

«Bases para la comprensión del género 'relato breve' como modelo narrativo específico de representación del tiempo»

María Jesús Hernández Lerena

Universidad de La Rioja

The short story genre embodies a sense of our existence as separation from the flow of time by focusing on one stimulus, on the character of a perception which strikes us as containing some truth. It represents an attempt at grasping the inner texture of isolated segments of our life, snatching them out of time in order to exorcise them. In this sense, the short story offers the most fulfilling narrative embodiment of the concept of epiphany because it roots its significance by concentrating on a fragment of experience, a moment in time where past experiences converge and are subject to revision. Although in the novel several revelatory points in time can take place, the short story achieves significance by concentrating on just one. Therefore, such points are not presented as a culmination of a previous period of transition or evolution: they retain a certain quality of arbitrariness or mystery.

The aim of this paper is to review some theories about the nature of the short story in order to identify and evaluate the role they assign time in their understanding of the genre. We will apply to these theories our own hypothesis: we can give different «destinies» to our experience according to the form we choose to recall or to express it, that is, as a transit that leads us from one stage to another, or as an image-or a limited set of images-that help us to discover the power and potential of certain isolated perceptions unbound from the continuity of time. The first option gives shape to life in the form of a novel, the second one, in the form of a short story.

«Because short fiction is dealing with the *power* of the forces which act on us rather than with the *nature* of the forces» Walton Beacham (1981:16)

El relato breve exige a menudo una concentración absoluta en un único estímulo, en el carácter de una percepción; nos hace testigos de un momento aislado en el que convergen experiencias pasadas que se someten a una fugaz revisión. Su fuerza estética deriva de su aparente limita-

ción para contemplar la complejidad y las transiciones de la vida: a través de un fragmento de experiencia somos capaces de imaginar un mundo completo.

El objetivo de este artículo es revisar algunas teorías que se han ocupado de definir el género del relato breve para evaluar el papel que asignan al concepto del tiempo. En nuestro planteamiento inicial, consideramos que el relato breve se configura como representación narrativa de un modo de comprensión de la experiencia basado en una noción de temporalidad específica, diferente de otras nociones de temporalidad implícitas en el género novelístico. A pesar de que ambos géneros operan sobre una selección de la experiencia, la novela muestra la vida como tránsito que nos lleva de una etapa a otra, mientras que el relato breve selecciona una imagen -o un conjunto restringido de imágenes- para potenciar su valor frente a la continuidad del tiempo en la que se inscribe. Con las siguientes reflexiones pretendemos poner a prueba la validez de esta hipótesis así como integrarla dentro de una corriente crítica general dedicada a la investigación de las posibilidades expresivas de este género.

En la mayoría de las definiciones del relato corto desde comienzos de siglo hasta nuestros días, su esencia se concibe fundamentalmente como una selección de material de vida mucho más acentuada que aquella operada por la novela. Sin embargo, los primeros maestros del género no contemplaron el nuevo género como representante de una pequeña parte de la «longitud» y complejidad de la existencia.

En un artículo sobre Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe (1842:174) identificó el efecto del relato corto como un sólo momento de intensidad que proporciona a la narración una unidad imposible de conseguir en el género novelístico. La impresión totalizadora se produce, según Poe, no por una restricción impuesta a un corpus amplio de personajes, acontecimientos y tiempos, sino por la creación de un diseño en el que los sucesos incluidos producirán un efecto de intensificación de un determinado aspecto. Su énfasis no reside en el «recorte» de la diversidad del mundo exterior al relato; se encuentra en una particular conjunción de determinados elementos inventados.

Si estudiamos detenidamente las declaraciones de Poe (1842:174) en su artículo «Twice-Told Tales by Nathaniel Hawthorne. A Review», artículo que sentó las bases para posteriores aproximaciones al relato corto, observamos que el proceso que se sigue es, primero, la identificación del efecto que se quiere conseguir y, segundo, la creación de los elementos necesarios para llevarlo a cabo.

Poe no considera que existe una reciprocidad vida/narración en términos de longitud temporal o espacio textual. El hecho de utilizar el verbo *invent* corrobora la falta de relevancia, desde el punto de vista del artista, del criterio que asume que la literatura «representa». La literatura inventa y, por lo tanto, la idea de que una narración breve representa limitadamente una existencia «más grande» no forma parte de su teoría:

having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then *invents* such incidents -he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. (Énfasis añadido)

Con ello, Poe (1842:7) logró esquivar la idea de una supuesta correlación entre la extensión del tiempo en el que viven los personajes dentro de la narración y las demandas de longitud discursiva necesarias para cubrirlo. Incluso cuando elige el mejor relato de Hawthorne, éste resulta ser «Wakefield», un relato que cubre un periodo de veinte años en la vida del protagonista. También admira el relato «The Minister's Black Veil», que incluye varios años de la vida de un sacerdote. La base de las conclusiones de Poe se apoya en la brevedad del tiempo de lectura, no del tiempo en el que se enmarca la acción del relato. Aquella permite que elementos del mundo exterior del lector no se entrometan en el mundo imaginario de la obra.

