, que escribir dramas y comedias a la sazón era rentable en Europa, pero no en los Estados Unidos, dotados de una escasa infraestructura apropiada y por ende de un reducido público, amén de cierta herencia puritana esencialmente antiteatral.

Tales *y* stories

Más allá de un par de informes o crónicas sobre fenómenos naturales –un eclipse, un lago escondido– o rarezas culturales de su país –como los vapores de los ríos del sur–, James Fenimore Cooper eludió la ficción breve: sólo compuso dos relatos, y bajo un seudónimo femenino. No hay que dejarse confundir, sin embargo, por la indeterminación genérica que surge de la designación de sus obras: en el inglés de su época, novelas y cuentos se denominaban "*tales*" por igual, y no existía la diferencia editorial entre *novel* –al principio un tecnicismo– y *tale* o *short story*, que progresivamente se haría imprescindible para mercadear libros. Las piezas breves recibían otras etiquetas, y hasta la consolidación del relato breve, en general *tale* designaba casi siempre una novela y *sketch*, siempre una pieza corta y no necesariamente ficticia (piénsese por ejemplo en los *Historical Sketches* de Brockden Brown, escritos entre 1803 y 1807 aunque publicados en forma póstuma, y más célebre, el heterogéneo *Sketch Book* de Washington Irving, aparecido entre 1819 y 1820).

Al día de hoy, puede constatarse que James Fenimore Cooper ha quedado casi exclusivamente relegado a la etiqueta de novelista oficial de la gesta colonial

norteamericana (más allá de su relativa sensibilidad para con los pueblos nativos),[1] y es dable pensar que su nombre y su fortuna literaria estén ligados a la posición de los Estados Unidos en el concierto mundial. Sin dudas, es un autor que ha ido perdiendo lustre conforme la literatura de su país se fue poblando de nombres y figuras, empezando por Washington Irving y siguiendo por Nathaniel Hawthorne y H. W. Longfellow (Poe y Herman Melville tardarían un poco más en consagrarse). En su apogeo, que llegó a ser resonante (a mediados de siglo era probablemente el autor estadounidense más leído fuera de su país), lo parodiaron figuras como W. M. Thackeray y Francis Bret Harte de un lado y otro del Atlántico. Y como se sabe, las parodias de un autor o de una obra puntual delatan que la cosa ha llegado a su cumbre y comienza a declinar… Su hija mayor, la escritora Susan Fenimore Cooper (1813-1894), prosiguió el oficio de su padre y no solo llegó a obtener cierto renombre como autora, sino que además hizo mucho por mantener y divulgar la obra de su ilustre progenitor, pero no pudo hacer milagros. El primer golpe duro al renombre de James Fenimore Cooper lo asestó sin duda Mark Twain (¡cuándo no!), con su libelo –mordaz como toda página suya– "Fenimore Cooper's Literary Offenses", aparecido en 1895 (póstumamente se dio a conocer otro texto similar: "Fenimore Cooper's Further Literary Offenses", que luego sería reeditado como "Cooper's Prose Style"). A continuación, la fama se fue opacando, las juventudes se volcaron a Jules Verne o Karl May, y por si fuera poco, el *Far West* fue sustituyendo en la mente de la gente al atractivo que a comienzos del siglo XIX todavía podía ejercer la colonización de Norteamérica: California pasaba a ocupar el lugar de la Bahía de Hudson, y los *cowboys* eran tanto más fascinantes que los mohicanos.

El texto

Es casi seguro que James Fenimore Cooper compuso *Tales for Fifteen* en 1821, mientras intentaba salir adelante con la que sería su primera novela exitosa (y que en cierto sentido podría considerarse la primera novela estadounidense cabal y

[1] En tiempos recientes lo han integrado en una antología de "*short stories*", pero con su *Autobiography of a Pocket-Handkerchief*, un texto satírico en un claro registro dieciochesco (y no precisamente tan "short"), o bien lo han incluido en un compilado con *The Eclipse*, que no es una narración de ficción, sino la crónica de un fenómeno celeste; en las denominadas "*Classic American Short Stories*" –tal suele ser el poco imaginativo título de tales florilegios– se le asigna un lugar a Fenimore Cooper por fuerza, pues su nombre está asociado a la literatura norteamericana fundacional, pero en su caso el concepto de "*short story*" resulta errático, y de hecho equívoco.