

# ASPECTOS TEÓRICO-CRÍTICOS DEL RELATO BREVE: POE, BIERCE Y LA SHORT STORY NORTEAMERICANA DEL SIGLO XIX

Sonia Santos Vila  
*Universidad de Valladolid*

## ABSTRACT

Our essay deals with a literary genre, the short story, and we approach the short story from Literary Theory and Literary Criticism. On the one hand, we study its historical development, its definition, its essential characteristics and, also, other genres close to it, such as *sketch, yarn, Märchen, fable, parable or novella*. On the other hand, we analyse the critical theory of Edgar Allan Poe and Ambrose Bierce about the short story in their essays "The Importance of the Single Effect in a Prose Tale" by Poe, and "The Short Story" by Bierce. Both writers agree with the fact that the most important quality of the short story is the *unity of effect* on the reader. That is an idea that remains still alive at present among authors and critics.

El relato breve ha sido el tema principal de nuestra Tesis doctoral (Santos Vila 1999), y, dado que hemos pasado algunos años investigando su esencia y las características que le dan forma, parece seguro que en este trabajo podemos ofrecer afirmaciones rotundas en torno a él. Sin embargo, la realidad es distinta, pues convenimos con la mayor parte de los teóricos de la literatura en que se trata de una barrera harto difícil de franquear. Su definición se nos presenta como imposible y debemos admitir que siempre nos hemos de quedar en aproximaciones al concepto. Con este artículo pretendemos dar continuidad a esas aproximaciones, que celebramos, en ocasiones, y reprochamos, otras.

Una de las dificultades en estos acercamientos es la ambigüedad derivada del nombre del género *-relato breve-*. Por la brevedad en el acto de contar se entienden

diversas formas literarias, bien de la tradición oral, bien de la tradición escrita, de las cuales trataremos oportunamente. Además, ¿cuáles son las dimensiones "exactas" que permiten separar, en base a la extensión, el *relato largo* -la novela- del *relato breve*? La múltiple investigación sobre el tema nos ofrece múltiples respuestas que carecen de concreción.

Ante todo, algo está claro: la narración corta es un género literario que contiene en sí una obra de ficción. Para algunos teóricos el ser de la forma breve no se aleja en absoluto de lo característico de la ficción, que, entre otros rasgos, goza de simplicidad:

A true work of fiction is a wonderfully simple thing - so simple that most so-called serious writers avoid trying it, feeling they ought to do something more important and ingenious, never guessing how incredibly difficult it is. A true work of fiction does all of the following things, and does them elegantly, efficiently: it creates a vivid and continuous dream in the reader's mind; it is implicitly philosophical; it fulfills or at least deals with all of the expectations it sets up; and it strikes us, in the end, not simply as a thing done but as a shining performance. (Charters 1995: v)<sup>1</sup>

Si bien en español la denominación con éxito ha sido la de *relato breve* (o, incluso, de *novela corta*), en alemán nos encontramos con el término de *Novelle* (Pabst 1967) -similar al francés *nouvelle*- y, también, de *Kurzgeschichte* (Nayhauss 1977; Napoli 1978: 75-79), correspondiente éste último a la versión inglesa de *short story*. El profesor Mariano Baquero Goyanes nos ilustra sobre este juego nominal:

Y así como en la lengua inglesa prevaleció la denominación de "short story" para significar el género que no es "roman" o "novel" (novela extensa) ni tampoco "tale" (cuento popular o infantil), en nuestra lengua se acuñó la ya citada y tautológica denominación de "novela corta". (Baquero Goyanes 1988: 106)

A lo largo de las páginas siguientes ofrecemos respuestas de la Teoría y la Crítica literarias a cuestiones fundamentales (definición, concepto, características) sobre la narración corta, cuestiones, como hemos advertido con anterioridad, muy difíciles de contestar unívocamente, y abordaremos de modo parcial otras especies literarias

(1) Son palabras de J. Gardner.

afines a ella. Un segundo bloque de análisis da cuenta de las apreciaciones teórico-literarias personales sobre esta forma literaria por parte de dos grandes maestros estadounidenses del género en el siglo XIX, Edgar Allan Poe y Ambrose Bierce. Nada hay concreto, nada definitivo: nuestro lector es el artífice de su propia concepción.

## 1. El relato breve

### 1.1 Una panorámica histórica

Parece ser que los primeros cuentos que conocemos son aquellos de la tradición oral, es decir, **mitos de pueblos tribales** que intentaban explicar cómo comenzaron las cosas. El paso siguiente fue el **período de las fábulas** en las que los animales se presentan actuando como seres humanos con el fin de enseñar una lección moral. Es el caso de las historias del fabulista griego Esopo. Asimismo, las **narraciones del Antiguo Testamento** tales como la descripción de la creación del *Universo en el Génesis* o la historia de Sansón en el *Libro de los Jueces*, y las **parábolas** conservadas en el **Nuevo Testamento** son igualmente otras formas tempranas breves. Ian Reid menciona, junto con los relatos hebreos, la antigüedad aún mayor de los egipcios entre los que sobresalen el de "Sinuhé" y el del "Marino Náufrago" (Reid 1991: 15-16).

