

# La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?

Carmen M. PUJANTE SEGURA  
*Universidad de Murcia*

## *Abstract*

Based upon the pillars of brevity and narrativity as well as on the effective relationship between these two characteristics, history of the *nouvelle* and of the *novela corta* genres have emerged, in like manner as the history of the existing relationship between both of these short species –with their historical, generic and terminological agreements and disagreements. As J.-P. Blin points out, most of the short stories of the twentieth century captivates the public thanks to a thrilling intrigue and “la nouvelle et l’histoire font encore bon ménage”; nonetheless, this “marriage” does not appear to be indissoluble because, at this point in literature, this genre has sometimes been “unfaithful”.

## *Resumen*

Sobre los pilares de la propiedad narrativa y de la extensión textual así como sobre la relación efectiva entre esas dos características, se ha erigido primordialmente la historia del género de la *nouvelle* y de la novela corta y la de la relación existente entre ambas especies –con sus encuentros y desencuentros–, como ha ratificado la propia tradición de la crítica realizada en torno a ello hasta hoy. Según asegura J.-P. Blin, nadie duda de que la mayor parte de los relatos breves del siglo XX conquista al público gracias a una intriga de ritmo palpitante ni de que “la nouvelle et l’histoire font encore bon ménage”; sin embargo, el matrimonio no sería para siempre indisoluble, pues a esas alturas de la literatura el género ha incurrido en algunas “infidelidades”.

Sobre los pilares de la propiedad narrativa y de la extensión textual se ha erigido primordialmente la historia del género o géneros de la *nouvelle* y de la novela corta. Según asegura Jean-Pierre Blin, nadie duda de que la mayor parte de los relatos breves del siglo XX conquista al público gracias a una intriga de ritmo palpitante ni de que “la nouvelle et l’histoire font encore bon ménage”; sin embargo, el matrimonio no sería para siempre indisoluble, pues a esas alturas de la literatura el género habría incurrido en algunas “infidelidades” y sólo pensaría en embellecer textualmente su brevedad (1990: 117). Así las cosas, haciéndonos eco de las problemáticas planteadas por éste y otros críticos, cabe preguntarse: ¿ha dado la espalda este género literario a la función

narrativa o la fábula?, ¿y entonces qué sucede con la brevedad? ¿Renegaría así de su propia historia como género, dejaría así de ser lo que es para convertirse en un anti-género? Pero, ¿cabe el relativismo en la narratividad y en la brevedad, se pueden medir?; además, ¿qué verdadera relación hay entre ambas propiedades? Y, ¿serían definitivas tales propiedades para caracterizar la *nouvelle*, la novela corta o el cuento y para conciliarlos y reconciliarlos?, ¿cómo escenifican los relatos desde la literatura francesa y la española ese debate o esa “crisis de identidad”?

Además de permitir la comparación supranacional entre dos literaturas partiendo de un punto crucial para ambas (y para la propia Literatura), como es el vivido a principios del siglo XX y sentido también por el género narrativo breve, se puede invitar a comparar *nouvelles* más o menos largas, o cuentos y novelas cortas, o en general relatos de extensión y tratamientos variables dentro de similares marbetes genérico-terminológicos y de contextos de publicación. Un análisis narratológico de relatos considerados ilustrativos puede venir acompañado del trazado de algunas notas sobre el manejo de otras categorías como la descripción y la focalización, sin olvidar el contexto de las corrientes literarias y de los medios de publicación, todo a la luz de aquellas propiedades de brevedad y narratividad.

Como se ha comprobado a través de una aproximación inmanente e histórica al género<sup>1</sup>, tras el nombre de *nouvelle* y novela(corta) no se esconde lo mismo hoy que cuando nació, como tampoco siempre ha encubierto una acepción propiamente literaria (Hernández Esteban, 1994; Chevalier, 1999; Paredes, 2004). Tras esa raíz léxica, de origen latino para ambos nombres en lenguas romances, no con dificultad se puede vislumbrar su primera acepción en torno a lo nuevo, lo novedoso (“nouveau”). Más ardua tarea supone atisbar en esos significantes unos semas que en la actualidad definan el significado en esa acepción literaria y que se relacionen en particular con ese sema de novedad. Ni la brevedad ni la narratividad, las dos propiedades comúnmente convenidas por la crítica para las especies literarias estudiadas, se dejan traslucir tras esos dos términos o significantes, a diferencia de la fórmula compuesta anglosajona de *short story*, género y marbete recurridos comúnmente por esa crítica para tender una equivalencia comparativa con las especies francesa y española.

Aunque con puntualizaciones en su ensayo de comprensión de la *nouvelle*, en el que apuesta directamente por esa equivalencia genérica entre *short story* y *nouvelle*, Pierre Tibi (1995) justifica tal aproximación entre géneros por medio de esas dos características ordinariamente consensuadas: la brevedad y la narración. La explicitación de ambas propiedades en el nombre anglosajón y la permanencia etimológica en el étimo romance francés, extensible al español “novela” (cuando en ellos quedaba comprendido el sema de brevedad con el sufijo latino), provoca entre la denominación genérica de ambas especies literarias una disimetría, según Tibi, debido al hecho de que el término latino posee un componente histórico-diacrónico opuesto

---

<sup>1</sup> Así lo hice en la comunicación titulada “Aproximación histórica al estudio comparado entre los géneros de la *nouvelle* y la novela corta en el siglo XX”, presentada en el congreso organizado por ALEPH en abril de 2011 en la Universitat de Girona con motivo de “Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica”.

al propiamente analítico del anglosajón: para *nouvelle* –y para novela(corta), añadiríamos– nos remontaríamos lingüística y literariamente al italiano *novella* en su nueva acepción boccacciana del siglo XIV (la propiamente literaria, que a su vez se remontaría al provenzal y a pesar de que las diferentes soluciones romances no dejarían de converger antes de esa misma acepción), mientras que con *short story* nos referiríamos explícitamente a la brevedad y a la narratividad.

A pesar de ello, Tibi confirma esa simetría genérica y la amplía a la existente entre la *short short story* y la *nouvelle brève*, simetría que ampliamos también en el presente estudio para el terreno literario español entre aquéllas y el cuento literario más breve o hasta el microrrelato del último siglo. Para ello allega el factor del cómputo de palabras (la extensión, breve o menos breve, quedaría así referida tanto a lo espacial-textual como a lo temporal), pero también la adición de adjetivos en las etiquetas de ambas lenguas, redundantes o tautológicos explícitamente en la fórmula anglosajona de “short short story” e implícitamente en la francesa de “nouvelle brève” si nos remontamos a ese origen etimológico, presente asimismo en el sufijo propio de la fórmula española (“-ela”): adjetivos y sufijos compartirían el mismo campo semántico en torno a la brevedad, como de hecho sucede con la fórmula actual española de “novela corta”, pero no en la de cuento literario, en la que sí se explicitaría léxicamente el sema de “lo contado” o “lo narrado”.

En este caso, de nuevo se incurriría en la disimetría en francés y en español al carecer estas dos lenguas de unos términos equivalentes (o, si no por carecer, por no entrar en el uso actual convencionalizado ni de críticos ni de escritores o por no haberles adjudicado a tales significantes un significado en esta sincronía literaria aun no careciendo de referentes textuales). Tampoco parecen encontrar equivalentes en otras soluciones terminológicas propuestas recientemente como *novella* o como *novellette*, y así sucedería a pesar incluso de la continuidad ofrecida por la raíz etimológica romance y el sufijo explicitado de esas opciones, dos opciones que desde la literaturas anglosajona y canadiense se han “modernizado” al recuperarse para un referente literario existente pero carente de nombre: un relato de mediana extensión que alberga una narración literaria elaborada. Tales propuestas estarían caracterizadas, pues, por una mayor extensión respecto a la solución anterior, la de *nouvelle* en cuanto equivalente a cuento –literario y breve–, haciéndose aquéllas equivaler o ajustar a la novela corta española en un estadio como el del siglo XX. Por ello se siente la obligación de recurrir para esos casos intermedios a soluciones, si no intermedias, sí “teóricamente correctas”, como la ofrecida por ejemplo por Tibi con el término *récit* que, sin embargo, también valdría para novela/*roman* y hasta para cuento/*conte* por incluir el sema de lo relatado, lo contado, lo narrado. No obstante, apostar por “lo breve” y por “lo narrativo” también significaría apostar por un concepto válido para el arte, en este caso el literario<sup>2</sup>. Por ello, ante todo se trataría de apostar, como hace Tibi, por “une gradation insensible jalonnée de formes transitionnelles” (1995: 12).

---

<sup>2</sup> Es esa distinción entre el arte de la brevedad y la brevedad del arte postulada por V. Hell (1976).

En este estudio se apuesta por ese *continuum*, esa transición, esa gradualidad, probablemente “medible” o cuantificable en palabras o páginas pero indiscutiblemente influyente en la arquitectura narratológica y, claro, en el efecto sobre el lector. Por otra parte, volcar o verter esa gradualidad sobre otra literatura y su terminología, su genología y su tipología –todas ellas inscritas en un sistema y en una tradición propios además de los compartidos–, aun sin asegurar coincidencias o simetrías exactas propias de compartimentos comunicados, podría ayudar justamente con esa flexibilidad a tender puentes comparativos entre tradiciones genéricas, además de a no falsear la realidad, siempre comunicante y rizomática. La gradualidad sería aplicable a la extensión o longitud, con sema espacial y también temporal (más apreciable quizás en el francés *longueur*), así como a la propia narratividad: los relatos pueden tender a una longitud mayor, media o menor, como a una narratividad más o menos pronunciada textualmente (otro trabajo podría estudiar la relación entre narratividad y brevedad en sus proporciones directas o inversas y en sus consecuencias sobre todas las categorías narratológicas, aunque algunos apuntes ya se realicen aquí en esa dirección). Justamente la consideración de ese *continuum* podría explicar la tendencia o hasta necesidad de desentrañar la esencia de la novela corta o de la *nouvelle* con ayuda comparativa de sus géneros colindantes<sup>3</sup>, los narrativos entre los más próximos, y con la extensión de su análisis al del *conte*/cuento.

Así, suscribimos las aportaciones de Tibi como las de Mary Louise Pratt (1981), quien pondera *the long and the short of it* –de la *short story*– y quien se refiere igualmente a lo “relacional” o a lo “a-simétrico” de los géneros literarios, en este caso el de *short story* y también el de *novel*, como si en este estadio el primero de ellos fuera el género “dependiente” o “marcado” (o *countergenre*), frente al segundo, el “dominante” o el “normativo” dentro de la prosa de ficción o incluso del todo de la literatura. Efectivamente, tal asimetría se articula de diferentes maneras, tanto en la teoría considerada clásica del relato breve como en su “moderna” práctica justamente desde mediados del XIX (entre 1835 y 1855 según la estudiosa). Lo refuta allegando también teorías relativas al cuento en español o al *conte* en francés y aduce cuatro postulados que son ejemplificados eminentemente con textos anglosajones y que, de hecho, se han comprobado genológica e históricamente o se van a comprobar transversalmente desde lo narratológico: “the novel tells a life, the short story tells a fragment of a life”;

---

<sup>3</sup> Y todo vuelve a relacionarse circularmente, como la cuestión de la problemática definición, la de la difícil o imposible caracterización, la de su indefinible o *multifariuos* naturaleza, la de su vinculación con otras literaturas como las de las *shorts stories*, etc., tal y como lo demuestra otro señalado estudio, el de Valerie Shaw para la *short story*, quien también subraya el relativismo/gradualidad de propiedades como la de esa brevedad y la necesidad de hacerlo *comparatively*: “It seems reasonable to say that a firm definition of the short story is impossible. No single theory can encompass the multifarious nature of a genre in which the only constant feature seems to be the achievement of a narrative purpose in a comparatively brief space. The word ‘comparatively’ is used deliberately here, since the brevity of a short story is something we recognize by relative, not absolute, means; our sense that any given successful story might have seen longer, but in that case would have lost something essential to our pleasure in reading it, is not a quantifiable factor, and nor does it appear to obey fixed laws” (1983: 21).