También Antón Chéjov (1883:22), quien fue acusado de decir en sus relatos «demasiado poco», confesó su preocupación por los efectos negativos de la creencia de que el relato corto sólo necesita un principio de selección de materiales, sin que éste haya de ir acompañado por un principio de elaboración inclusiva:

And so in planning a story one is bound to think first about its framework: from a crowd of leading or subordinate characters one selects a person only - wife or husband; one puts him on the canvas

and paints him alone, making him prominent, while the others one scatters over the canvas like small coin, and the result is something like the vault of heaven: one big moon and a number of very small stars around it. But the moon is not a success, because it can only be understood if the stars too are intelligible, and the stars are not worked out. And so what I produce is not literature, but something like the patching of Trishka's coat. What am I to do? I don't know, I don't know. I must trust to time which heals all things.

Sin embargo, definiciones del género posteriores añaden a las teorías de Poe y de Chéjov presupuestos de «alcance argumental», es decir, suponen que la unidad de impresión del relato corto (parecida a la relacionada con el poema lírico) se consigue únicamente limitando la variedad de personajes y sucesos y, sobre todo, restringiendo el periodo de tiempo incluido en el relato.

Debemos dilucidar, por lo tanto, si la obvia limitación del espacio textual del relato breve va unida o no a una reducción de las coordenadas temporales. Esta cuestión enlaza con conceptos muy importantes, como son la implicación y el carácter simbólico de la acción incluida en cada relato breve. La estrategia de la implicación se puede manifestar a través de alusiones, de detalles aparentemente triviales y de otras señales textuales que nos ofrecen información de forma indirecta y concisa (O'Faolain 1974:151-2). Gracias a ella, podemos acceder a elementos reveladores de la vida y del carácter de los personajes sin necesidad de que se nos ofrezca una descripción extensa de los mismos o sin que los veamos inmersos en escenas reproducidas a gran escala. Por otra parte, el relato breve depende, en mayor grado que la novela, de la selección de una sola parte del curso completo de una vida, y este hecho nos induce a contemplar este segmento seleccionado como símbolo que sugiere una realidad más extensa a la que el texto puede aludir, pero nunca presentar en su totalidad.

Con el propósito de dar claridad a la exposición, ésta aparecerá dividida en tres apartados, que se corresponden con los objetivos principales de nuestra reflexión.

1. Significación temporal en el relato breve y en la novela

Brander Matthews (1885:36) consideró que el relato corto realiza las tres unidades del drama clásico francés: muestra una acción, en un lugar, durante un sólo día. Su fórmula, «a Short-Story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by single situation», es respaldada posteriormente por otros críticos de principios de siglo como Henry Seidel Canby (1901:48) o J. Berg Esenwein (1909:56) y desarrollada por otros más recientes al contrastarla con métodos acumulativos de composición en la novela.

Baquero Goyanes (1973:67), Springer (1975:11-12), Shaw (1983:194) y Pickering (1989:47) señalan que la novela enfatiza el cambio a través del tiempo y a través de una complejidad de interacción entre los personajes. La fluidez temporal es uno de los máximos recursos de la novela; se trata de acaparar el tiempo a través de estructuras sinfónicas dentro de una disposición episódica.

Incluso los manuales pedagógicos literarios, que asumen la posibilidad de que se puede aprender a escribir relatos cortos ateniéndose a ciertas técnicas, afirman que el relato sólo será capaz de cubrir uno o dos incidentes:

the beginning of a story occurs when the moment of crisis is at hand. Your characters have lived only for this particular sequence of events in which they play the central role. Before and after, they are relatively anonymous, and readers will not want to hear about their past or future. (Gater,1993:85)

Jorge Luis Borges (1980:236) ya había mencionado que una de las estrategias más típicas del relato es hacer depender de una situación todos los componentes de la trama. Dadas estas circunstancias, la vida de los personajes quedaría subordinada a la claridad de un sólo episodio. Por eso son tan abundantes las definiciones en las que el concepto de luz se utiliza como metáfora para ilustrar la visión del relato corto, una visión que no es panorámica ni sostenida, sino transitoria:

The scene of a story or a sketch to be laid within the light of a street lantern; the time, when the lamp is near going out: and the

catastrophe to be simultaneous with the last flickering gleam. (Nathaniel Hawthorne, cit. en Pattee, 1975:108) ⁽¹⁾

Sin embargo, las definiciones que consideran exclusivamente el criterio de restricción del tiempo al que están sometidas las obras de ficción clasificadas como «relatos» no son suficientes para explicar las implicaciones técnicas, temáticas e incluso ideológicas que los diferentes usos del tiempo producen en los diferentes géneros narrativos.