En la **Grecia y la Roma clásicas** los cuentos eran con frecuencia incluidos en obras más extensas: son ejemplos claros de estas inclusiones el *Satiricón* de Arbitro Petronio y las *Metamorfosis* (conocidas también como *El Asno de Oro*) de Lucio Apuleyo, ambos escritores latinos. Esta tradición grecolatina se convirtió en fuente para autores posteriores. Desde el *período medieval* el estímulo oriental adquirió más peso: varios grupos de cuentos, como el *Panchatantra*<sup>2</sup>, se infiltraron en la literatura

---

(2) El *Panchatantra* es una colección de apólogos hindúes, cuyo núcleo primitivo se remonta probablemente al siglo I de nuestra era, pero del cual sólo poseemos una serie de versiones posteriores. Está escrito en prosa, a lo que se añaden estrofas que contienen máximas morales. Consta de cinco partes, como indica su nombre (del sánscrito *pancha*, cinco, y *tantra*, serie). Todo ello revela la mano de un escritor de genio por su estilo elegante y mesurado, de una limpidez perfecta, y de una narración vivaz. Los personajes están sacados de la fauna hindú, sin desdeñar siquiera a los insectos más pequeños, como la pulga y el piojo. La sátira, social y religiosa, acompañada de una aguda ironía, caracterizan esta narrativa posteriormente imitada. Numerosísimas son las traducciones de esta obra fundamental para la fabulística: la más antigua, en pehlevi, fue hecha quizá sobre el original sánscrito por el médico de un príncipe sasánida en el siglo VI. De ella derivan las versiones siriacas y árabes que originaron una serie de traducciones en latín, hebreo, persa, etc. Su influencia se aprecia en la obra de Fiorenzuola, La Fontaine, Grimm y Andersen, y también en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, *Calila e Dimna*, *Conde Lucanor* del infante don Juan Manuel, *Llibre de les Bèsties de Lull*, por citar algunos ejemplos.

européa desde las culturas del Este. Sin embargo, *Las mil y una noches*, que empezó a tomar forma en Persia antes del siglo X y ya en el siglo XII era una obra extremadamente conocida en Egipto, no encontró un traductor europeo hasta el siglo XVIII.

En la época medieval era poco corriente que la narrativa corta estuviese escrita en prosa. *The Battle of Maldon*, que relata un episodio heroico, o los *fabliaux*<sup>3</sup> fueron escritos en verso. La mayoría de los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer son narrados en verso, así como los *lais* popularizados por la escritora normanda María de Francia. En la literatura del noruego antiguo destaca la *Prosa Edda* de Snorri Sturluson escrita en Islandia en el siglo XIII, que contiene algunos mitos y leyendas, aunque básicamente es un tratado sobre el arte del verso cortés escáldico. Próximos al relato breve son los *paettir*, o episodios insertos en obras mayores como el *Morkinskinna*, un compendio de la historia de los reyes noruegos.

En el siglo XIV surge la magna obra en prosa de Boccaccio, *Decamerón*. Así hace constar André Jolles la importancia de este acontecimiento:

Les recueils de nouvelles ont généralement une forme héritée du 'Decameron', leur grand devancier: tous les récits sont rattachés entre eux par un cadre qui indique, entre autres choses, où, à quelle occasion et par qui ces nouvelles sont racontées. (Jolles 1972: 180)

La huella de Boccaccio sobre la narrativa renacentista fue un hecho evidente. Así Margarita de Navarra en el *Heptamerón* -siglo XVI- adopta la estructura de cuentos enmarcados propuesta por el italiano. En Inglaterra hay tres colecciones de *novellas*, derivadas de los modelos italianos y franceses, en la segunda mitad del siglo XVI: *Palace of Pleasure*, de William Painter; *Certain Tragical Discourses*, de Geoffrey Fenton; y *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* de George Pettie. En España las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, a comienzos del XVII, se adhieren a esa larga lista de obras endeudadas con el *Decamerón*.

Los hermanos Grimm consideran el inicio de las recopilaciones de cuentos con Charles Perrault y sus *Contes de ma mère l'Oye*, a finales del siglo XVII. A lo largo del siglo XVIII, tras la traducción de *Las mil y una noches*, el relato oriental domina el panorama literario europeo. Fue empleado, ocasionalmente, por Addison y Steele en *The Spectator* y por Voltaire en *Zadig*. Conviene indicar que fueron las publicaciones periódicas dieciochescas las que se convirtieron en un auténtico mercado

(3) Los *fabliaux* son cuentos medievales satíricoburlescos propagados en Francia entre los siglos XII y XIV.

para los escritores de relatos. Además, en la Inglaterra de 1750, grandes teóricos de la Estética como Home, Warton, Shaftesbury y Edward Young iniciaron una lucha revolucionaria contra el principio artístico restrictivo y coartador de las reglas, y proclamaron la consigna del "espíritu creador" y la idea del "genio original". Estos fundamentos resultarían decisivos para el desarrollo de la producción narrativa posterior, especialmente romántica.