“the short story deals with a single thing, the novel with many things”; “the short story is sample, the novel is the whole hog”; “the novel is a whole text, the short story is not”. A estas proposiciones añade otros cuatro puntos que corroboran la idea de lo incompleto o de lo inferior del relato breve: *subject matter* (el relato breve permitiría ahondar experimentalmente), *orality* (dejaría espacio a lo coloquial o lo oral), *narrative traditions* (la anécdota y el folclore se situarían frente a la historia y el viaje del relato extenso) y *craft versus art* (la habilidad frente a la creatividad en este género). Desde estos binomios se puede enfrentar/medir lo breve o no de la ficción narrativa, binomios que atañen todo este estudio.

De modo paralelo a los contemporáneos relatos narrativos de extensión media denominados recientemente *novellas*, tal y como recuerda C. Verley en la línea de otros tantos teóricos, en la tradición propia de lo breve de una China y un Japón y también de una América del Norte y del Sur (desde el XIX y especialmente en sus últimas décadas), se viene pronunciando una mayor brevedad literaria sin adjudicación terminológica. Refiriéndose a tal objeto literario, esto es, a un objeto en el que la estructura es crucial, considera que esa condensación, por una esencia propia de las formas breves, hace que el texto se repliegue sobre sí mismo, lo que conlleva una serie de consecuencias estilísticas y narratológicas: la auto-referencialidad que viene sustituyendo a la referencialidad tradicional (o un grado cero, aspecto éste que es vinculado asimismo a la postmodernidad) o la sólida estructuración que se construye mediante repeticiones e inversiones de todo tipo y mediante figuras retóricas y espaciales. De este modo: “plus la nouvelle est courte, plus «les effets de structure» sont importants. Ce qui change, c’est la nature de ces effets et leur impact sur l’économie et l’interprétation de la nouvelle brève” (Verley, 1995: 128). Así parece querer medir también la brevedad y modular sus consecuencias textuales, apostando por una poética de lo (más) breve, aquí aplicada a objetos literarios extensibles a series históricas en otras lenguas y literaturas.

Amplían el comparatismo anglosajón-francés-español otros críticos como Étiemble en un estudio esencial –pero “implícitamente” comparativo–, que extiende la cuestión al cuento y a otras literaturas como las orientales, logrando hacer tambalear lo expuesto hasta aquí: como el citado especialista reconoce<sup>4</sup> y como se confirmaba anteriormente, este tambaleo terminológico no sólo sale a la superficie “indirectamente” en antologías, traducciones, ediciones críticas, etc., sino que invita a

---

<sup>4</sup> “(...) au fait, cette terminologie, que vaut-elle? *Novella, tale, novela, histoire, monogatari, rasskaz, yarn, Erzählung, short-short, novelette, Kurzgeschichte, tjerpén* (...), en français d’où la *nouvelle* et *unas novas*, au pluriel, en français d’oc. Non sans flottement” (Étiemble, 1974: 192). Más que pasiva o implícitamente, sería esencial o necesariamente comparativo por la propia idiosincrasia del especialista, comparatista *avant la lettre, sans le vouloir*, quizás como todo auténtico comparatista podríamos decir. Además, también indirectamente, Étiemble parece apostar por esa gradualidad debido a esa tendencia a “medir” los relatos de por sí breves y no sólo en francés: “Pour comble, on parle de *longish tale*, de *long story*, de *long short story*, de *short novel*, etc. Tout cela, afin de distinguer du roman proprement dit quelques variantes de la nouvelle: l’histoire languette, la longue histoire, la longue nouvelle, le bref roman. Ajoutons que le japonais *monogatari* confond tous ces mots en un seul”, como el término empleado por Goethe, el del rumano y hasta el del hebreo medieval o el del español para los relatos -breves- picarescos (*ibidem*).

apostar por aquella gradualidad, que es –de forma indirecta– reconocida por Étiemble. Recuerda asimismo para ese género (presente detrás de todo ese abanico terminológico) que desde aquellas *nouvelles* del Renacimiento y no sólo en Francia, “on ne fait que parler des renaissances de la nouvelle: au XIXe, au XXe siècle. Comme si ce genre périodiquement périclitait, ou décédait” (1974: 193).

Así, paradójicamente, cuando no sucede al contrario, parece como si el género muriera pero sus nombres sobrevivieran. Esa incertidumbre terminológica parece acechar por igual a la novela corta y a la *nouvelle*: a su *esencia* variable o maleable (compuesta *a priori* de narratividad y brevedad) le parece corresponder una variación o maleabilidad en el encasillamiento definitorio del que se escapa “comme une anguille dans les rêts d’une définition”, a decir de Vernier (2001: 157). Cabría preguntarse, no obstante, si el resto de los géneros considerados literarios logran zafarse de ese *flo* genérico o terminológico y de ese contagio entre ellos. Además de por ese *flo*, la historia etimológica y literaria ha dado razón de la hermandad entre *nouvelle* y novela(corta), pues también los autores literarios y teóricos han coincidido en la misma variación terminológica: mientras que en el campo francés se oscila entre *conte*, *nouvelle* y también *récit* (*bref*, aunque también *court*), en el español se fluctúa entre cuento, novela (corta) y relato (corto o breve) para referirse a objetos literarios próximos en su gradualidad. La referencia en ambas lenguas al “relato” parece elevar a macrogénero un modo literario como el narrativo, que se bifurcaría *a priori* en largo y breve; a su vez, respondería a una modalidad superior y común a la *nouvelle* y a la novela corta y al mismo tiempo podría abrir su horquilla temporal de la Edad Media hasta la actualidad, así como una horquilla genérica a otros conceptos como el de cuento tanto literario como tradicional.

Se constata de hecho la tendencia abarcadora de los estudios actuales para ambos campos al referirse a la cuestión de manera más amplia con marbetes, por ejemplo, como el de “formas narrativas breves” (el escogido por Paredes en su teoría<sup>5</sup>, que especialmente centra en el “relato” de la época medieval y en la que tiende puentes con la contemporaneidad) o el de “ficciones breves” (el del estudio de Mignard, que se enfoca principalmente en la *nouvelle* francesa contemporánea pero que se traduce con las equivalencias terminológicas también al español y al inglés). Así, desde la crítica se contribuiría a la ratificación de dos propiedades, la narratividad y la brevedad en la ficción, incluso cuando en los marbetes actuales pueda pasar desapercibido. Desde diferentes flancos teóricos, se confirma además el cultivo en el siglo XX de un texto narrativo-breve en el que se acentúa más la brevedad, en

---

<sup>5</sup> Por su parte, Juan Paredes (2004) considera que desde la Edad Media hasta la contemporánea la exigencia sería siempre la misma, la de contar, la de contar un suceso, aunque en la contemporaneidad se haga a través de un filtro narrador subjetivo, diferencia ésta fundamental para distinguir ambas especies de un mismo género, en el que se produce la escisión entre cuento medieval (tradicional y anterior a ese estadio) y cuento “moderno” (todo el posterior). El propio término “narrar”, procedente de la voz latina *narrare*, aludiría también a contar o referirse a algún hecho; por ello, interesaría comprobar la transformación de esta actividad lingüística en obra poética, artística, literaria. Se narra, pues, en un género literario que como tal nace ya en la Edad Moderna y que se considera breve.

ocasiones poniendo en duda la narratividad (como en esos cuentos en los que “no pasa nada”), y otro en el que se acentúa la narratividad, poniendo en duda en otras ocasiones la brevedad (como en esas recientemente denominadas *novella*<sup>6</sup> desde literaturas no europeas). Lo paradójico podría resultar de la dubitación surgida a la hora de nombrarlos, como si fueran nuevos, como si fueran frutos de esta modernidad, como si no hubiera existido antes ni un relato narrativo más breve ni otro semibreve, aunque así haya sido, tal y como puede comprobar con su recorrido histórico.

Entonces, ¿se le puede negar la narratividad a nuestro género literario? ¿Y qué pasa con esos relatos breves que se pretenden modernos a principios del XX en los que “no pasa nada” o parecen caracterizarse por el *non-événement*? Siguiendo a Paul Ricœur, todo relato o *récit* constituiría un acto configurativo de narrativización a partir de la propia experiencia temporal cumplido en la *mise en intrigue*, recuperando la noción de la tradición aristotélica. Al referirse con el relato en un sentido amplio al acto oral o escrito que opera una configuración temporal y que no puede dissociarse de la mimesis, sin especificidades por tanto adscritas *a priori* a ningún discurso como la historia y a ningún género literario como la narrativa ni breve ni extensa, profundiza en la configuración del tiempo en el relato de ficción, asociada ésta con las creaciones literarias que no ambicionan constituir un relato verdadero, a diferencia de esos relatos históricos. Así pues, en la sección de su análisis de la configuración del tiempo en el relato ficticio, se propone ampliar aquella noción de *mise en intrigue* comprobando que la noción aristotélica de *mythos* no perdería su esencia en la metamorfosis o mutabilidad, respecto a lo cual habría de medirse la envergadura de la inteligencia narrativa, tal y como denomina una de las partes de la querrela mantenida entre aquella y la racionalidad semiótica. Esa mutabilidad también correría al margen *a priori* de la que es propia de los géneros literarios, como se comprobaría a través de la historia comparada de la *nouvelle* y la novela corta hasta la actualidad.

En su propósito de ampliar la noción de intriga, Ricœur se pregunta por la filiación —en tanto que principio formal— de esa *mise en intrigue* entre diferentes géneros (como la tragedia, género antiguo, y la novela, género moderno), así como por la

---

<sup>6</sup> No podemos dejar pasar esa apuesta terminológica actual que se está difundiendo especialmente en el francés, pero en el francés quebequés: *novella*. A pesar del étimo latino que se mantiene en nuestras lenguas romances pero que se ha solidificado en italiano, parece venirse retomando paradójicamente en el ámbito anglosajón, desde donde ha pasado a la literatura quebequesa. Mignard (2000) se refiere con este término a las *novelles* justamente largas, *longues* (ahora, en lugar de una tautología, se trataría de una contradicción). Aunque ratifique en su estudio la equivalencia entre *nouvelle* y novela corta, posiblemente se ajustaría más esta nueva propuesta de *novella* a las novelas cortas españolas del siglo XX más allá de la evolución y las metamorfosis en temas y estrategias narratológicas, debidas no sólo al cambio de contexto, sino también de cotexto, como el de las colecciones populares de principios del mismo siglo donde tales relatos se publicaban con mucha asiduidad. Paradójicamente, así, una *nouvelle longue* sería una novela corta; los adjetivos cuentan. Es más, aunque no hemos rastreado hasta ahora en ningún trabajo la referencia a las novelas cortas españolas de todo el siglo XX como *novella* y sí las *novelles* francófonas, algunos de los primeros estudiosos de esta vena literaria española de las colecciones como Louis Urrutia (1977) oscila también para la equivalencia de novela corta entre *nouvelle*, *roman court* y *petit roman*.

estabilidad que preservaría la tradicionalidad de la función narrativa misma (al menos en el área cultural occidental) y por las consecuencias de las supuestas desviaciones extremas sobre un cisma dentro de la tradición narrativa o incluso sobre la muerte de la función narrativa (1984: 11-14). Por ello, cabría continuar tal ampliación con una focalización sobre el género de la *nouvelle* y la novela corta, en cuanto literario y escrito, occidental y contemporáneo, entre la tradición y la modernidad que experimenta en su evolución desde finales del siglo XIX: a partir de ello, cabría replantearse esa muerte anunciada de la función narrativa y/o la de nuestro género narrativo si éste perdiera aquella función<sup>7</sup>.