Walton Beacham (1981:9) sugiere que, mientras el relato corto ampara un sentido de «descubrimiento» cuando sentimos alguna verdad sobre nosotros mismos, la novela sustenta la idea de que existe una conexión entre los acontecimientos, de que nuestra vida está protegida por una línea ininterrumpida de significado:

Whether it is one day in James Joyce's *Ulysses* (1922), three days in *For whom the Bell Tolls* (1940), or half a lifetime in *David Copperfield* (1849-50), we see the force which time itself exerts on character. Given enough time, events will occur which will change people's lives, and the novel attempts to chronicle the relationship between passing time and event. The novel builds detail on detail, event on event, so that we can see that life is both a matter of coincidence and a product of will. We control and are controlled, establishing our lives and our values according to our perceptions of what life means. Of all art forms, the novel is best able to show connections. It establishes a sense that some kind of order does exist and that life is not simply a matter of cosmic coincidence. Our lives may not have been personally designed by a supreme being, but the events of our lives are linked together like a chain which either enslaves us or provides a *lifeline* to the source of things valuable. (Énfasis añadido)

Nos encontramos con el binomio «proceso/percepción instantánea» y, por lo tanto, con diferentes modos de conocimiento propiciados por las diferentes perspectivas sobre la temporalidad.

Pickering (1989:49) señala que teóricos del relato corto establecen el término *evolución y revelación* como métodos que describen la naturaleza de la novela y del relato corto respectivamente. El término

revelación se relaciona con la *epifanía* o momento de percepción de la esencia de algo. No es sólo un principio de orden, sino que sustenta la idea de que momentos aislados de experiencia definen la cualidad de una vida completa⁽²⁾.

Según Shaw (1983:193), la epifanía es el momento en el que se disuelve la barrera entre lo ordinario y lo misterioso. La experiencia pasada se concentra en un momento de consciencia y dilucidación, incluso si este momento no logra iluminar la opacidad de la existencia, creando solamente un conjunto de sugerencias que expresan la ausencia de certeza o estabilidad en las percepciones humanas.

El momento de revelación justifica la transcendencia del relato y, además, dota al relato de profundidad temporal. La sensación de movimiento, de desarrollo y de paso del tiempo no se puede reproducir en el relato corto a través de las exposiciones, descripciones o variedad de contactos entre los personajes. Sin embargo, la revelación consigue el sentido de desarrollo y cambio sin necesidad de que el tiempo aparezca representado en detalle.

La revelación suprime el tiempo como entidad principal y lo substituye por un cambio que, necesariamente, connota tiempo. Este cambio puede configurarse como una situación que experimenta un personaje dentro de la trama, circunstancia que le lleva a modificar su interpretación sobre algún elemento de su mundo. Pero de la misma forma que críticos posteriores a Poe añadieron ciertas connotaciones a su teoría, otro posible foco de ambigüedad o confusión a este respecto podría encontrarse en la correspondencia entre el momento único de percepción o emoción intensificada -que aparentemente experimenta el lector- y un único momento de revelación experimentado por el personaje. Las teorías del relato corto (Bader, 1945:90) parecen admitir que estos dos momentos coinciden (numérica y temáticamente). Sin embargo, hemos de considerar que el relato breve moderno frecuentemente oculta información concerniente a los pensamientos de los personajes y que a menudo este *cambio* se localiza exclusivamente en la interpretación del lector del significado de los acontecimientos o en su identificación retrospectiva de contradicciones en la información presentada. Esta última posibilidad le exigirá formarse una perspectiva añadida o complementaria sobre los acontecimientos y los personajes.

El concepto de revelación no es exclusivo al género del relato corto. En la novela de principios del siglo veinte el movimiento del argumento comienza a girar no en torno a la progresión secuencial de acontecimientos en el tiempo, sino en el movimiento de la apariencia a la realidad, como señala J. Arthur Honeywell (1988:242-3). Dicho de otra forma, el argumento de la novela comienza a depender más fuertemente de un cambio de evaluación o revelación que de otros criterios.