El gran éxito de la narrativa breve, propiciado por el **Romanticismo** (Reid 1991: 28), se produjo en el **siglo XIX**, casi cien años después de que la novela floreciera como forma literaria. Los hermanos Grimm publicaron por primera vez en Alemania una colección de relatos populares recogidos de la tradición oral, *Kinder- und Hausmärchen*. Esta labor tuvo eco en toda Europa y así los cuentos populares polacos fueron publicados por Woysick, los escoceses por Gran Stewart, los irlandeses por Crofton Croke y los bretones por Souvestre. Fueron los escritores alemanes los primeros en experimentar y desarrollar esta nueva forma en narraciones originales que se asemejan a lo que conocemos como relato breve. Goethe, Tieck, Hoffmann y Heinrich von Kleist son autores ineludibles durante este período de configuración. Washington Irving leyó a estas grandes figuras y se inspiró en ellas para crear versiones americanizadas de los cuentos populares europeos.

Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville y Ambrose Bierce siguieron a Irving en su empeño aunque estos otorgaron una nueva estructura a sus composiciones. A finales del siglo XIX, en suelo norteamericano, Willa Cather, Stephen Crane, Henry James y Edith Warton son destacados autores de *short stories*. En Europa, por las mismas fechas, el francés Guy de Maupassant y el ruso Anton Chejov sobresalían en el género de la narración breve.

Según Ann Charters, profesora del Departamento de Inglés de la Universidad de Connecticut (EE. UU.), la crítica distingue dos tipos de relatos: en primer lugar, *relatos tradicionales* que descienden de Poe y Maupassant, y, en segundo lugar, *relatos modernos* en la línea de Chejov y Joyce (Charters 1995: 1605). Los primeros son cerrados y con argumento -Paul Bowles y Eudora Welty pertenecen a este grupo-. Los segundos presentan menos argumento y más apertura: John Barth y Grace Paley son afines a este tipo. Unos y otros han sido fieles protagonistas, en nuestros presente y pasado más reciente, de la obra de Jorge Luis Borges, Isabel Allende y Octavio Paz en América Latina; de Nadine Gordimer y Bessie Head en África; de Naguib Mahfouz en Oriente Medio; de Saadat Hasan Manto en Pakistán; y de Yukio Mishima en Japón. No es la diversidad geográfica lo que distingue y tipifica el relato breve contemporáneo, sino el sentido de la realidad por parte del autor. Así lo cree John Cheever:

So long as we are possessed by experience that is distinguished



by its intensity and its episodic nature, we will have the "short story in our literature". (Charters 1995: 1607)

## 1.2 Definición

Repasamos en este punto sólo algunas de las definiciones que escritores y críticos han dado sobre el relato breve. Empezamos por los autores.

De todas las teorías sobre el género *Novelle* ninguna ha sido citada con mayor frecuencia que aquella expresada por Goethe en una de las conversaciones con el Dr. Eckermann que data del 29 de enero de 1827. Goethe resalta lo insólito de la acción descrita:

(...) denn was ist eine Novelle anders als **eine sich ereignete unerhörte Begebenheit**. (LoCicero 1970: 27)<sup>4</sup>

Para Ludwig Tieck la *Novelle* es una entidad claramente definida que se fundamenta en un acontecimiento de naturaleza extraordinaria -con lo cual sigue al maestro de Weimar-. Añade a manera de novedad que el rasgo característico es un *cambio de rumbo central (Wendepunkt)*, aunque, en realidad, es una modificación sobre la concepción de A. W. Schlegel (LoCicero 1970: 51)<sup>5</sup>. Otros autores, como Adalbert Stifter, descubren en el relato breve una esencia rutinaria que apela a diversos aspectos de la vida, en definitiva, una ley de existencia subyacente -*das sanfte Gesetz*-. Asimismo, según Paul Heyse, Goethe es el iniciador del género en Alemania y Tieck el líder absoluto, un maestro inigualable en el arte de separar el realismo de la fantasía. Indica, además, que la narración corta es simple, individual y específica, y que no está limitada formalmente a la prosa.

En suelo norteamericano, allá por el año 1897, Ambrose Bierce ya señalaba lo siguiente en relación con la *short story*:

The short story is always distinctly a sketch. (...) The short story, quoth'a, "is not a high form of art"; and inferably the long story -the novel- is. (Bierce 1966: 234-235)

---

(4) (La negrita es nuestra). Ofrecemos la traducción al español: "(...) pues la novela corta no es otra cosa que el acontecer de un suceso insólito."

(5) A. W. Schlegel, antes que Tieck, ya habló de varios cambios de rumbo narrativos en las lecciones que se enmarcan entre los años 1801 y 1804. (Véase SCHLEGEL, A. W. 1884: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Heilbronn).