Entonces, ¿cuándo hay narratividad? A partir de la semiótica narrativa de Greimas, dentro de las restricciones propiamente semióticas de esa narratividad y de los “juegos” de tales restricciones, distinguía Ricœur las estructuras profundas (definitorias de las condiciones de inteligibilidad de los objetos semióticos), las estructuras intermedias o superficiales (en las que la narrativización encontraría sus articulaciones efectivas) y las estructuras de manifestación (pertenecientes a una lengua o un material expresivo en particular). Es en las primeras donde se produciría un aspecto importante como es el de la transformación, introducido por el modelo actancial: “La toute première condition de la narrativité n’est pas autre chose que cette mise en mouvement du modèle taxinomique par des opérations orientées” (Ricœur, 1984: 77), lo que demostraría la atracción u objetivo en el análisis de alcanzarla y lo que supondría dar cuenta del carácter inestable del proceso narrativo de cara a esa transformación, algo que también nos viene dado por nuestra tradicional y humana frecuentación de relatos. Ya la segunda etapa, la correspondiente a las estructuras superficiales, se instituiría en el orden del *hacer* (mientras que para la tercera, según Ricœur, habría que esperar a que la semiótica narrativa se pronuncie ante la figuratividad)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Recordemos la alusión a esa muerte -siempre anunciada- de la *nouvelle* por parte de Étiemble, en paralelo también con la supuesta muerte de la novela en el siglo XX e igualmente con la sempiterna labor o necesidad de contar propia del género tradicional y moderno según Paredes. Añade P. Ricœur: “Peut-être, en effet, sommes-nous les témoins -et les artisans- d’une certaine mort, celle de l’art de conter, d’où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d’exclure que l’expérience cumulative qui, au moins dans l’aire culturelle de l’Occident, a offert un style historique identifiable soit aujourd’hui frappée de mort. Les paradigmes dont il a été parlé auparavant en sont eux-mêmes que les dépôts sédimentés de la tradition. Rien donc n’exclut que la métamorphose de l’intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l’histoire racontée une histoire une et complète. Et pourtant... et pourtant. Peut-être faut-il, *malgré tout*, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd’hui encore l’attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n’avons aucune idée de ce que serait une culture où l’on ne saurait plus ce que signifie *raconter*” (Ricœur, 1984: 48).

<sup>8</sup> Existen otros planteamientos sobre la narratividad, como el de Jacques Bres en un estudio a ella dedicado, quien conjuga justamente la aportación de Ricœur en su relación con el tiempo con otras como la de Greimas, en su relación con el sentido, y la de Labov, con el funcionamiento de la

Dejando a un lado la problemática lógica de ese modelo constitucional, Ricœur se plantea otras dos cuestiones: dentro de la gramática profunda, la de la narrativización de la taxonomía en el paso de las relaciones no orientadas a las operaciones orientadas que darían una interpretación sintáctica al modelo, y, dentro de ese fuerte modelo en la estructura elemental de significación, la de sus condiciones de cara a la eficacia en el recorrido semiótico. Pero, a diferencia de la categoría sémica binaria en la que, por ejemplo, se opone blanco vs. negro (presuponiendo no-S<sup>1</sup> en S<sup>2</sup>), en cuestiones de narratividad, si fueran así de “previsibles” y “calculables” siguiendo a Greimas en estas calificaciones, “*alors, il ne se passerait rien. Il n’y aurait pas d’événement. Il n’y aurait pas de surprise. Il n’y aurait rien à raconter*”; por ello, añade: “On peut donc présumer que la grammaire de surface aura le plus souvent affaire à des quasi-contradictions, des quasi-contrariétés, des quasi-présuppositions” (1984: 86-87), con todas sus consecuencias sobre la configuración del tiempo en el relato<sup>9</sup>.

El teórico y crítico Tomás Albaladejo Mayordomo profundiza en ese nivel macrosintáctico de transformación como organización vinculada al sistema de mundos a partir de las novelas cortas de *Clarín*, representante aun en su singularidad del quicio literario existente entre el siglo XIX y XX, del que se parte en el presente estudio. Desde el nivel de transformación, con el punto de vista del sujeto y la ordenación temporal de estados o procesos en la fábula –que “es la base que sostiene la macroestructura textual y, lógicamente, el texto narrativo todo” (1998: 135), en la línea de Ricœur–, se puede relacionar la organización de mundos con un género narrativo en particular, en este caso las novelas cortas, también para caracterizarlo y diferenciarlo de otros. Albaladejo Mayordomo apuesta, dentro de la narrativa, por un relato extenso como la novela y, por otra parte, por un relato breve que a su vez se bifurcaría subgenéricamente en cuento y novela corta (*ibidem*: 303), en lo que podemos desembocar también desde nuestros postulados. A diferencia del relato breve, el extenso

---

interacción verbal, para plantear entonces su hipótesis en torno a la producción de la narratividad: “elle consiste principalement en la mise en ascendance du temps sur lequel se construit l’espacement du récit en tant qu’*in fieri* actualisé”, para así probar “la narration comme un acte par lequel le sujet construit et confirme son identité: narro, ergo sum” (Bres, 1994: 6). Por su parte, desde una base filosófica hace M. Cruz Rodríguez (1986) su “nueva” síntesis en torno a la narratividad.

<sup>9</sup> En su relación con el tiempo se deduce, en primer lugar a partir de su reflexión sobre los aspectos temporales vinculados con la propia tradición de la historia de los géneros literarios, la caracterización de una identidad transhistórica –pero no por ello intemporal– propia de la operación de configuración a través del encadenamiento de las nociones con implicaciones temporales (*novation, pérennité y déclin*), y a partir de la segunda reflexión a raíz del debate entre inteligencia narrativa y racionalidad narratológica, la reivindicación de ésta última para los modelos de la gramática profunda del relato de una acronía de principio, a tenor de la cual la diacronía de las transformaciones que se manifiesta en la superficie del relato reviste un carácter derivado y no esencial. Sería a partir de la reflexión sobre los juegos con el tiempo como en el relato de ficción, a diferencia del histórico, el relator de intrigas juega con las distorsiones del tiempo a partir del enunciado y la enunciación en los mundos imaginarios.

se caracteriza por poseer una manifestación textual lineal mayor que la del relato breve; esa mayor extensión mantiene una relación de interdependencia con las características de su macroestructura, pues ésta, por su amplio volumen sintáctico y semántico, exige, para ser hecha patente, una manifestación textual lineal con una extensión adecuada a dicho volumen (Albaladejo, 1998: 298-299).

Por ello, alberga en su microestructura un volumen semántico con un conjunto de personajes “consistentemente desarrollados”, pueden incluirse además de la historia principal otras secundarias con digresiones amplias también a propósito de sus personajes y, asimismo, la descripción ocupa su espacio textual tanto en la microestructura como en la macroestructura, consolidándose así la interrelación de estos factores, a diferencia de lo que caracterizaría al relato breve. La unidad textual inherente a éste último se debería a la semejanza o la proximidad de sus componentes (lo que para nosotros implica igualmente una interrelación, pero con otras consecuencias debido precisamente a esa proximidad textual efectiva). La importancia residiría, pues, en el argumento del relato breve, mientras que en la novela residiría en la organización del texto (pero sin restringir, también para nosotros, tales características a uno y otro). Pero entonces se resiste la problemática diferenciación entre novela corta y cuento, pudiendo recurrir de nuevo al factor de la extensión por su vinculación con el volumen semántico: mayor sería en la novela corta a pesar de la concentración semántica común con el cuento, mayor “dosis de descripción y de presentación de personajes que el cuento” (*ibidem*: 304) y mayor volumen semántico con uno o dos submundos secundarios consistentes y con más datos sobre esos personajes. Así lo demuestra con un análisis diferencial entre *La Regenta* y *Su único hijo* y con novelas cortas como *Pipá* y *Avecilla*. De este modo, efectivamente, brevedad y narratividad o, de modo general siguiendo a T. Albaladejo, manifestación textual lineal y macroestructura con su valor y volumen sintáctico y semántico son dependientes una de la otra.

P. Hamon aporta otra aproximación a la problemática de la narratividad desde hipótesis estructuralistas de cara a un análisis semiológico-estructural, por ejemplo, a partir de la legibilidad de ambiguos y modernos casos como los poemas en prosa de finales del XIX<sup>10</sup>. Por su parte, en un estudio semiótico y morfológico textual, Rolf Eberenz apuesta por incluir bajo el cuento también a la novela corta<sup>11</sup> más allá del

---

<sup>10</sup> Philippe Hamon (1979) estudia la narratividad en relación con la legibilidad y lo hace a la luz de un poema en prosa de Rimbaud, precisamente titulado *Conte*, dentro de *Illuminations*, también de cara a otras “modernidades” que juegan con esa *lisibilité*. Con todo, confirma que la débil legibilidad del texto tiende a una construcción consciente de la obra y puede inscribirse tanto en el nivel intratextual como en el extratextual, aunque el análisis comience situándose en conjunto en el nivel de la estructura narrativa, en la lógico-semántica, la del enunciado.

<sup>11</sup> “En todo caso y salvando las lógicas diferencias que implica la extensión del texto para la complejidad del argumento, nos resistimos a reconocer a la novelita clariniana [*Doña Bertá*] una plena autonomía con respecto al cuento. Es la misma ambigüedad de sus cuentos, su vacilación entre el relato diegético y el retrato moral, entre la farsa y el ensayo filosófico, la que nos permite entrever en muchos de ellos el germen de una novelita. Clarín y E. Pardo Bazán escribieron ambas novelas cortas y cuentos -como lo hizo Mérimée en Francia-. Pero la novela corta no tiene en ellos un estatuto semiológico

factor de la extensión (Albaladejo también los englobaba como narrativa breve) y, en lugar de apostar por las propiedades señaladas, lo hace por la de la unidad (a la que también se refieren Albaladejo para la relación entre los niveles y Fonyi desde su estudio estructural para el género y su estructura<sup>12</sup>). Esa unidad sería una propiedad universal y superior jerárquicamente y habría de conseguirse en el cuento, si no por la narración, por otros medios. No obstante, es consciente de los determinismos histórico-culturales –como los compartidos por el relato breve español y francés en el cambio de siglo–, de la unidad de toda obra de arte –pero de su relevancia imperativa en el cuento literario moderno y su complejidad interna– y del engranaje morfológico-semántico de todas las piezas textuales de manera que, si una aminora o se acentúa, otra se re-funcionalizaría y, además, le aproximaría a otro género o discurso, tal y como nosotros también defendíamos.

Pero, asimismo, Eberenz es consciente del juego con la modernidad que se está efectuando en el contexto de los autores analizados (Pardo Bazán, *Clarín* y Blasco Ibáñez), aunque se prolongue más allá de ellos. El argumento en cuentos o novelas cortas sería irrefutable: unos escritores, como Emilia Pardo Bazán, llevarían al extremo la tensión narrativa –en favor de lo novelesco– paralelamente a su determinación interpretativa de la historia, mientras que otros, en la avanzadilla como Leopoldo Alas, contrariamente distenderían o desnudarían la historia –en favor de lo lírico<sup>13</sup>– y abrirían otras posibilidades significativas –en favor de lo irónico–, aunque no se resistan a posicionarse.