Como hemos mencionado, uno de los fenómenos que los críticos del relato breve han tomado como característica definitoria desde la aparición del género ha sido precisamente la sustitución de la noción de desarrollo o evolución por la de revelación. La revelación se considera como un elemento estructural que sustituye a los efectos del clímax producidos por la secuencia de sucesos asociada a los argumentos convencionales de la novela del siglo diecinueve.

Sin embargo, en la novela moderna también se puede contemplar el énfasis en estos momentos de conciencia y en el carácter elusivo de la noción de una identidad fija y constante en el tiempo. La diferencia entre ambos géneros aparece establecida por la forma en la que cada género incluye estos procedimientos en un sistema de jerarquías diferentes. El relato breve, al tener un sólo centro de interés, puede ofrecernos este momento de visión como objetivo único, alrededor del cual gravitan el resto de componentes del relato.

Por otra parte, Frank O'Connor (1962:21) reconoce que el tiempo es el valor principal de la novela y que la progresión cronológica de personajes o incidentes es la traducción en el nivel narrativo de una «forma esencial» que percibimos en la vida. Sin embargo, para el escritor de relatos cortos, no existe tal cosa como una forma esencial, ya que su marco de referencia nunca puede ser la totalidad de una vida y, cada selección que hace, incluye la posibilidad de una nueva forma. En la introducción a su libro *The Lonely Voice*, O'Connor (1962:22) ilustra su teoría con un poema lírico de Browning, «My Last Duchess»:

But since a whole lifetime must be crowded into a few minutes, those minutes must be carefully chosen indeed and lit by an unearthly glow, one that enables us to distinguish present, past,

and future as though they were all *contemporaneous*. Instead of a novel of five hundred pages about the Duke of Ferrara, his first and second wives and the peculiar death of the first, we get fifty-odd lines in which the Duke, negotiating a second marriage, describes the first, and the very opening lines make our blood run cold:

That's my last Duchess painted on the wall,

Looking as if she were alive.

This is not the essential form that life gives us; it is organic form, something that springs from a single detail and embraces past, present and future. (Enfasis añadido)

Lo que me interesa subrayar especialmente de las apreciaciones de O'Connor es que se vislumbra en ellas un nuevo *estatus* de la trama, una concepción diferente de lo que se considera la «unidad argumental» en términos temporales. Según A.L. Bader (1945:87) o Walton Beacham (1981:4), el sentido de unidad de una narración proviene de observar el desarrollo de una acción hasta su punto de resolución o culminación. Por eso, este ajuste que O'Connor menciona se refiere al sentido de totalidad que se le da a un sólo punto dentro de la secuencia completa conflicto-resolución. Sus declaraciones exigen, además, que seamos conscientes del valor simbólico de los segmentos temporales que han sido seleccionados por el autor y que nos replanteemos el poder de implicación de las narraciones.

Uno de los efectos fundamentales de esta selección de un detalle, de un segmento temporal limitado, es la representatividad de lo que ha sido incluido o expuesto. Es casi inevitable considerar al único incidente como simbólico, como metáfora de una experiencia más amplia. El lector siempre confía en que la fase que el escritor elige del periodo total de la vida del protagonista sea crucial.

Shaw (1983:46-7), por ejemplo, registra dos formas opuestas que permiten que el relato corto implique periodos largos de tiempo. Si la intención es retratar la cotidianidad y rutina de los personajes, se coloca

un marco de horizontes temporales de finidos sobre el incidente seleccionado y se invita al lector a compartir lo que se ha percibido. Si se busca representar un periodo de conflicto, el foco de atención se centra en este dilema, que detiene por un momento el curso del tiempo y deja todo permanentemente alterado una vez que ha pasado.

Una segunda implicación presente en las reflexiones de O'Connor está relacionada con una noción de temporalidad que el relato corto propicia: la idea de que la experiencia sólo puede concebirse como contemporaneidad (recordemos sus palabras sobre el poema de Browning). Esa es la razón por la que el relato corto desafía en gran medida la fórmula narrativa convencional: «comienzo + desarrollo + desenlace». Al menos dos de esos estadios están prácticamente ausentes en el relato corto porque forman parte de un estado de cosas dentro del instante que se ofrece; dentro de él, pasado y futuro son inseparables. Las consecuencias del pasado y las expectativas de futuro son observables sólo en relación al presente.

La novela presenta, en este sentido, un interés muy distinto: refleja y encarna un sentido amplio de temporalidad que se proyecta hacia el futuro, como comenta Miel (1969:917). J. Hillis Miller (1979:14-5) concluye que, en la novela, el tiempo se concibe como secuencia lineal, no sólo porque representa el concepto espacial de la vida como una carretera o río pre-existente, sino porque expresa la temporalidad como aspiración hacia una totalidad, como un futuro que contiene una reasimilación del pasado. Podríamos decir que, por contra, la cronología de sucesos se sustituye en el relato corto por un «efecto de cuña» o de detención del tiempo y éste se asimila indirectamente a través de la implicación o del símbolo.