Bierce no cree en la novela como forma narrativa y sí en el relato breve -la cita anterior es una ironía evidente-. Ampliaremos esa creencia posteriormente, pero antes retengamos sus palabras con ecos de Poe:

The only way to get unity of impression from a novel is to shut it up and look the covers. (...) because of its faultiness it has no permanent place in literature. (Bierce 1966: 236)<sup>6</sup>

Mucho tiempo después, en 1958, el irlandés Frank O'Connor era entrevistado para la *Paris Review*. O'Connor se comparaba con Guy de Maupassant y hablaba de su propia experiencia como escritor. El entrevistador le preguntó las razones de su preferencia por la *short story*, a lo que respondió:

Because it's the nearest thing I know to lyric poetry - I wrote lyric poetry for a long time, then discovered that God had not intended me to be a lyric poet, and the nearest thing to that is the short story. (Charters 1995: 1481)

En un ensayo de 1961 Flannery O'Connor compartía con los lectores la interpretación de sus propios relatos. Fiel al postulado de que existen múltiples lecturas, afirmaba, en cambio, que sólo es posible una redacción. Es, igualmente, objetiva y concreta en su definición personal de la novela corta, y parece contestar con sus palabras a uno de los interrogantes que dominaba la introducción de nuestro trabajo -¿qué entendemos por "corto" o "breve"?-:

(...) Perhaps the central question to be considered in any discussion of the short story is what do we mean by short. Being short does not mean being slight. A short story should be long in depth and should give us an experience of meaning. (Charters 1995: 1544)

Ann Charters entrevistó en 1986 a la escritora feminista Grace Paley en su apartamento de Greenwich Village. Nacida en New York City en 1922, Paley dejó la poesía en la década de los 50 para dedicarse a la narrativa breve. Lo social es para la autora una forma de vida -fue una activista declarada contra la Guerra del Vietnam y los movimientos antinucleares-, y ese tinte sociológico es evidente en su concepción del género:

I can give you a definition that can be proven wrong in many ways, but for me it was that in writing poetry I wanted to talk to

---

(6) Ese efecto unitario era reclamado por Edgar Allan Poe para el relato breve.

the world, I wanted to address the world, so to speak. But writing stories, I wanted to get the world to explain itself to me, to speak to me. (Charters 1995: 1485)

Toca ahora el turno a la crítica. Ian Reid opina que el término *story* es una parte fundamental del binomio *short story* y, apoyándose en *A Grammar of Stories* de Gerald Prince, conviene en que sólo existe *story* cuando tres o más acontecimientos aparecen unidos y, al menos, dos de ellos ocurren en un tiempo diferente y están encadenados de modo causal (Reid 1991: 5). Ésta es su definición:

(...) one can say that in current usage "short story" is generally applied to almost any kind of fictitious prose narrative briefer than a novel. (...) Presumably the lower limit comes down in theory to a mere sentence, (...), though in practice it is hard to imagine how anything under a page or two can offer more than a skinny outline of happenings (...) or a diminutive gesture towards some narrative possibilities. (Reid 1991: 9)

El profesor Mariano Baquero Goyanes se aproxima a Frank O'Connor en el fundamento conceptual lírico del relato breve. Oigamos sus palabras:

(...) es un género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco. (Baquero Goyanes 1988: 139)

La profesora Ann Charters, especialista en narrativa corta, reúne propuestas anteriores -unidad, concentración, lirismo- y nos ofrece su propia, y valiosa, definición. Nos quedamos con ella a modo de conclusión:

The literary form "short story" is usually defined as a brief fictional prose narrative, often involving one connected episode. (...) The "short story" is a concentrated form, dependent for its success on feeling and suggestion. (Charters 1995: 3)

### 1.3 Características

Acudimos de nuevo a las opiniones de los autores, por un lado, y de los críticos, por otro. Al igual que en el apartado anterior, comenzamos por los autores.

En 1842 Edgar Allan Poe habló ya de la unidad de efecto o de impresión como característica esencial del relato en prosa, a lo que añadía la búsqueda de la "verdad" y la posibilidad de ser leído *at one sitting* (Charters 1995: 1488-1490). Es secundado por su discípulo, Ambrose Bierce:

(...) the short story may drag at each remove a lengthening chain of probability, but there are fewer removes. The short story does not, at least, cloy attention, confuse with overlaid impressions and efface its own effect. (...) he to whom life is not picturesque, enchanting, astonishing, terrible, is denied the gift and faculty divine, and being no poet can write no prose. (Bierce 1966: 237, 245)

Anton Chejov, en 1886, enfatizaba la trascendencia de la psicología del personaje paralelamente a la demanda de objetividad del autor (Charters 1995: 1405-1406). En el primer cuarto del siglo XX, Edith Wharton expresa la necesidad de adecuación entre el tema y el desarrollo espacial. Busca en la narración breve la perspectiva de instantaneidad y la idea de un efecto compacto (Charters 1995: 1514-1515).

Avanzada la centuria Nadime Gordimer destaca tres características esenciales: en primer lugar, el relato corto utiliza como material la experiencia humana; en segundo lugar, se aproxima mejor que la novela al misterio de la vida; y, finalmente, manifiesta más flexibilidad para la experimentación (Charters 1995: 1425-1427)<sup>7</sup>. Raymond Carver, heredero directo de la obra de Hemingway y Gardner y gran admirador de Chejov, afirma que el interés del cuento reside en el uso de un lenguaje preciso que permite escribir sobre las cosas más comunes (Charters 1995: 1525)<sup>8</sup>. Esta preocupación lingüística la comparte Margaret Atwood, editora, junto con Shannon Ravenel, de la antología *The Best American Short Stories* 1989. Para Atwood el lenguaje transmite una seriedad que reside incluso en las narraciones más divertidas (Charters 1995: 1384).