---

distinto, como ocurre en la *Novelle* y la *Kurzgeschichte*” (Eberenz, 1989: 19). No se alejaría de todos modos de la apuesta de Albaladejo (quien tiene en cuenta el estudio de Eberenz), pues albergaría genéricamente bajo el relato breve tanto novela corta como cuento. Mantiene el acuerdo con Baquero Goyanes quien, recordemos, distingue el “cuento moderno” frente al medieval y renacentista, por lo que podríamos incluir el del XX; pero para la diferencia con la novela corta en tanto equivalente a *nouvelle* en el XIX, considera que: “Quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta”, como corrobora comparando a Maupassant, Pardo Bazán y *Clarín* (Baquero, 1949: 109).

<sup>12</sup> “(...) la structure qu’on propose s’est dégagée d’une recherche empirique, conduite par l’hypothèse que la nouvelle se caractérise, sur ces points la majorité des théoriciens sont d’accord, par son unité -la brièveté n’en est qu’une conséquence- et par la présence d’un centre, contrairement au roman où seule la continuité importe, et qui, par conséquent, peut être jalonné par un nombre illimité de moments forts. (...) Mais qu’est-ce que cette unité et qu’est-ce que le centre? La structure qu’on propose permet de les définir sur le plan de la construction. C’est une répétition à deux termes, analogiques plus souvent qu’identiques. Elle fonctionne comme une paire de rimes: le premier terme, en position faible, peut passer inaperçu parce que sa fonction est d’appeler le second dont l’effet frappant est tributaire de l’écho qu’il fait au premier. C’est ce second terme, en position forte, qui constitue le centre. Dans une nouvelle, il peut y avoir plusieurs répétitions de ce type, plus ou moins importantes ou évidentes” (Fonyi, 1988: 76). Por ello, el género está próximo a la simetría y tiene una forma cerrada, de ahí la tendencia a ver en ello una forma “clásica”.

<sup>13</sup> Si Mignard justificaba también el giro gracias a un regreso, el regreso a lo novelesco, lo relatado o lo no excesivamente breve, otra especialista como Nicole Bajulaz-Fessler (2001) indicaba, aunque no explícitamente, la otra dirección, que iría hacia lo muy breve y, por lo tanto, según ella, a lo muy “antinovelesco”. Martínez Arnaldos, para la novela corta española del primer tercio del XX, confirma la misma tendencia (1993: 39).

Reducción de brevedad y narratividad lleva, así, a enlazar cuento y también novela corta con la poesía, especialmente en el contexto modernista, el que, en sentido amplio, marca el viraje de la modernidad respecto al Naturalismo. M. A. Lozano Marco estudia en paralelo la novela corta y la novela poemática (1996), o incluso el paso del relato modernista a esa novela poemática a partir de un autor como Pérez de Ayala (1983), pero también otros como Miró, Unamuno o Azorín. Se acercaría a la poesía no sólo por la brevedad sino también por otro factor como el difuminado de la anécdota y, además, se trazaría así esa frontera entre el cuento ya tradicional u obsoleto y el ahora moderno por la diferenciación entre el naturalista y el modernista, transición ejecutada en o por las propias colecciones populares literarias de entonces, como también señala Mainer (1986) para el conjunto de *El Cuento Semanal*.

Ante una historia minimizada podría considerarse que “no pasaría nada”, que no habría “événement”, como decía Ricœur. La relación de la *nouvelle* con el *non-événement* ha sido recientemente estudiada por Michel Viegnes a partir de autores situados justamente en el quicio entre el siglo XIX y el XX, tales como Chéjov, Hemingway o Gracq, partiendo de una postulación que compartimos: y es que se ha generalizado demasiado la idea de un relato en el que nada sucede, haciéndolo además propio y representativo del siglo XX. Para demostrarlo, bastaría con efectuar “la prueba del resumen” –la misma prueba de lo “resumible” o “contable” que postulaba Baquero Goyanes para la “novela sin argumento” que representa un moderno proceso acentuado en el XX (1963: 147-148)–, aunque el estudioso allega datos narratológicos e incluso empíricos frente a otros de tipo estructuralista a través de un posterior análisis textual detallado.

Mais la question que nous intéresse ici est celle de la nouvelle, de ce récit qui constitue sa poétique à partir de sa brièveté et en fonction de celle-ci, et qui transforme un fait quantitatif en une donnée qualitative. Comment la nouvelle, au vingtième siècle, orchestre-t-elle ce refus de l'événement, et plus précisément cette représentation du non-événement? La question est d'autant plus irritante que l'un des principes classiques de la nouvelle est celui du *ad eventum festina* d'Horace, où *eventum*, malgré la différence de déclinaison, a bien le sens de fin, aboutissement, résultat. C'est ce principe qui sous-tend (au sens presque concret du verbe) la trame narrative de la nouvelle, et produit ses caractéristiques: le monothématisme et la linéarité, ce que René Godenne appelle le récit «rapide et resserré». (Viegnes, 2009: 291)

Igual que para la *nouvelle*, un especialista como M. Chevalier se posiciona en los mismos términos para el cuento: “Deja de ser acontecimiento para venir a ser no-acontecimiento” (1999: 23). Pero también lo hace para la novela corta: en lo referente a ese acontecimiento, en la novela corta se mostraría un acontecimiento engastado en un tejido más amplio, que en general sería la vida del protagonista; mientras, en lo referente a la acción, la novela corta *contaría*, mientras que el cuento tendería a difuminar la acción en pos de la presentación de un trozo de vida. Por ello, desmarcándose de la trayectoria que le precede en su tradición secular en la que el cuento había contado, James Joyce conseguiría más bien evidenciar una situación y ese no-acontecimiento. Aunque Ortega y Gasset observaba que en *Rinconete y Cortadillo* no

pasaba nada, un estudioso francés como Viegnes también apostaba pues por el *non-événement*.

A vueltas con esas dos propiedades genéricas de la narratividad y de la brevedad, y en la relación de éstas con otras normalmente adjudicadas al género como la relevancia del final del relato, su concentración en un único tema y su linealidad, para Viegnes ese *non-événement* podría entenderse de tres formas en el plano narrativo: o por el rechazo de una jerarquización tradicional de los hechos en enigma-solución, o por la no-actualización de un surgimiento potencial (correspondiente al recorrido mínimo en el modelo de las triadas de Bremond), o por la concentración positiva de esa latencia circunstancial y no de la circunstancia misma (lo que podría ser una derivación de la anterior, difiriendo en el valor positivo o negativo de ese no-acontecimiento). Estas posibilidades quedarían representadas por los autores allegados, que son Chéjov (aunque fuera más conocido entonces por su teatro), Ionesco (cuyas concepciones dramáticas también encontrarían representación en sus vidas simples y hechos ínfimos) y Gracq (con su intriga *en creux*). No sólo compartirían los textos de estos autores el predominio de lo descriptivo, sino también la presencia de una figura autorial en el personaje central, que además acaba doblándose en la escritura gracias a la reflexividad o la autotextualidad (Viegnes, 2009: 298); ello además conecta con la afirmación de la presencia del filtro subjetivo según J. Paredes, A. Fonyi<sup>14</sup> y también Thieberger en su estudio de la *nouvelle* en la literatura alemana<sup>15</sup>. Así las cosas, concluye M. Viegnes, si es el género narrativo breve el idóneo para representar ese no-acontecimiento, se debería a que de él y su economía o su *resserrement* se espera justamente un acontecimiento o un hecho, por mínimo que sea, a partir del cual la *durée* tome forma y sentido, y aunque, como sucede en el siglo XX, acabe decepcionando.

---

<sup>14</sup> El trabajo de Antonia Fonyi, en el número de 1976 de *Revue de Littérature Comparée*, interesa considerablemente por que en él vienen a confluír varias de las cuestiones, pues lo plantea vinculando *nouvelle* y subjetividad y alegando un nuevo capítulo de la historia de la crítica del género desde una tentativa estructural. La *pierre d'achoppement* la encontraríamos en la cuestión del *événement*, del *tournant* o de un punto central, preguntándonos cuál o dónde está el centro; además, efectivamente, las comparaciones literarias serían escasas a diferencia de las históricas o incluso las filosóficas. Pero su teoría se basa en que: "Une nouvelle, par contre, se fonde, en principe, sur une seule quête" (1976: 372), como lo ejemplificaría la *nouvelle* de *Carmen* frente a las novelas.

<sup>15</sup> Richard Thieberger centra especialmente su estudio (ratificando la denominación de *nouvelle* para otra literatura como la alemana) en autores nacidos a finales del XIX que escriben en la primera mitad del XX, tales como Kafka o Mann, pero también Kleist o Musil. Y lo hace para llegar a la siguiente conclusión: "Si la nouvelle est caractérisée, comme la plupart des critiques l'affirment, par une forte tension, une violence opposition interne, un paradoxe sous-jacent qui fait à la fois son charme et sa vigueur, on peut considérer que le non-réalisme réaliste kafkaïen représente la dernière variante du paradoxe de la nouvelle, après l'inouï domestiqué, le fantastique rendu vraisemblable, le mystérieux expliqué, le merveilleux démuní de ses "verrués", le type exceptionnel, le subjectivisme objectif, et tant d'autres. Il n'est pas de nouvelle qui ne contienne -de quelque manière que ce soit- l'opposition fondamentale de deux principes. C'est en cela que les récits de Kafka continuent l'une des traditions essentielles du genre" (1969: 291-292).

Esta tendencia, que marca el ritmo de la modernidad en el cambio de siglo y que parece venir de la literatura rusa contagiando la literatura moderna del resto de nacionalidades y tradiciones, contrastaría en apariencia con la reivindicación por parte de otros autores de la necesidad, eternidad o indestructibilidad de la narración o la intriga en el género narrativo breve. Porque hay relaciones internas entre la trama total y sus partes, afirma el teórico y cuentista Anderson Imbert: “Un cuento tiene una trama. Más: es una trama (...) cuento-trama” (1979: 106). Dentro de su estudio teórico sobre el cuento establecería y criticaría unos distingos entre acción y trama, hablando también de incidentes simples y complejos y defendiendo la indispensabilidad de la trama por su conflicto y su situación<sup>16</sup>. En esa trama del cuento, hay unidades mayores y menores, enlazadas o autónomas como el propio cuento, unidades que narran y otras que no narran: por parte de las unidades narrantes, puede referirse tanto a la trama principal (la máxima unidad narrante de estructura tripartita, con tramas, cotramas y subtramas) como a las secuencias secundarias (subunidades narrantes integradas por triadas de movimientos), y por parte de las unidades no narrantes, se incluirán articulaciones, indicios, relieves, transiciones y digresiones, pero las hay en el cuento que, insiste, es cuento-trama.

Desde la voz latina *narrare*, la actividad de contar una historia, referirse a algún hecho o plasmar una intriga se transformaría en obra literaria, aunque Aristóteles sólo se refiriera a la épica y al teatro, aunque narración<sup>17</sup> e historia nacieran por igual de la oralidad y aunque se hayan negado en estadios como en parte del siglo XX. Para el siglo XXI se habla asimismo de la recuperación de la narración en pos del personaje o la brevedad<sup>18</sup>, a pesar de su reducción al mínimo en el postmoderno género narrativo-

---

<sup>16</sup> Aunque para el género breve el número de tramas sea limitado, habría principio, medio y fin y, siempre, una forma: distingue así Anderson-Imbert entre cuentos formales e informales, aunque éstos no detenten la estructura habitual. En el cuento cabrían asimismo acciones envolventes y antecedentes, exposiciones y escenas, retrospectivas y prefiguraciones, incidentes y episodios, repeticiones y suspensiones, ocultamientos y simulaciones, casualidades y complicaciones, iluminaciones y culminaciones y hasta despistes, para llegar a un desenlace, clímax o anticlímax: haberlos, haylos. Igualmente, no deja de referirse a los cuentos intercalados y a los asimilados por novelas, y aunque se refiera en su teoría al cuento como tal, se podrían extender también estas generalizaciones a la trama de una novela corta como género narrativo.