En mi opinión, la aproximación de Nadine Gordimer (1968:459) a la esencia del relato es, en este sentido, la misma que realizó O'Connor cuatro años antes:

Each of us has a thousand lives and a novel gives a character only one. For the sake of the form. The novelist may juggle about with chronology and throw narrative overboard; all the time his characters have the reader by the hand, there is a consistency of relationship throughout experience that cannot and does not convey

the quality of human life, where contact is more like the flash of fire-flies, in and out, now here, now there, in darkness. Short story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of- the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happens beyond this point.[...] A discrete moment of truth is aimed at - not the moment of truth, because the short story doesn't deal in cumulatives.

La «unidad de la experiencia» deja de ser el proceso completo de una vida. Lo único que poseemos es el presente; en él, el pasado es sólo una impresión y el futuro, aunque predecible, desconocido. La estabilidad argumental o *continuum* narrativo que proporciona la novela tradicional no emula a nuestra experiencia, sino a nuestras reconstrucciones y abstracciones sobre la existencia, y, en este sentido, falsea la ineludible condición humana de ser únicamente en el momento presente.

El relato corto dota de independencia, de un sentido de totalidad, a un segmento de experiencia muy restringido. Esta independencia se mantiene incluso en el ciclo de relatos, donde cada relato existe de forma autónoma, a pesar de relacionarse entre sí a través de personajes, símbolos, contextos o temas comunes. El ciclo de relatos cortos juega con la multiplicidad y rechaza la totalidad del conjunto, porque no proporciona un esquema de conocimiento que puedan compartir todos los relatos. Por esta razón, el ciclo también hace visible el contraste entre las distintas «apropiaciones» de la experiencia que realizan la novela y el relato breve. Nicole Ward Jouve (1989:37) pone en tela de juicio la conveniencia de aquella convención de la novela que exige la unidad ininterrumpida de vida como representación de la realidad:

Why don't people buy Short Stories? Or do they? [...] Is it that when people buy a book, they want a whole? A *thing*. Because the pleasure of having your attention held over time by the same thing, of having to begin and to end once, and once only, is a powerful element in what you expect from a book? Is there a fetishism of the Book as One?

2. Tiempo dramatizado y tiempo incluido ⁽³⁾.

Otro aspecto que demanda nuestra atención es el conjunto de estrategias gracias a las cuales el incidente presentado se carga de elementos que posibilitan la reconstrucción, por parte del lector, de un contexto mucho más amplio. Nos referimos fundamentalmente a la implicación como recurso que permite, ya sea en el nivel de la frase o en el nivel argumental, reconstruir secuencias temporales ausentes discursivamente del texto.

La omisión en el relato de ciertos elementos esperados de la trama, como la exposición de fases anteriores de un conflicto o la resolución final, hace que el lector construya lo que Ferguson (1988:462) denomina *hypothetical plots* frente a argumentos que son elípticos o metafóricos. El lector crea estos argumentos hipotéticos para encontrar significado. Llega a ellos por implicación metonímica de la información que ha recibido, por la «materialización» de imágenes en temas y por la expansión simbólica de detalles o sucesos triviales que se encuentran aislados de un contexto explicativo más amplio. Estos detalles son sustituidos por una secuencia de sucesos que el texto mantiene implícita, pero que el lector acaba por construir en su comprensión de la narrativa. Según Ferguson (1988:465):

Combining our intuitive knowledge of «storiness» with a symbolic reading of the actual events and characters, we find the narrative element in the works and perceive them as short stories rather than random accounts of unrelated characters and happenings.

Uno de los ejemplos más comentados sobre la técnica de la implicación por alusión es el relato de Ernest Hemingway (1974:55) «Hills like white Elephants». Este relato se circunscribe dentro de los límites de una conversación entre una pareja de extranjeros que esperan un tren en España. Sólo tenemos acceso a sus comentarios y, a través de ellos, concluimos que el motivo de su viaje es un aborto que la mujer no desea, opción que su compañero considera, sin embargo, necesaria. El detalle de la palabra *labels* en el siguiente extracto proporciona toda una serie de implicaciones que nos hacen intuir la situación de la pareja y la clase de relación que han mantenido, en especial, su superficialidad y su falta de estabilidad:

He did not say anything but looked at the bags against the wall of the station. There were labels on them from all the hotels where they had spent nights.