Muy próximo a nosotros en el tiempo, Italo Calvino manifestaba en 1992 su creencia en la existencia de seis cualidades que definen las leyes universales de la buena narrativa, a saber, iluminación, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia. Defiende la corrección en el estilo como consecuencia de un pensamiento dinámico y de una expresión no menos ágil (Charters 1995: 1396-1398).

(7) Sus palabras son de 1968.

(8) Nos lo dice en su ensayo "On Writing" de 1981.

Entre los autores alemanes de relatos breves de la segunda mitad del siglo XX hallamos concepciones diversas. Desde una perspectiva externa, Wolfgang Weyrauch y Herbert Eisenreich responden en sus cuentos a la realidad política, espiritual y psicológica de posguerra y del hombre de posguerra (Nayhauss 1977: 9-12, 15-19). Herbert Eisenreich comparte la idea de la afinidad entre narrativa breve y lírica -en la línea de Frank O'Connor y Mariano Baquero Goyanes-. Esa misma idea también es asumida por Elisabeth Langgässer y Heinz Piontek. Desde un enfoque interno, algunos escritores, como Heinrich Böll, entienden que no hay normas universales para este género. Es decir:

Es gibt nicht *die* Kurzgeschichte. Jede hat ihre eigenen Gesetze, und diese Form, die Kurzgeschichte, ist mir, die liebste. (Nayhauss 1977: 34)<sup>9</sup>

En cuanto a la crítica, V. Sklovskij ya expuso la imposibilidad de encontrar una definición y unas características precisas para la novela corta. En sus propias palabras:

En commençant ce chapitre, je dois dire avant toute chose que je n'ai pas encore trouvé de définition pour la nouvelle. C'est-à-dire que je ne puis encore dire quelle qualité doit caractériser le motif, ni comment les motifs doivent se combiner afin que l'on obtienne un sujet. Il ne suffit pas d'une simple image, d'une simple parallèle ni même de la simple description d'un événement pour que nous ayons l'impression de nous trouver devant une nouvelle. (Todorov 1965: 170)<sup>10</sup>

Frank O'Connor, por contraste, atribuye las siguientes cualidades a la *short story*: verosimilitud, ausencia de héroe, romanticismo, individualismo, intransigencia -estos tres rasgos la definen como antisocial-, y concentración en un solo episodio (O'Connor 1985: 14-52). También Wendell V. Harris encuentra leyes que gobiernan internamente el relato breve. Al igual que Poe, piensa en la posibilidad de ser leído *at one sitting*; opina, además, que está constituido por una serie única de acontecimientos, que presenta al lector un número restringido de personajes y escenas, que contiene un tema fácilmente identificable, y que puede ser reducido a una anécdota (Harris 1979: 82-88).

---

(9) Ofrecemos la traducción al español: "No existe *el* relato breve. Cada uno tiene sus propias leyes, y esta forma, el relato breve es, para mí, la más querida."

(10) En este ensayo Sklovskij habla de la causalidad, de la longitud y de la conclusión de la novela corta, con una mención especial a los relatos de Chejov.

Por su parte A. Leslie Willson ofrece su propia visión del término a través del escritor Wolfdietrich Schnurre:

He determined it was engagée, that it dealt with ordinary people (but with out-of-the-ordinary-people as well), that it made use of everyday rather than elevated language, that the narration was objective, that it emphasized action and not reflection, allusion and not clarification, omission rather than emphatic elucidation. (Aycok 1982: 88)

Willson añade que el cuento es siempre una composición corta -de dos a quince páginas-, y que el autor es indiferente a un principio o un fin. La acción gira en torno a un único acontecimiento que no permite el desarrollo o cambio de los personajes. Además, hay unidad de tiempo, se observa el empleo de la primera persona narradora y, por último, es manifiesta la objetividad del autor en la redacción de la obra.

La crítica alemana es partidaria de la imbricación genérica. Siegfried Unseld enfatiza la cercanía de la novela corta al teatro épico moderno y, asimismo, subraya su apertura, su cotidianeidad y su brevedad en estructura narrativa, estilo y lengua respectivamente. En el pensamiento de Walter Höllerer también se descubren afinidades entre el relato y el teatro, y, sobre todo, destaca la interrelación de las partes narrativas y el carácter incompleto del principio y del fin. Ruth Lorbe, contrariamente a los dos anteriores, vuelve los ojos a la poesía y unifica el origen del cuento corto y de la lírica occidentales (Nayhauss 1977: 46-52, 62-65, 73-78).

E. K. Bennett en su obra *A History of the German Novelle* (Cambridge, 1961) nos presenta su enumeración personal de las cualidades de la *Novelle*. Se trata, según Bennett, de una forma épica en prosa que implica un único acontecimiento -conflicto o situación- inusual, aunque éste se inserta en el marco de la realidad. Es fatalista, irracional y severa. Contiene un tema definido e impactante, diferenciador, con un cambio de rumbo central -recordamos aquí la teoría de Ludwig Tieck-. El sujeto de la acción es, con frecuencia, un objeto concreto, a pesar de que no abundan los personajes. Por último, es externamente objetiva, pero internamente subjetiva, y presenta un *setting* en el que se desarrolla culturalmente una sociedad (LoCicero 1970: 24-25). Fiel a su creencia en el parentesco entre lírica y narrativa breve, el profesor Baquero Goyanes limita las marcas definitorias del relato a tres: condensación, instantaneidad y capacidad emocional y estética (Baquero Goyanes 1988: 130-138).