<sup>17</sup> La narración no ha de restringirse a la narración literaria, pues la *narratio* forma parte de la retórica y, de hecho, como virtudes o leyes narrativas se podría referir la brevedad junto a la verosimilitud y la claridad: “Aunque la narración comparte el fin general del discurso que es persuadir (se consiga o no), su fin específico es enseñar o instruir (*docere*) al oyente sobre el asunto traído a controversia (*Inst. Orat.* IV 2 31) [*Institutio oratoria* de Quintiliano], para lo que se ayudará del *delectare* (hay que enseñar distrayendo) y del *movere* (mientras se informa hay que conmover al juez). Es al *docere*, es decir, a la instrucción del caso (que, como hemos dicho, es lo nuclear en la narración), a lo que sirven las tres virtudes o leyes básicas de la narración, a saber: la *claridad*, la *brevedad* y la *verosimilitud*” (Pujante, 2003: 102).

<sup>18</sup> Añade D. Pujante lo siguiente sobre esa virtud narrativa de la brevedad: “Hay épocas en que se valora de manera especial la brevedad. Sucede en nuestro actual mundo, frenético en todo y también a la hora de la lectura de novelas o de libros en general. Es, pues, un valor añadido, presupuesto al interés de una novela de nuestro tiempo, su brevedad. Lo suelen tener en cuenta las editoriales. Así se impone el

breve del microrrelato<sup>19</sup>, igual que precisamente en el (no)género medieval de la facecia. De hecho, a vueltas con la tradición y la modernidad, igual que el cuento, se asocia la novela tradicional con la propia narración, a diferencia de la novela moderna de principios del XX, la novela de personaje o la “novela sin argumento” como, en *Proceso de la novela actual*, Baquero Goyanes define *La voluntad* de Azorín (1963: 145): tanto uno como otro, a mediados de siglo, verían sin embargo en la historia la constatación de un cuento. Del mismo modo, tal y como sigue recordando Baquero, tradicionalmente se vincula la narración a un texto en prosa, salvo excepciones que en la historia literaria mostrarían que no es un rasgo pertinente o exclusivo desde sus orígenes<sup>20</sup>. Por el modo de imitación, se distinguiría narración y drama, diégesis y mimesis en general, de manera que un relato sin la mediación de un narrador podría resultar inconcebible, por ejemplo, para Aristóteles, aunque existan las novelas epistolares y las novelas dialogadas, así como también cuentos y novelas cortas contruidos sobre tales formas. Así, de los tres grandes géneros, sería el narrativo el de una naturaleza más flexible y abierta, de ahí los cambios y mezclas en la historia, con raros ejemplos de pureza que, por ejemplo en la literatura medieval, explicarían la heterogeneidad genérica de la mano de la “inconsciencia” genérica.

Así, siguen de fondo las afirmaciones realizadas por Ricœur en torno a la intriga y las representaciones y manipulaciones temporales. Seríamos capaces los lectores de reconstruir la fábula a partir de la trama (siguiendo la diferenciación formalista) que es diseñada por el autor y en la que se va insertando otra serie de subtramas, incluso en esos relatos de principios del XX: a través de la libre asociación y de las reminiscencias expresadas gracias a técnicas entonces modernas como el monólogo interior, la fluidez se trasladaría o se traduciría, ficticiamente, en el desenvolvimiento de la trama y de su estructura, que tiene su correspondencia en esa fábula ilusoriamente compuesta de los tres momentos constructivos: inicio, nudo y desenlace. Además, a los tiempos les

---

relato, el cuento, frente a la tradición decimonónica de la gran novela. En la Edad Media, por otras razones, también existió una obsesiva tendencia a la brevedad en literatura” (2003: 104).

<sup>19</sup> Remitiéndose originariamente al Modernismo para ese género que exigiría una mayor intensión y no tanto extensión, apostaría Rosa María Navarro por un nacimiento paulatino del microrrelato que, no obstante, tampoco albergaría exclusivamente todo lo nuevo: “En definitiva, consideramos que el microrrelato es un género nuevo -aunque no tanto como parece- e independiente, cuyas características más significativas son la narratividad, la ficcionalidad, la intensidad o concisión y la extrema brevedad, sin olvidar que cualquier texto breve no es un microrrelato, y que este no debe confundirse con el aforismo, la sentencia, el chiste o el poema en prosa” (Navarro, 2009: 455). El microrrelato sería el “microtexto narrativo en prosa de condición ficcional, es decir, al eslabón más breve en la cadena de la narratividad”, pero no el resultado de un cruce de géneros, sino pura, como diría Lagmanovich (Andres-Suárez, 2009: 21).

<sup>20</sup> Habría una narrativa en verso, la de las primeras obras medievales, como la épica, el romancero o el mester de clerecía. La prosa sería tardía si se piensa por ejemplo en la novela caballeresca o sentimental, hasta el punto de considerar la novela de caballerías como esa degeneración de la épica en verso en sus orígenes. Pero en la literatura áurea española continúa la épica culta y algunas novelas cortas en verso, así como en el XVIII el género tan representativo de la fábula hasta el XIX. En general, a los románticos les gustó la narrativa en verso, tanto en el relato breve como en el largo, unos antecedentes relacionados con el poema en prosa y a principios del XX con la novela lírica.

corresponderían espacios, de acuerdo con el concepto de cronotopo. Como señala Bajtín, se asienta el argumento y la estructura, en el caso estudiado de la novela, sobre lo transcurrido entre dos momentos claves, precisamente el anterior y el posterior al viaje, esto es, el encuentro inicial y el encuentro final de una pareja, el del su encuentro y el de su feliz matrimonio. En el caso de la novela moderna, el tiempo de la aventura podría responder a un tiempo de la aventura *mental* del protagonista y simultáneamente al del viaje, que es además paralelo a la transformación espacio-temporal, un tipo de aventura pasiva a diferencia de la de los amantes de la novela bizantina. Justamente, esos personajes se opondrían a esa pasividad por la que se caracteriza el héroe moderno, cuyo epítome suele verse en el personaje de Goncharov, que ha dado nombre al oblomovismo. Ello se explica, una vez más, por el contexto histórico-literario en el que se inserta esta literatura de acuerdo con, por ejemplo, la novela lírica y la novela psicológica, tipos novelescos para los que el parangón está servido con nuestro género literario en el estadio analizado. Pero incluso en este punto el parangón reluce por su sugerencia: según afirma Bajtín, en ese transcurso de la aventura, entre el motivo inicial y el final, “no debe de haber, *en esencia*, nada” (1989: 242). Resulta, pues, paradójico, que en esas tradicionales novelas en las que tantas aventuras suceden, en realidad *no debe haber en esencia nada*, mientras que en los relatos modernos, los de principios del XX, en los que no hay aventura, se espera transformación.

En este sentido, y tras marcar una diferencia con ese género de la novela, el cuentista y teórico Mario Benedetti recurre a ese mismo factor para diferenciar en particular el cuento de la *nouvelle*, término que, recordemos, decide emplear también para la literatura en español con el fin de cumplir ese hueco existente entre cuento y novela al no convencerle el de novela corta. Para Benedetti, el cuento se correspondería con el género de la peripecia, y la *nouvelle* (adoptando o hispanizando el término) con el del proceso: “La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)” (1993: 225). De este modo, se suma otra propiedad a ese género intermedio en narratividad y brevedad que le otorgaría mayor consistencia propiamente genérica.

Así, cabría postular una poética de la *nouvelle* francesa contemporánea dirigida por la tendencia a una mayor brevedad que la acercaría a la de principios del XX, la de la *short story* y el cuento hispanoamericano según Carmen Camero: la primera, representada por ejemplo por K. Mansfield, influenciaría sobre un tipo como la *nouvelle-instant* con su brevedad y su relato, mientras que la segunda se constataría por medio del privilegio concedido por el público francés a autores como Cortázar, Borges o Monterroso. Se apela al narratario, se reafirma el distanciamiento de las huellas orales y se aprecia una novedad: la mayor preocupación por afinar la realidad semántica con etiquetas genéricas precisas. No obstante, continuarían cultivándose *nouvelles contées*, con estrategias compartidas con el cuento/*conte*, a pesar de su distinción (basada en la objetividad o impersonalidad, el cierre y la presencia de elementos maravillosos en el cuento frente a la subjetividad o individualidad, la apertura y el

realismo<sup>21</sup> de la *nouvelle*) (Camero, 1995: 138). Dentro de esa poética, igualmente aprecia la estudiosa el predominio del tiempo presente actual frente al pasado intemporal así como la denuncia o problematización del mundo contemporáneo<sup>22</sup>.

Pero una vez más, independientemente de su extensión, continuaría la convivencia durante el siglo XX de esos relatos tradicionales y modernos desde este aspecto y seguiría teniendo validez el *ménage* del relato con la historia, así como también el *ménage* del público mayoritario con este tipo de literatura. Es interesante en este sentido recordar, a partir del estudio de Imbert presentado en la *Revue de Littérature Comparée*, cómo una escritora como Katherine Anne Porter, en el contexto de finales del XIX, condenaba la intriga por parecer propia de los *potboilers*, o en general de la literatura “barata y mala”, como se considera en ocasiones también la publicada en colecciones populares españolas de la primera mitad del XX (Martínez Arnaldos, 1975). Pero Jean-Pierre Blin se pregunta en otro estudio si la *nouvelle* contaría siempre una historia como lo hacía todavía Maupassant, esto es, si continuaría respetando las normas del género:

Conçue d’abord, au XXème siècle, dans le respect des normes qui régissent le genre, héritière scrupuleuse d’une tradition remontant à l’époque médiévale, placée encore et toujours sous la tutelle stimulante et paralysante de Maupassant, voilà que la nouvelle regimbe, s’émancipe, s’insurge contre les règles et, renégate, se détourne à plaisir de ses amours premières. (Blin, 1990: 115)

El relato breve se emanciparía de su tradición a costa de su infidelidad debido a dos motivos que podrían justificarlo: el género se autodestruye y lo narrado se borra en beneficio del “narratexto”. Con este concepto pretende referirse Blin al conjunto de elementos que concurren a encajar la historia, a embellecerla, a enriquecerla con consideraciones filosófico-morales, pero también a reducir esa historia, de modo que el rol del narrador se hace como el del contador de historias tradicional en digresiones, ejemplificado con Michel Tournier. Y así, se desembocaría en otra paradoja, puesto que el que cuenta no tiene nada o poco que contar y aprovecha así la excusa de una historia para jugar con las palabras o incluso, en el caso de relatos fantásticos, con el

---

<sup>21</sup> Nos podemos referir a la corriente del social-realismo que acota Martínez Cachero entre 1951 -la fecha de publicación de *La colmena* de Cela- y 1962 -la de *Tiempo de silencio* de Martín Santos-. Con todo, cumpliría la teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa de acuerdo con el género en cuestión, el de la novela corta, del que se vale para ilustrarla su teórico, T. Albaladejo Mayordomo. Los sistemas de mundos no sólo se relacionarían con la propia textualidad o expresión lingüística, sino con la realidad, con una globalidad de existencia que es lingüísticamente expresable, que, como otro sistema de mundos, funcionaría como extensión o referente. Así lo explica Tomás Albaladejo también sobre la ficción realista semántica (1992). Roman Jakobson (1965) ya demostraba con varios ejemplos (del A al E) ese *passe-partout* en el que acaba convirtiéndose el “realismo”, confundiéndolo con verosimilitud, la que busca impregnar el autor o la que quiere encontrar el lector.