La implicación permite que el lector produzca tramas hipotéticas basadas en una sola percepción del personaje, como en este caso. Esto es posible, en parte, porque los lectores se han familiarizado con los componentes de las tramas tradicionales y pueden rellenar los elementos que faltan ⁽⁴⁾.

El carácter dual del suceso seleccionado en el relato de Hemingway, una decisión, también consigue que se incluyan otras fases de la vida de los personajes, aunque formalmente no se integren en la acción que se muestra. Cualquier decisión implica una reconsideración sobre el pasado con respecto a un curso de vida diferente en el futuro. La visión que los dos personajes tienen de esta decisión exige un juicio comprometido por parte del lector, doblemente estimulado por el carácter casual de sus comentarios.

Existen también otros medios de hacer el relato inclusivo temporalmente sin necesidad de que sea soporte de mucha información. Estos medios se relacionan con aspectos de la narrativa tales como el tema, los personajes y el punto de vista. Las explicaciones que damos a continuación se refieren a las estrategias por las cuales el relato aumenta su capacidad de inclusión.

Con respecto al aspecto temático, Shaw (1983:192) da especial relevancia al concepto de la «experiencia de la frontera», entendido metafóricamente como un ámbito doble que guía al lector a mundos más allá de lo conocido. La frontera incluye dos perspectivas sobre la realidad y se convierte en una tercera entidad que es a la vez unión y oposición de dos mundos.

Los elementos constitutivos del tema de la frontera -circunstancias extrañas, peligro, ausencia de instituciones- ofrecen al relato corto muchas posibilidades de creatividad con respecto a la presentación de situaciones en las que el personaje está en una posición insegura y tiene que hacer frente a lo incontrolable. También se pueden incluir dentro de este tema aquellas situaciones que favorecen la acumulación de varias perspectivas o interpretaciones posibles.

La noción de «frontera» puede relacionarse tanto con el motivo literario del viaje como con el recurso a incluir dos periodos diferentes de la vida del protagonista. Shaw (1983:198) menciona otros temas particularmente apropiados para las narraciones breves, como el tema de la iniciación o el de las oportunidades perdidas.

La permanencia del tiempo se puede expresar a través de acciones habituales, presentando una rutina o un procedimiento ritual. Pueden yuxtaponerse personajes con edades y emociones diferentes, de modo que esta combinación de juventud y madurez permita observar cómo se influyen entre sí. Los personajes pueden aparecer también en un momento de cambio o en una etapa concreta de sus vidas, pero estar aferrados a un periodo anterior. Si el relato se centra en una fase en particular, el personaje puede colocarse en la frontera de dos etapas de su vida o se puede «dejar» al personaje, al final del relato, en el límite de lo que no se conoce.

Finalmente, el recurso a la memoria, que se puede comparar a un acto sincrónico que incluye dentro de sí mismo muchos procesos diacrónicos, hace que muchos relatos cortos se construyan a partir de un personaje narrador. Su particular síntesis de los acontecimientos pasados es la clave, no sólo para conocer la historia, sino para verificar la validez de su interpretación. La retrospección, -»the pocketed time of memory», según Hanson (1989:90)- permite analizar la influencia del pasado en el presente y es una de las estrategias más usadas en el relato corto desde «La Muerte de Iván Illich» de León Tolstoi, ya que ofrece muchas posibilidades de incluir cualquier segmento temporal sin que la trama pierda un único hilo argumental.

Al hacer recuento de los temas cuya peculiar naturaleza los hace apropiados para su representación en narraciones breves, Valerie Shaw (1983:194, 224) se hace cómplice de la idea de que la especial relación del relato corto con el tiempo influye en la selección del tema. Por mi parte, me inclino a pensar que no existen temas especialmente apropiados para el relato corto o la novela, sino que su adscripción a un determinado género depende del diseño concebido originalmente por el autor. Sin embargo, sí pienso que existen ciertos «tipos de experiencia» que el relato corto puede explotar de forma satisfactoria porque no se someten a la

noción lineal del tiempo cronológico. Me refiero a estados o a situaciones en los que las normas de la convivencia diaria o social no pueden aplicarse, como por ejemplo, el sueño, la alucinación, el espejismo, estados de semiinconsciencia y terror, etc.

Estos temas incluyen mundos paralelos que agrandan y relativizan la restricción del tiempo cronológico. Shaw (1983:203) también menciona este tipo de temas en su lista, especificando que pueden encontrarse también en la novela. Sin embargo, en mi opinión, la necesidad de la novela de presentar un tono ininterrumpido, hace que sea en el relato corto donde la mirada más allá de lo real reciba la intensidad propia de lo inusitado, del contacto breve con lo mágico o de la experiencia mística.