Ian Reid ha sabido descifrar la unidad y el consenso que subyacen por debajo de esta amalgama enloquecedora de cualidades fingidamente diversas. De acuerdo con Reid, concluimos que la narración corta causa una impresión única en el lector al concentrarse en un momento crítico, y que, en segundo lugar, convierte ese proceso

de crisis en el eje de un argumento controlado (Reid 1991: 54-65). Sólo nuestra experiencia lectora confirmará esta conclusión.

#### 1.4 Otras formas y géneros afines

Muy próximo al relato breve se halla el *sketch*. Se trata de un episodio corto predominantemente descriptivo en el que el énfasis recae en cómo es alguna cosa, algún lugar o alguna persona, es decir, el foco de atención son las condiciones y no los acontecimientos. Wendell V. Harris descubre en él matices sociológicos:

The sketch (...) depicts some phenomenon of one culture for the benefit or pleasure of a second culture, and as such tends to incompleteness and acts as an agent bridging space. (Harris 1979: 9-10)

La *anécdota* -en inglés, *yarn*- nos ofrece un acontecimiento único con frecuencia ocurrido a una persona conocida. Dicho acontecimiento presenta un principio, un medio y un fin, y se trata de una acción externa que no profundiza en la psicología del protagonista -esta característica diferencia la *anécdota* del *cuento*-. Su finalidad es la de entretener, o bien, la de aleccionar moralmente. Las anécdotas pueden adoptar diversas formas: *chiste*, *proverbio* o, incluso, *acertijo*. André Jolles nos informa de que la "disposición mental" (*Geistesbeschäftigung*) del *chiste* -y de la *agudeza*- es el deshacer y el romper. Acerca del *proverbio*, indica que existe en todas las clases sociales correspondientes a un pueblo, y sólo llega a convertirse en una locución popular cuando recibe de ese pueblo su universalidad: se basa, fundamentalmente, en la experiencia. Por último, el *acertijo* -o *adivinanza*- viene constituido por una dualidad -cuestión y respuesta- cuya esencia se reduce a descifrar aquello que se cifra en la cuestión. Es un medio de poner a prueba la perspicacia del personaje que pretende adivinar lo formulado, personaje que busca acceder a un tipo de saber -la "disposición mental" de la adivinanza-. La resolución es la llave que abre la puerta al dominio sapiencial (Jolles 1972: 103-119, 121-135, 197-208).

Una forma temprana del relato breve es el denominado *Märchen* -en inglés, *household tale*, en francés, *conte populaire*, y en español, *cuento de hadas*-. Se trata de un cuento largo, ubicado en lugares y épocas remotas, con una sucesión de motivos y episodios que nos transportan a un mundo irreal y maravilloso poblado por héroes y princesas (Thompson 1972: 31; Aarne & Thompson 1995). Atendamos a la definición de Enrique Anderson Imbert:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imagi-

nación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Anderson Imbert 1992: 40)

Triunfa con los románticos alemanes. Oigamos cómo Friedrich von Hardenberg (*Novalis*) define el género *Märchen*:

Die Welt des Märchens ist die durchaus entgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) - und eben darum ihr so durchaus ähnlich, wie das Chaos der vollendeten Schöpfung..."

"...Bekenntnisse eines wahrhaften, synthetischen Kindes..."

"Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie -alles Poetische muss märchenhaft sein..."

"Das Märchen ist ganz musikalisch..." (Negus 1965: 21)<sup>11</sup>

Fueron precisamente los románticos alemanes quienes hicieron del cuento popular anónimo -*Volksmärchen*- un subgénero literario propio -*Kunstmärchen*-. El primero es una narración breve, sencilla y anónima, con reglas particulares -por lo general, es de contenido fantástico-, en la que la naturaleza interviene como ser animado, siendo esto perceptible por la fantasía infantil. El *Kunstmärchen* es obra de un autor determinado y se somete a unas normas diferentes, ya que, si bien lo fantástico y lo maravilloso son ingredientes básicos, el relato está íntimamente vinculado al mundo de la realidad y, en apariencia, nos presenta verdades que se enfrentan a la historia real.

La *fábula* es una narración muy breve, a menudo humorística, cuya finalidad es la de mostrar una moraleja a través de animales, plantas o minerales asociados convencionalmente a cualidades abstractas. Parecida a la fábula es la *parábola*. La parábola trata de responder a una cuestión moral, o bien enseña una verdad moral. Generalmente sus personajes son seres humanos, y gusta de simbolizar espacios y caracteres. Por su parte, la *novella* es una novela corta por encima del relato breve que posee unidad de emoción.