<sup>22</sup> De manera similar al cuento del siglo XX, también las poéticas para el microrrelato afloran, tanto por parte de autores como de críticos, coincidiendo en general con las propiedades señaladas para esa *nouvelle très brève* de entre los siglos XX y XXI: su esquivia naturaleza, la hiperbrevedad o el minimalismo como nueva vía expresiva, la conformación y funciones o la reestructuración de sus categorías narrativas, su reto a la teoría de los géneros, etc. (Roas, 2010).

miedo. Ello le lleva a apostar por otra especie como sería la *nouvelle* metafórica, la más rica y elaborada, representada por alguna de Sartre incluida en *Le Mur*. Diacrónicamente, la progresiva ruptura se observaría por el criterio de la *vitesse*, para defender que el género literario en cuestión se vale de la “elipsis<sup>23</sup> y del “eclipse”: “à peine entrevus s’en vont les personnages, happés par leur destin” (*ibidem*: 116). A diferencia de aquella, el caso de la *nouvelle-intrigue* engendraría una temática vinculada a la propia naturaleza de su objeto (a lo que también se refiere Eberenz en su estudio del cuento naturalista a través de autores españoles), como sería el hecho de contar una experiencia consumida en el propio espacio textual (lo que se comprobaría mejor en un relato fantástico).

Ello le lleva a J.-P. Blin a una primera conclusión en torno a la idea de que, en nuestra época, aunque no se ignora los encantos del género de la novela ni el rigor constructivo de una historia, el relato breve se decantaría, más que por los datos circunstanciales, por un discurso intranarrativo, una escritura ornamental y hasta una reflexión profunda sobre la condición humana, hasta el extremo de la *anti-nouvelle* de un Beckett, un Ricardou o una Sarraute: “la nouvelle accomplit sa métamorphose au point de délaissier l’intrigue et de rajeunir ses formes et ses thèmes” (1990: 119)<sup>24</sup>. Descuidaría la intriga, pero alcanzaría la plenitud significativa por medios diferentes, tal y como han defendido otros estudiosos como Viegnes al estudiar la *nouvelle* del XX. Siguiendo a Barthes, como en toda diégesis, afirma este especialista que “il n’existe pas de vide sémantique dans une narration”, de manera que las funciones diegéticas variarían en relación con la novela: en ella primaría una jerarquización piramidal frente a la linealidad de la *nouvelle*. Este género plantea entonces problemas a la intriga, aunque esa especie de la *nouvelle-histoire*, por ejemplo, no pueda definirse como una intriga simplificada al máximo, sino como “une intrigue, simple ou complexe, épurée de tous les discours parallèles” (1989: 136). En esa forma depurada, mayoritariamente de *intrigue minimale* siguiendo a Todorov, el lector se sumergiría hasta el final. Con todo, en algunos relatos breves modernos, aun siendo minoritarios, reconoce cierta complejidad, como en los policíacos. Así, se podría apostar por una *esthétique du non-dit*:

---

<sup>23</sup> Ya Kibédi-Varga postulaba que la “nouvelle moderne renonce souvent à la pointe, elle lui préfère une écriture fragmentée et énigmatique, dominée par l’ellipse. (...) c’est une ellipse de l’efficacité sociale que la nouvelle classique met en jeu. (...) La nouvelle moderne se sert d’une autre ellipse: celle-ci, au lieu de rassurer le lecteur qui remplit facilement, dans la nouvelle d’autrefois, ce qui manque dans le texte, cherche maintenant à le désorienter” (1997: 13-14). Así, distingue entre la elipsis descriptiva, la fenomenológica y la onírica.

<sup>24</sup> Así pues, la trama narrativa no sería más que un pretexto, fusionándose ética y estética. En su progresión, a la altura de los años setenta y ochenta, se produciría el paso de la *nouvelle-instant* a la *nouvelle* monódica, de la que requiere aún recursos del imaginario y el esbozo de una intriga a otra que sólo ha de apelar a la simulación de una experiencia interior y a un personaje único en un instante único. “Par sa brièveté, la nouvelle entretient d’évidents rapports avec la mort, et tout recueil, si l’on y réfléchit bien, n’est qu’une série de morts successives. Or, ce que la nouvelle-intrigue tentait de masquer par l’utopie narrative, la nouvelle-instant et la nouvelle monodique le projettent au grand jour: multiple, insaisissable, vacillante, notre vie est sans cesse confrontée au problème crucial de sa finitude et de son éclatement” (Blin, 1990: 122).

dada la economía propia al género literario en cuestión, éste buscaría espacios significativos fuera del texto, diciendo sin decir o por lo no-dicho, de manera que podría incluir varios discursos, el aparente y el latente.

A partir de esa propiedad “económica” del género narrativo breve, cabe preguntarse igualmente por otras categorías tales como la descripción. Como advierte también Viegnès, algunas otras paradojas del género residirían en medir la importancia cuantitativa de lo descriptivo. Ello le lleva a apostar por otras especies o tipos, aunque minoritarios, como la *nouvelle-portrait*, la *nouvelle-symbole* o la *nouvelle-instant*: “En fait, il apparaît que plus le descriptif envahit l’espace de la nouvelle, plus il tend à détruire sa propre justification”, hasta acabar rayando en poemas en prosa como los de Francis Ponge o en “descriptions d’échecs de descriptions” (1989: 143). Sería así hasta el punto de que, para la poética de los géneros narrativos y en la semántica de la descripción siguiendo a Ricardou, en el género breve la dirección sería la de ‘sens -> description’, frente a la de la novela, ‘description -> sens’. Pero no dejaría de cumplir con sus funciones principales, como la de anclar el relato en la materia de lo real y del sentido, además de las secundarias, como la dilatoria y la decorativa.

Así pues, también hay sitio para la descripción<sup>25</sup> en (la teoría de) el relato corto, y de nuevo, si ésta predomina, el género se aproximaría a otro, como por ejemplo el cuadro de costumbres. Pero, a vueltas con su narratividad y su brevedad intrínsecas, el valor y la función de la descripción se ponen entre interrogantes. Tibi, por su parte, considera que la *nouvelle* se prodigaría en “falsas” descripciones<sup>26</sup>, mientras que Eberenz, en su línea que es la nuestra en este sentido, advierte que podría resultar no falso sino contradictorio; pero una vez más, habría exitosa comunicación entre intriga y descripción<sup>27</sup>. Baquero Goyanes reconoce la minimización de la intriga y también de la descripción en las primeras décadas del siglo XX, pero recuerda que el cuento,

---

<sup>25</sup> Ésta es la definición de Hamon: “une expansion du récit (comme la syntaxe parle parfois d’expansion par rapport au noyau de la phrase minimale), un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n’ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit, et qui n’entre (globalement) dans aucune dialectique de classes logiques complémentaires et orientées” (Hamon, 1972: 466). Estas problemáticas sobre lo descriptivo de cara a nuestros textos y nuestros géneros literarios se podrían completar con las consideraciones lingüístico-críticas realizadas por Martínez Arnaldos sobre el texto costumbrista (1979: 56-61, 78-91).

<sup>26</sup> Ciertamente, no hemos encontrado un relato que termine con una descripción, mientras que no pocos arrancan con una poética descripción.

<sup>27</sup> “Aunque este extremo se contradiga con la forma canónica del cuento naturalista, recordamos que no faltan ejemplos concretos, en los que la expansión descriptiva se combina a veces con una intriga mínima. En esta ambigüedad se perfila otra paradoja del relato naturalista: el principio de la intriga sorprendente está reñido con la afición de los narradores realistas a la descripción minuciosa del mundo visual, puesto que la corta extensión del texto obliga a optar por uno de los dos objetivos. De todos modos, nuestros cuentos viven en gran parte de la tensión entre el cuento estático y la acción, y en sus ejemplares mejores se logra una perfecta fusión de ambos” (Eberenz, 1989: 193). De esta manera, se aproxima a otros géneros, en concreto al cuadro costumbrista y al retrato moral o a cualquier estructura estática por lo que, en la línea de las proposiciones de Viegnès, cabría hablar del cuento-retrato o del cuento-cuadro.

desde el medieval al moderno, no dejaría de ser argumento o suceso, al que el estilo no habría de restarle protagonismo<sup>28</sup>.

Louvel, para esa fusión o solidaridad funcionales, habla de acoplamiento, de *couplage* entre lo narrativo y lo descriptivo, hasta crear un efecto de *trompe-l'oeil*, de trampantojo: la descripción adquiere otra función que no es la suya, como la de hacer avanzar dinámicamente el relato, de anunciar o incluso de señalar la dimensión metatextual que tiene la obra (1995: 99). Así, una vez más y desde otro flanco, se insiste en la reflexividad adquirida por el género narrativo más breve en ese estadio literario. Por su parte, Tibi apuesta en una dirección similar por el *télescopage* del indicio y de la función, aspectos estos diferenciados por Barthes: de nuevo a causa de la economía del género narrativo breve, éste tiende a hacer que desempeñe el mismo rol una única unidad<sup>29</sup>. Y a esto lo denomina *terrorisme fonctionnel*, el mismo que está presente en los cuentos maravillosos según Propp y que se manifestaría, por ejemplo, en los relatos breves “à *surprise ending*”, cuando se produce una repentina conversión del índice en función dentro de la brevedad de tales relatos (1995: 60).

Efectivamente, se han producido no pocos intentos de cuantificar la brevedad desde una perspectiva bien espacial (por el número de palabras o de páginas), bien temporal (por la duración de la lectura), “résultant de la conversion d’une unité spatiale en une unité temporelle”, sin dejar de tener presente esa gradación o transición de formas para Tibi (1995: 12). A tenor de esa gradación, además se podría transitar desde el *roman* o novela, pasando por la *novella*, hacia la *nouvellete*, la *nouvelle* y la anécdota, por ejemplo en el ámbito de la literatura francesa<sup>30</sup>. En el de la española, el

---

<sup>28</sup> “En la Edad Media, en el Renacimiento o en el siglo XIX, los cuentos podrán ser narrados con estilos diferentes, según la época o el autor, pero es fácil observar cómo siempre interesa más el asunto que el estilo. Siendo el cuento argumento ante todo, la excesiva galanura narrativa podría distraer al lector del objetivo principal. Por tanto, el estilo narrativo sirve al asunto en todas las épocas. Cuando no es así, el cuento podrá ganar en valores estilísticos, pero habrá perdido su más sustancial característica: el interés argumental. (...) La simplicidad descriptiva inherente al cuento se ha agudizado en nuestros días. Cuentistas tan representativos, tan de vanguardia como los norteamericanos Saroyan y Faulkner han dejado la narración en puro hueso, sin el menor aderezo literario. A su lado, las decimonónicas parecen sobrecargadas y enfáticas” (Baquero Goyanes, 1949: 86).

<sup>29</sup> A esa fusión o confusión de funciones y en relación con la especie del microrrelato, género de mayor brevedad e intensa narratividad, también se refiere Andreas Gelz, en la misma línea de la comparación con otro género como el de la novela y de la confirmación de la propiedad autorreflexiva moderna: “Los autores de Microrrelatos o de una serie de Microrrelatos o de una novela constituida por una serie de Microrrelatos, confunden narración y discurso, ficción y dicción, y continúan así la veta autorreflexiva de la novela moderna en la que buscan abrir una nueva vía, aun cuando para ello ésta tenga que cambiar de aspecto hasta hacerse, para algunos, irreconocible. Lo menos que puede decirse es que el microrrelato constituye un cuestionamiento de la novela como forma y género literario: en el texto breve es donde se concretan ciertas cuestiones capitales de una poética de la novela” (2010: 116).