En el relato breve, el sentido de lo irreal o maravilloso se basa precisamente en el hecho de que el lector sólo puede mirar detrás de las apariencias durante cortos e intensos periodos de tiempo. Esta es la opinión de varios autores y críticos de relato literario, como Nadine Gordimer (1968:460), que reconoce que la fantasía implica simplemente un cambio de ángulo que nos sorprende y desaparece enseguida como una figura vista a través de un cristal, siendo verdad sólo durante un momento. Elizabeth Bowen (Hanson, 1987:7) y Julio Cortázar (1983:27) coinciden con Gordimer, quien señala que la visión de lo fantástico tiene más fácil cabida en sus relatos que en sus novelas.

Pero hay al menos dos razones más que convierten a la experiencia fantástica en un tema particularmente apropiado para el género narrativo breve. En primer lugar, porque «lo fantástico» no requiere que se presenten causas y contextos que expliquen el mundo ficticio. El género fantástico comparte con el relato corto una característica: la ausencia de la referencia al pasado, la libertad de presentarse sobre un vacío lógico, cronológico, o de relación causa-efecto.

En segundo lugar, el relato corto admite el misterio como forma de reconstruir los acontecimientos. El misterio, al final del relato corto, le confiere un aura que prolonga una atmósfera de extrañeza. La inquietud producida por no poder obtener una conclusión clara sobre lo que hemos presenciado es menos admitida en la novela, que por su extensión y por el largo periodo durante el cual hemos ido conociendo a los personajes, demanda la revelación de todo lo sucedido.

El relato corto abre posibilidades al final, mientras que la novela las cierra. La extensión de la novela hace conveniente un sentido de cierre en el que cada personaje haya agotado su potencialidad. En la novela se rastrea la gradual disminución de las alternativas de los personajes, mientras que el relato corto puede centrarse únicamente en un presentimiento, en la *posibilidad* de que suceda algo. No se concretan todas sus consecuencias porque no tiene la obligación de mostrar los efectos de la acción y del paso del tiempo ⁽⁵⁾.

La idea de la dualidad de la experiencia es clave en la construcción del relato corto desde sus orígenes y no sólo por su relación con el género fantástico. Se trata de la yuxtaposición de dos perspectivas sobre un mismo objeto o de dos identidades diferentes de los protagonistas. La acumulación de perspectivas substituye, por lo tanto, al principio lineal cronológico. En la novela, por contra, las perspectivas se extienden y acaparan una multiplicidad de situaciones.

Según Shklovski (1970:136), una de las ideas básicas del relato corto es su doble relación con respecto a un mismo objeto. El relato corto resume la idea de que cada uno de nosotros tiene una existencia doble. Shklovski ilustra su teoría con la construcción argumental de los relatos de Chéjov. El argumento de «El Gordo y El Flaco» se basa, por ejemplo, en la desigualdad social que separa a dos viejos compañeros de escuela. La situación del relato se centra en su reencuentro, que comienza con abrazos y acaba en tirantez y nerviosismo. El desenlace es paralelo, según la sensibilidad de los dos amigos. El gordo rechaza la actitud servil de su viejo amigo, el flaco no puede ocultar sus ganas de adular.

Lo mismo sucede en «Un Hombre Conocido», donde una prostituta, privada de sus ropas profesionales, se encuentra en desventaja ante un «profesional», el dentista que le arrebató su último rublo:

Cuando salió a la calle, se sentía aun más avergonzada, pero ya no era su pobreza lo que la avergonzaba, ya no pensaba en que no llevaba un sombrero alto ni una chaquetilla a la moda. Iba por la calle escupiendo sangre, y cada uno de esos esputos rojos le hablaba de su mala y penosa vida, de las ofensas que había soportado y de las que soportaría mañana, dentro de una semana, dentro

de un año, toda su vida y hasta la misma muerte. (Antón Chéjov, 1988:158)

Obviamente, la anticipación no es un método exclusivamente utilizado en el relato corto. Pero, a diferencia de los desenlaces convencionales de la novela, el futuro de la protagonista de este relato, que se vislumbra en el pasaje anterior, no da cuenta de lo que pasará, toma forma como revelación de la cualidad de la vida de la protagonista resumida en una imagen. El final de este relato no tiene una función informativa - comunicarnos la resolución de una secuencia de sucesos-, sino que más bien tiene una cualidad de sorpresa. No se asimila como una anticipación de un contenido del argumento, sino como un contraste.

Hemos mencionado hasta ahora algunos recursos que permiten que el tiempo cubierto por el relato no se restrinja al tiempo dramatizado en el relato. Y, en especial, la capacidad de las narraciones para admitir la alusión o la representatividad argumental del incidente seleccionado como procedimientos satisfactorios para tener acceso a otros estadios de la vida de los protagonistas.