---

(11) Ofrecemos la traducción al español: "El universo del cuento es el universo absolutamente opuesto al mundo de la realidad (historia) - y precisamente por esto tan totalmente parecido a ella, como el caos a la perfecta creación..."/ "...Confesiones de un niño sincero, sintético..."/ "El cuento es en cierto modo el canon de la poesía -todo lo poético debe ser fabuloso..."/ "El cuento es muy musical..."

André Jolles añade a las formas anteriores las *leyendas* (en particular, leyendas cristianas) y las *sagas*. Las sagas son cuentos literarios de tiempos heroicos, asociadas a la familia, al clan y a los lazos de sangre, que suelen vincularse a los movimientos de población (Jolles 1972: 27-75).

Hay que tener en cuenta también el *artículo de costumbres* en el que prevalece la pintura satírica y la descripción detallista de ambientes y escenas de la vida cotidiana. Igualmente es preciso destacar el *poema en prosa* cuyos rasgos distintivos son la sonoridad, el ritmo y la transposición musical.

Para concluir esta lista de subgéneros afines al relato breve citamos el *caso*, el *cuadro caracterológico*, la *noticia*, el *mito*, los *ejemplos* y el *recuerdo* de un acontecimiento -que se basa en lo concreto-. El *caso* presenta una situación, real o fantástica, reveladora del carácter humano y de la naturaleza absurda -es decir, de la dispersión de normas y, de ahí, naturaleza caótica- del cosmos. El *cuadro caracterológico* muestra un personaje abstracto al que no vemos ni actuar ni cambiar, pues sólo interesan las cualidades morales y sociales. La *noticia*, a medio camino entre el periodismo y la ficción, cuenta cómo un suceso extraordinario ha estallado en medio de la vida ordinaria. El *mito*, al igual que la adivinanza, se compone de una pregunta y de una respuesta, pero, a diferencia de aquella, no busca descifrar un mensaje velado, sino descubrir la verdad del universo: el mito intenta dar una explicación del origen y sentido del mundo. Finalmente, los *ejemplos* se hallan entre la didáctica y la creación poética.

La diversidad subgenérica nos permite entender mejor la incertidumbre en torno a los límites del relato corto que manifestábamos en las primeras líneas de este trabajo. Ya no hemos de enfrentarnos únicamente a fronteras cuantitativas -la longitud-, sino también a barreras cualitativas, es decir, las características propias de las varias clases de narración corta.

## 2. Poe, Bierce y la short story norteamericana del siglo XIX

### 2.1 Poe: The Importance of the Single Effect in a Prose Tale

Edgar Allan Poe fue uno de los primeros escritores en diferenciar los rasgos estéticos del relato breve como forma individual narrativa en prosa, a pesar de que en su época la crítica literaria era todavía un campo nuevo que adolecía de una terminología adecuada y de unos conceptos firmes. Poe es autor de dos extensas reseñas en las que alaba los cuentos de Nathaniel Hawthorne, reseñas publicadas en *Graham's Magazine* en 1842 y en *Godey's Lady's Book* en 1847. Ambas son ejemplos pioneros

del ensayo literario analítico, sin embargo es en la primera -"The Importance of the Single Effect in a Prose Tale"- en donde Poe expone su teoría sobre la *short story* que aquí vamos a contemplar brevemente (Charters 1995: 1488-1490).

Desde el comienzo llama poderosamente la atención la insistencia del autor en la *unidad de efecto o de impresión* de la obra. Es más, indica que la mejor manera de emplear el genio es en la construcción de un poema rimado cuya longitud no exceda una hora de lectura atenta o, como más adelante señala, cuya lectura pueda realizarse *de un tirón (at one sitting)*. Un poema largo es, por tanto, una paradoja, ya que no se puede prolongar -por pausas, cortes, o cualquier otra influencia externa en el acto de leer- la exaltación del alma provocada por el sentimiento poético. Las sensaciones superiores son fugaces y sólo se consiguen mediante la unidad de impresión.

El tipo de composición que más se aproxima al poema sugerido es el cuento, es decir:

...the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal.

Pero además el escritor ha de considerar desde la primera línea la idea del *efecto único* para su relato, combinando los incidentes de la mejor manera posible a fin de obtener ese efecto preconcebido.

El cuento es, según Poe, superior al poema. En éste el ritmo es un elemento que desarrolla la Belleza pero dificulta la expresión de la Verdad. El propósito de la narración corta es la Verdad y, en consecuencia, no es útil para el autor de relatos la búsqueda y la plasmación de lo bello, cualidad que mejor encarna en el poema.

El ensayo finaliza con una loa a los cuentos de Hawthorne correspondientes a la colección *Twice-Told Tales*. Poe admira en Hawthorne su capacidad de invención, de creación, de imaginación y de originalidad en tono y en contenido. Se trata de un tono melancólico, místico, que se conjuga con un estilo puro y una fuerza desbordante.

Veamos a continuación el pensamiento de Ambrose Bierce sobre el relato breve.

## 2.2 Bierce: The Short Story

En el volumen X ("The Opinionator") de las obras completas de Ambrose Bierce -*The Collected Works of Ambrose Bierce* (New York, Gordian Press Inc., 1966)-

se recogen varios ensayos de crítica literaria realizados por este escritor, también periodista y militar. Redactados con menor rigor científico que las reseñas de su maestro Poe, son una amalgama de opiniones personales en torno a la literatura, al quehacer literario y a los literatos. Uno de esos ensayos es "The Short Story" (Bierce 1966: 234-248) de 1897.