<sup>30</sup> Célebre es la aportación de E. A. Poe a la prosa narrativa breve, vinculando la duración de la lectura y la unidad de efecto o impresión. Como para Tibi, este aspecto ha resulta discutible pensando justamente en la tendencia de las *nouvelles* modernas, si no postmodernas. El criterio de duración alegado por Tibi para su corpus es la oscilación entre una y tres horas, la misma que para otras manifestaciones artísticas, desde una película hasta una obra de teatro o un concierto musical. Pero la

arco que de manera transicional iría de la *novella* y la *nouvellette* a algunas *nouvelles*, se extendería al campo conceptual y genérico de la novela corta. La narratividad supondría la existencia de un principio y/o un final marcado en el texto, comprendiendo una trama o un argumento. Pero, en la *nouvelle* estudiada, en la construcción de sentido colaboraría más íntimamente esa *longueur*, la teoría de Tibi iría en busca de esa epifanía del género literario, vinculando la teoría freudiana de los sueños con “lo económico” en cuanto los sueños se hallan condensados en lo que podría abarcar una media página frente a las tantas que inspiraría la interpretación de ese sueño. Louvel, ratificando el poder de la composición o estructura de la *nouvelle* a través de figuras de construcción más que de pensamiento, diferencia lo corto de lo breve perfilando la distinción de Monfort entre la brevedad material y la narrativa: lo corto quedaría referido al polo propiamente textual y material, mientras que lo breve al enunciativo. Y, si se puede graduar la brevedad textual en la *nouvelle*, se pueden medir *nouvelles courtes* y *longues nouvelles*, la diferencia que establece Godenne (1970) y que reiteran los estudios históricos y narratológicos.

Remontándose a Zumthor, también se apuesta por la brevedad en un estudio de las formas medievales, una brevedad que ya entonces como en esta contemporaneidad es difícil de cifrar o medir ya que se oponen dos órdenes de tamaño o de *grandeur* a lo largo de la tradición poética medieval, oscilando entre un manojo de líneas o versos y miles de ellos. Así, la oposición no carece de pertinencia, pues raramente es neutral(izada) y además, como afirma Zumthor, sea como causa o como consecuencia (no suele quedar claro), conlleva sus resultados textuales: ausencia o extrema reducción de lo descriptivo para cosas o personas, la rareza de las determinaciones discursivas sobre la individualización de esas cosas o personas, y de ahí la predominancia de proposiciones típicas y generalizadoras o el todo general asertivo –si no demostrativo– del discurso (2000: 474). Igualmente, se refiere a la “*unité de l'événement narré*”, a la “*moralité*” o “*enseignement*” y a que “*le déroulement tend ainsi à se retourner sur lui-même*”. Se trata de características conferidas al género de la *nouvelle* y de la novela corta y el cuento y, además, no sólo para la Edad Media sino hasta la actualidad. Así, también, se trataría más bien de considerar que lo descriptivo, reducido o condensado acapararía otra función textual, del mismo modo que el resto de propiedades textuales en los relatos en su brevedad.

Para los autores medievales también Dubuis, siguiendo con esa aparente inadecuación conceptual entre el significante y significado de *nouvelle* (así como de

---

brevedad también necesita de una actitud o una necesidad por parte del escritor, al mismo tiempo que una respuesta o reacción por la del lector. Un autor y un lector que acuden a la narratividad y/o a la brevedad, también por medio de otros artes como el cine, van en busca de unas satisfacciones determinadas. Pero su teoría resulta ventajosa en este sentido por que apuesta por esa gradualidad no sólo en el seno del propio grupo sintagmático de la novela corta, graduando entre la *nouvellette*, la *novella*, la *nouvelle*, entre otras posibilidades dentro y fuera de una misma literatura, sino por una gradualidad que podríamos llamar paradigmática, pues la brevedad acercaría esos subgéneros narrativos al poema, mientras que la narratividad los aproximaría a la novela. Allegando ejemplos de vaivén genérico entre la *nouvelle* y el poema, apuesta por el tipo de la *nouvelle* lírica, lo que nos invita a recordar la teoría de Baquero Goyanes así como el concepto de atmósfera del gusto de Anderson Imbert.

novela en ese sentido original, volviendo al principio de este razonamiento), aunque se refiera al “*récit narratif bref*” de modo general, relaciona esa brevedad con la obsesión del público medieval, compuesto eminentemente de auditores u oyentes por colmar esa atención que es limitada en el tiempo, más que con los temas, novedosos o no, contemporáneos o no: “Pour eux, la brièveté n’est nullement un choix esthétique, c’est une nécessité sociologique, la condition indispensable à leur survie. Ils sont tous hantés par la peur de déplaire, plus encore que par le désir de plaire” (1997: 21). Ello se vincula con otro ítem del estudio de nuestro género, el de la oralidad, el de la recepción de géneros orales y la influencia de esa parte popular, tradicional o hasta folclórica de la literatura. Esa obsesión por el tiempo es más pronunciada o hasta justificada por quien tiene que contarle y que oírlo por ese medio, mientras que un libro en mano requiere otras necesidades u obsesiones. Tampoco en este caso se obvia la implicación retórica y estilística de la influencia de lo oral sobre lo escrito, desde la Edad Media hasta nuestros días. Con todo, si esa brevedad era “medida” por las necesidades de lo oral, en el siglo XIX y XX, por ejemplo, se hará por el espacio ofrecido por la prensa o las colecciones, mientras que en la actualidad se asocia con una tendencia o hasta una necesidad casi existencial postmoderna.

Hagamos de nuevo así un puente con la ficción breve propiamente contemporánea por medio de un estudio por voluntad comparativo de la riqueza de las ficciones breves (que no cortas, a preferencia de la estudiosa Mignard), que engloba otros campos literarios y otros géneros en esa gradualidad como las *nouvelles* breves y las largas –*novellas*–: “Taille dans un sens, essence dans l’autre, et l’on glisse de l’un à l’autre constamment” (Mignard, 2000: 8). Con sus implicaciones estéticas o estilísticas tanto en el texto como en el código, implicaciones que incluso pueden convertirse en una marca de estilo, diferencia también la manera de los “brévistes” de la de los “longuistes”, los modos de enunciación de la brevedad y de la no-brevedad<sup>31</sup>. Mientras que por la brevedad se simplificaría como por “un effet de cadre de *camera obscura*” y se amplificaría paradójicamente las líneas y la composición, por la no-brevedad se tendería a amplificar la descripción, ya sea por enumeración o por evocación. Pero apostamos de nuevo por una idea que se ratifica en otro estudio como el de Harpman (1997), y es que también puede atravesar a los propios autores, haciéndoles vacilar entre lo largo y lo corto en las propias *nouvelles*, como podría ser el caso de un escritor como Marcel Proust.

El texto corto o breve podría recorrer un trayecto “en demi-lune... ou cent dix mètres/haie”, según Grobéty (2004). Por su parte, Daniel Grojnowski también se vale de metáforas como “le trajet, le parcours, l’itinéraire”, en el sentido espacial pero también en el temporal: “la durée, le tempo, la scansion”, es el espacio de un

---

<sup>31</sup> Los primeros poseerían un estilo propio reflejado textual y lingüísticamente hacia lo fragmentario y un aura de “scientificité sémiologique”, mientras que los segundos procederían más por la descripción. Pero en su publicación trilingüe, la *nouvelle* sería igual a novela corta, proponiendo *novella* para todos los ámbitos, así como otras soluciones: *novellistes* como novelacortistas, *brévistes* y *longuistes* como novelabrevistas y novelalarguistas.

momento, el tiempo-espacio (enlazando de algún modo también con el cronotopo bajtiniano). Esta concentración de lo breve literario exigirá, por un lado, la “hypertrophie du menu”, “le micro-événement”, y por otro, “la rétraction”, una inmensidad concentrada hasta el extremo, el de ser capaz de ser contenida en diecisiete sílabas de un haiku toda una saga. “L’art du peu, c’est aussi l’art du moins” (1988: 10-11), igual que en un poema. Grojnowski preferiría entonces hablar, como afirma en otro lugar (1993), antes que de brevedad, de concentración, de concisión, de economía de medios o de unidad de conjunto, de una poética para el relato breve que considere los efectos de esta propiedad a través del estudio de las técnicas y la forma<sup>32</sup>.

Y aunque se ha de delimitar las formas narrativas breves, tampoco sus poéticas andan por caminos separados. Aubrit lo estudia de manera disyuntiva pero también conjuntiva, apostando justamente por una poética de la forma narrativa breve: los beneficios eternos de esa limitación y el dominio o maestría de estos relatos cortos. Pero para uno y otro, sin embargo, subraya la tendencia y hasta la consagración definitiva en la *nouvelle*, oscilando entre las diez y las cincuenta páginas, con el riesgo siempre de abolir las fronteras de la *nouvelle*, así como las de la novela corta con las de la novela (1997: 84). Ezama Gil, por su parte, en su estudio del cuento también lo libera genéricamente de la novela corta, si bien enfatiza la distinción del cuento, más allá de los publicados en la prensa, entre aquéllos ya tradicionales, estereotipados que, con todo, siguen escribiéndose y leyéndose (se diría aquí que hasta actualmente), y aquéllos modernos, con un tratamiento observable en el tratamiento textual de todos los factores: tiempo, espacio, personajes, etc.

Entonces encontramos un estudio como el de Catherine Grall sobre *le sens de la brièveté* a partir de tres autores del XX como Borges, Carver y Bernhard. Tras referirse a ese relato fundado en la invariancia semántica (y desde ahí, el rechazo de la transformación incluso expresada en determinadas temáticas o el rechazo de la resolución relacionada con los cierres y las epifanías, entre otras cuestiones como el tratamiento del espacio y del tiempo), a ese relato *borné* a la medida de la subjetividad (refiriéndose desde aquí al punto de vista y a la propia narración, además del encuadramiento y de la oralidad con todas sus implicaciones), a ese relato crítico (yendo de esa tensión antitética a la alteración semántica, por transitar algunas cuestiones que convergen con algunas otras de las postulaciones presentadas), plantea una serie de cuestiones que vienen a enlazar con algunas problemáticas lanzadas en el planteamiento inicial de este segundo bloque. Desde su perspectiva, de manera paralela a la ofrecida en nuestra introducción, plantea las implicaciones supuestas de

---

<sup>32</sup> Por ello, no se pueden desestimar tampoco los efectos sobre la lectura, pues la *nouvelle* invita a ser apprehendida globalmente, a absorber de una vez lo que hay entre los dos límites o fronteras del principio y el final que la encierran en sí misma. Sin embargo, sin negarle esa plenitud, no deja de reconocer que este género literario la alcanzaría más en el espacio ofrecido por un *recueil*, esa suma de brevedades. Y, según su justificación, al margen del amplio abanico temático, en este mismo género narrativo breve primaría la forma sobre el modo o el tema: “Elle décrit une figure complète, au sens géométrique du mot: zigzag, parallèles, spirale, sphère, elle prend forme d’épure. Manière de dire qu’elle vise au dépouillement et à l’autarcie. Faisant de nécessité loi” (Grojnowski, 1993: 11).

evitar abordar la *nouvelle* en cuanto género tanto sobre los propios textos como sobre la teoría literaria. Al margen ya de la incesante comparación con el género narrativo extenso del *roman*/novela, según Grall, la noción misma de brevedad permite las comparaciones entre obras pertenecientes a un mismo autor y entre otras de otros autores, lo que se pretende comprobar con escritores del XX. Como también planteábamos, la estudiosa considera que ese “*assouplissement comparatiste*” conllevaría la contestación de ciertos modelos teóricos y la moderación de las oposiciones propuestas y, claro, la interconexión semántica de diferentes aspectos textuales, escenificada claramente en la conexión de voz, narrador y punto de vista en la representación de la subjetividad por medio de tal género. De hecho, analiza textos de autores contemporáneos diferentes entre sí no sólo por sus nacionalidades y tradiciones literarias sino también por las “necesidades vitales” que les conducen a la brevedad e incluso por esa misma brevedad que es mayor o menor en cada uno de ellos. Pero esa misma diferencia o lejanía entre ellos permitiría comprobar aquella propiedad de la *invariance sémantique* de ciertos elementos como la narración o los personajes en el interior de la estructura narrativa que pone en escena ese mundo de ficción. Ello entraría en relación con otra de las cualidades por ella defendida, como la de ese *univers borné*, que a su vez ya se ponía en relación justamente con Boccaccio o con otros autores anteriores al XX. En torno a tales características que constituyen el centro o núcleo del género, como a modo de órbitas se situaría y encontraría el resto de propiedades normalmente asignadas, que podrían vivir en estado o bien latente o bien patente en determinados momentos históricos.