En consonancia con Poe, inicia su composición apelando a la *unidad de efecto* del relato breve, unidad de la que carece la novela -nos dice "*the only way to get unity of impression from a novel is to shut it up and look at the covers*"-. Es posible percibir la coordinación e interrelación total de la narración breve, es decir, el que nos llame la atención de una sola vez. La novela no dispone de ese efecto unitario y, por consiguiente, es una forma artística imperfecta sin lugar permanente en la literatura. Sin embargo es éste un género con éxito escrito por grandes autores. Bierce añade que incluso los grandes autores pueden errar en sus medios literarios, o bien, elegirlos en pos de un beneficio alejado de sus posibilidades artísticas.

Según nuestro escritor, el relato breve, a diferencia de la novela -en concreto, la novela sentimental-, no empalaga ni confunde con impresiones sobrepuestas. Se muestra adverso, no obstante, al arte de escribir cuentos para revistas, tendencia afín a la escuela literaria de William Dean Howells (1837-1920): el *realismo* -o, como irónicamente la denomina Ambrose Bierce, "Escuela del Reportero"-.

Únicamente el poeta puede escribir prosa, pues la vida para él es pintoresca, encantadora, asombrosa o terrible, en definitiva, conoce perfectamente los significados ocultos y las leyes de la Naturaleza. La única norma que rige el proceso de creación es la *verosimilitud* -hacer que lo que se cuente parezca verdadero- y no la probabilidad, idea generatriz de la novela defendida por la escuela de Howells. Es, asimismo, la facultad imaginativa el único medio para el desarrollo de la ficción.

## Conclusión

Este trabajo evidencia la incertidumbre en torno a la teoría literaria del relato breve. La dificultad estriba incluso en delimitar su esencia frente a contenidos genéricos similares, aunque nominalmente distintos. Pese a esta dispersión teórica, es posible descubrir un cierto consenso en la crítica cuando, ya desde las ideas literarias de dos destacados maestros norteamericanos decimonónicos de narrativa corta, Edgar Allan Poe y Ambrose Bierce, se advierte el criterio de unidad como criterio definitorio y, en particular, la unidad de efecto o de impresión en el lector, junto con la exigencia de concentración en un momento crítico controlador del argumento.

El relato breve triunfa en Occidente durante el siglo XIX, principalmente en el período romántico, aunque es un éxito que se prolongará durante toda la centuria. Ese gusto por lo inacabado, por lo "imperfecto", afín a la estética romántica -por oposición a la estética ilustrada- parece estar a la altura del carácter fragmentario del cuento (lo imperfecto) con respecto a la novela (lo perfecto) y de ahí puede que provenga su indefinición y la problemática teórica que lleva consigo. Sin embargo, esa "imperfección", esa humanidad -en realidad-, es la que defienden los poetas, y nosotros convenimos con la mayor parte de los estudiosos en la necesidad de ser buen poeta para llegar a ser buen narrador.

## Referencias

- Aarne & Thompson 1995: *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Anderson Imbert, E. 1992: *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Aycock, W. M., ed. 1982: *The Teller and the Tale. Aspects of the Short Story. Proceedings Comparative Literature Symposium. Texas Tech University. Volume XIII*. Lubbock (Texas): Texas Tech Press.
- Baquero Goyanes, M. 1988: *Qué es la novela - qué es el cuento*. Universidad de Murcia: Cátedra Mariano Baquero Goyanes.
- Bierce, A. 1966: *The Collected Works of Ambrose Bierce*. (vol. X: "The Opinionator"). New York: Gordian Press Inc.
- Charters, A. 1995: *The Story and Its Writer. An Introduction to Short Fiction*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Harris, W. V. 1979: *British Short Fiction in the Nineteenth Century. A Literary and Bibliographic Guide*. Detroit: Wayne State University Press.
- Jolles, A. 1972: *Formes simples*. Paris: Seuil.
- LoCicero, D. 1970: *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. The Hague-Paris: Mouton & Co.
- Napoli, Th. di 1978: "Problems in Defining the German "Kurzgeschichte" ". *Studies in Short Fiction* 15: 75-79.
- Nayhauss, H.-Ch., Graf von, ed. 1977: *Theorie der Kurzgeschichte.*, Stuttgart: Reclam.
- Negus, K. 1965: *E. T. A. Hoffmann's Other World: The Romantic Author and His "New Mythology"*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- O'Connor, F. 1985: *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. New York: Harper Colophon Books.
- Pabst, W. 1967: *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Reid, I. 1991: *The Short Story*. London-New York: Routledge.
- Santos Vila, S. 1999: *El relato fantástico en la literatura occidental durante el siglo XIX: E. T. A. Hoffmann y Ambrose G. Bierce*. Tesis doctoral microfilmada. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid.
- Thompson, S. 1972: *El cuento folklórico*. Caracas, Universidad Central de Venezuela: Ediciones de la Biblioteca.
- Todorov, T., ed. 1965: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.