Ces réflexions restent à approfondir, pour une première raison qui tient à la généralité que l'on vise, tout en refusant l'approche purement générique. Les caractéristiques de la brièveté dans le récit n'aboutissent pas à une définition véritable. La conjonction de plusieurs de ses caractéristiques permettra simplement de dire un texte “bref”, d'éclairer ou d'interroger l'appellation de “nouvelle” par les auteurs, les éditeurs, la critique et le lectorat. Cette brièveté, rappelons-le, est elle-même variable et, à cet égard, la longueur des textes joue indiscutablement: au sein des formes dites romanesques, elle a des conséquences structurelles et sémantiques intéressantes; au sein des textes courts, tous les aspects que l'on a suggérés ne se vérifient pas: l'espace restreint ne permet pas de jeu variationnel efficace et la subjectivité peut s'y faire plus discrète, en revanche le cloisonnement sémantique peut passer pour brutal et servir aussi bien une qualité onirique et critique (...). (Grall, 2003: 339)

Entonces, al final, surgirán otras preguntas: si una forma textual se podría vincular a un tipo de pensamiento, si la brevedad ante el lector ejercería más que como una limitación del texto, si ello supondría una configuración semántica propia de la brevedad, etc. Así, si como termina afirmando Grall, la *nouvelle* resistiría o escaparía a aquél que espera una lectura “breve”, igualmente cabría volver a preguntarse desde aquí si, en cuanto género, resiste cuando la brevedad es relativa, si la brevedad podría representar un elemento estructural que aparece y desaparece en distintas series históricas, como lo que sucede en particular en el contexto de la primera mitad del siglo XX en el que, como en otros, hay textos narrativos breves y menos breves,

textos breves más y menos narrativos, *nouvelles longues y courtes*, cuentos breves y dilatados, cuentos y novelas cortas, cortas novelas cortas y largas novelas cortas...

Con un visionado narratológico a partir del mapa de la narrativa de la primera mitad del siglo XX, se comprueba cómo la especial situación que atraviesa y hace eco en la narrativa en general respecto a toda una tradición heredada cuyos pilares se hacen tambalear, resuena o reverbera de una peculiar manera en los límites de la narrativa breve y en su tensión con una narrativa media o semibreve. Dos fundamentales pilares de esa tradición propia parece quererle contravenir a las alturas de la modernidad inaugurada a finales del XIX con el agotamiento naturalista –heredera de toda esa tradición que ha dejado de ser joven y modernamente prometedor– y la detonante de otras modernidades como las vanguardias hasta mediados del XX con el *nouveau roman* como exponente: la manipulación de la narratividad con su causante-consecuente manipulación de las coordenadas espacio-temporales, sobre lo que no deja de alargarse la sombra de la ilusión, la de la no-narratividad e incluso la del no-espacio/tiempo, condicionando la arquitectura de la obra ficcional al exigir otras estrategias constructivas. Las entonces modernas intenciones narrativas de un escritor de principios del siglo XX quedan ratificadas con el análisis de relatos, ya no sólo salvando las distancias sino comparándolos con otros tipos narrativos como la tradicional novela de aventuras y de la prueba. Estas cuestiones convergen en el cuestionamiento de la linealidad o secuencialidad de la narrativa, por antonomasia la del XIX como heredera de la tradición, si bien, como se podría considerar, no se trataría sino de tensar o llevar a las últimas consecuencias el juego con la ficción narrativa, haciendo *moderno* alarde de ello y, por supuesto, removiendo al lector. Por ello, las nuevas tácticas podrían no ser tanto un nuevo método narrativo para una nueva realidad personal/colectiva, sino un medio o un camino distinto para un mismo fin: captar el continuo de la realidad, irremediamente inasible o inaprensible antes como ahora, entendiendo siempre los relatos, si se quiere, como una metáfora de pedazos de vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.
- ANDRES-SUÁREZ, IRENE (2009): “Formas mixtas del microrrelato”, en Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga: Aedile, pp. 21-48.
- AUBRIT, JEAN-PIERRE (1997): *Le conte et la nouvelle*, París: Colin.
- BAJTIN, MIJAIL (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BAJULAZ-FESSLER, NICOLE (2001): “La nouvelle en quête d’elle-même”, en Engel, Vincent; Guissard, Michel (dirs.): *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, pp. 346-353.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO (1963): *Proceso de la novela actual*, Madrid: Rialp.
- BENEDETTI, MARIO (1993[1953]): “Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos”, en Zavala, Lauro (comp.): *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 217-232.
- BLIN, JEAN-PIERRE (1990): “Nouvelle et narration au XXème siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire?”, en Alluin, Bernard; Suard, François (eds.): *La nouvelle. Définition, transformations*, Lille: Presses Universitaires de Lille, pp. 115-124.
- BRES, JACQUES (1994): *La narrativité*, Louvain-la-Neuve: Duculot.
- CAMERO PEREZ, CARMEN (1995): “Pour une poétique de la nouvelle française contemporaine”, en Engel, Vincent (dir.): *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach: PHI, pp. 135-140.
- CHEVALIER, MAXIME (1999): “Prólogo”, en Lacarra, María Jesús (ed.): *Cuento y novela corta en España* (vol. I, “Edad Media”), Barcelona: Crítica, pp. 9-24.
- CRUZ RODRÍGUEZ, MANUEL (1986): *Narratividad: la nueva síntesis*, Barcelona: Península.
- DUBUIS, ROGER (1997): “La nouvelle, cette invention du Moyen Âge”, en Engel, Vincent; Guissard, Michel (dirs.): *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies: Quorum, pp. 18-27.
- EBERENZ, ROLF (1989): *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* (E. Pardo Bazán, L. Alas Clarín, V. Blasco Ibáñez), Madrid: Gredos.
- ÉTIEMBLE, RENÉ (1974): *Essais de littérature (vraiment) générale*, París: Gallimard.
- FONYI, ANTONIA (1976): “Nouvelle et subjectivité. Un chapitre de l’histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale”, *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 355-375.
- FONYI, ANTONIA (1988): “La nouvelle de Maupassant: le matériau de la psychose et l’armature du genre”, en Lecarme, Jacques; & Vercier, Bruno (eds.): *Maupassant: miroir de la nouvelle*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 71-85.

- GELZ, ANDREAS (2010): “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en Roas, David (comp.): *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros, pp. 101-118.
- GODENNE, RENÉ (1970): *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève: Librairie Droz.
- GOYET, FLORENCE (1993): *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris: PUF.
- GRALL, CATHERINE (2003): *Le sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris: Honoré Champion.
- GROBÉTY, ANNE-LISE (2004): “Trajet en demi-lune... ou cent dix mètres/haie? Le poids du texte court”, en Hilsun, Mireille; Longre, Jean-Pierre (eds.): *La nouvelle francophone en Belgique et en Suisse*, Lyon: CEDIC, pp. 89-94.
- GROJNOWSKI, DANIEL (1988): “L'amateur de nouvelles”, en Lecarme, Jacques; Vercier, Bruno (eds.): *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, p. 9-13.
- HAMON, PHILIPPE (1972): “Qu'est-ce qu'une description?”, *Poétique*, 12, pp. 465-485.
- HAMON, PHILIPPE (1979): “Narrativité et lisibilité”, *Poétique*, 40, pp. 453-464.
- HARPMAN, JACQUELINE (1997): “Le long et le court: une nouvelle de Proust”, en Gratton, Johnie; Imbert, Jean-Philippe (dirs.): *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, Paris: Harmattan, pp. 297-304.
- HELL, VICTOR (1976): “L'art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: «Short Stories» et «Kurzgeschichten»”, *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 389-401.
- IMBERT, HENRI-FRANÇOIS (1976): “Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte”, *Revue de Littérature Comparée*, 4 (“Problématiques de la nouvelle”), pp. 341-354.
- JAKOBSON, ROMAN (1965[1921]): “Du réalisme artistique”, en Todorov, Tzvetan: *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, Paris: Seuil, pp. 98-108.
- KIBÉDI-VARGA, ARON (1997): “Le temps de la nouvelle”, en Engel, Vincent; Guissard, Michel (dirs.): *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies: Quorum, pp. 8-16.
- LOUVEL, LILIANE (1995): “Figurer la nouvelle: Notes pour un genre pressé”, en Carmignani, Paul (ed.): *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 77-122.
- LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL (1983): *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante: Universidad de Alicante.
- LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL (1996): “Novela corta y novela poemática”, *Monteagudo*, 3ª época, 1, 1996, pp. 67-78.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (1986): “«El Cuento Semanal» (1907-1912): texto y contexto”, en Egido, Aurora; Fonquerne, Yves-René (coords.): *Formas breves del relato*, Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL (1975): *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL (1979): “Consideraciones lingüístico-críticas sobre el texto costumbrista”, *Murgetana*, 59, pp. 51-91.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL (1993): *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSÉ MARÍA (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- MIGNARD, ANNIE (2000): *La nouvelle française contemporaine*, París: ADPF.
- NAVARRO ROMERO, ROSA MARÍA (2009): “El microrrelato: género literario del siglo XXI”, en Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga: Aedile, pp. 443-456.
- PAREDES, JUAN (2004): *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PRATT, MARY LOUISE (1981): “The short story: the long and the short of it”, *Poetics*, 10, pp. 175-194.
- PUJANTE, DAVID (2003): *Manual de retórica*, Madrid: Castalia.
- RICŒUR, PAUL (1984): *Temps et récit* (t. II, “La configuration du temps dans le récit de fiction”), París: Seuil.
- ROAS, DAVID (comp.) (2010): *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros.
- SHAW, VALERY (1983): *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York: Longman.
- THIEBERGER, RICHARD (1969): *Le Genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Abbeville: Paillart.
- TIBI, PIERRE (1995): “Essai de compréhension d’un genre”, en Carmignani, Paul (ed.): *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.
- URRUTIA, LOUIS (1977): “Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)”, en AA. VV.: *L’Infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d’Espagne*, Grenoble: Presses Universitaires, pp. 137-164.
- VERNIER, FRANCE (2001): “Nouvelle, laboratoire expérimental? L’impossible définition”, en Engel, Vincent; Guissard, Michel (dirs.): *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, pp. 157-165.
- VERLEY, CLAUDINE (1995): “«Une grenouille blanche»: la nouvelle brève”, en Carmignani, Paul (ed.): *La Nouvelle (II)*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-142.
- VIEGNES, MICHEL (1989): *L’Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York: Peter Lang.
- VIEGNES, MICHEL (2009): “Nouvelle et non événement: Tchekhov, Hemingway, Gracq”, *Revue d’histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2, pp. 289-298.
- ZUMTHOR, PAUL (2000): *Essai de poétique médiévale*, París: Seuil.