Estas estrategias, eliminan, en mi opinión, la validez de aquellas teorías que suponen una relación estable entre longitud de exposición y extensión del tiempo ficcional. Una de estas teorías aparece representada por Norman Friedman (1988:166). La clave de su análisis radica en que un periodo largo de tiempo sólo puede hacerse comprensible y verosímil a través de una presentación extensa.

Friedman (1988:155-9) utiliza el concepto de «magnitud» de las acciones, las cuales se pueden clasificar en pequeñas o grandes. Las *acciones pequeñas* muestran un cambio menor y requieren para su representación sólo una fase de la vida de los protagonistas. Las acciones de mayor alcance exigen que ciertas partes de la trama sean incluidas discursivamente en la obra para que el lector pueda identificar las causas y considerar el cambio verosímil y probable. En tal caso, según Friedman (1988:163-4), siempre ha de incluirse:

- (1) a precipitating cause to bring the character into his first state,
- (2) a counterplot action to represent the consequences of that state,

(3) an inciting cause to bring him out of the counterplot, (4) a progressive action to represent the process of change, and (5) a culmination where the process is completed.

El mismo Friedman intuye la falta de validez de su propuesta cuando señala que las historias largas pueden cortarse para producir un mayor efecto. Incluso comenta que se pueden incluir estadios anteriores de la vida de los protagonistas a través de la mención de un detalle que resuma sus vidas. Nos concentraremos ahora en las implicaciones de su propuesta. En primer lugar, Friedman considera exclusivamente válido el criterio de causalidad para obtener conexiones entre los acontecimientos y para comprender el desarrollo de personajes.

En segundo lugar, los procesos de cambio complejos, según Friedman, sólo pueden localizarse en un periodo largo de tiempo y comprenderse gracias a una extensa exposición discursiva de varias de las etapas anteriores de la vida del protagonista.

Por último, Friedman considera que las tramas son «grandes» o «pequeñas» desde una perspectiva previa al texto, en vez de considerarlas construcciones sugeridas por el texto, dependientes de ciertas técnicas y procesos de abstracción con los que está familiarizado el lector.

En resumen, Friedman ha asumido que, para hacer una narrativa inteligible y creíble, es necesario mostrar todos los procesos en los que el protagonista ha estado implicado. Del mismo modo, Friedman asume que el lector no será capaz de entender o imaginarse el estado mental de un personaje si no se le enseña lo que le ha ocurrido anteriormente a través de diálogos, escenas y episodios. Por lo tanto, no ha considerado que el lenguaje puede ser inclusivo sin necesidad de recurrir al detalle expositivo.

Ha pasado por alto la técnica de la implicación, que posibilita el acceso a amplios segmentos temporales no dramatizados, y ha ignorado el recurso a la acumulación de perspectivas, que se presentan en los textos como un desafío a la estructura cronológica secuencial.

Pero la ausencia de causas o de contexto es precisamente uno de los logros del relato literario; a pesar de su omisión, la personalidad del personaje o las condiciones de las que depende una situación determina-

da son creíbles, inteligibles y lo suficientemente poderosas como para causar impacto en el lector ⁽⁶⁾.

No hay una conexión necesaria entre extensión discursiva y tamaño de la acción. La elección del autor no es de intervalos temporales, sino de significación. El ejemplo de Friedman es uno de los casos más claros de desviación de la idea original de Poe y Chéjov. Friedman considera que el tiempo es un bloque lineal extenso que sólo puede «representarse» a través de un sistema de bloques discursivos extensos, organizados en fases o etapas. Su teoría depende de la creencia de que la novela es un libro largo como la vida y de que el relato breve recorta esta experiencia previa. La perspectiva correcta, desde mi punto de vista, es que ambos géneros se basan en diferentes principios para crear significado. El relato corto se basa en un principio de convergencia y la novela en un principio de expansión.

La típica concentración del relato corto no implica una restricción en las posibilidades de representación de mundos imaginarios porque incrementa la capacidad del lector para percibir significado en la selección de elementos argumentales y en la utilización de técnicas narrativas y estilísticas.

Hemos de mencionar que algunos críticos son más cautelosos sobre la validez de la fórmula que teóricamente resumiría el relato corto: un episodio, un incidente, una situación. Por ejemplo, James Cooper Lawrence (1917:275) estudia exclusivamente las características del interés o la atención ininterrumpida que demanda el relato corto o T. Beachcroft (1968:10) se pregunta: «To what extent should it be based on a single unified event?». Otros críticos como Howard Baker (1938:581) se limitan a trabajar sobre la idea de Poe de *one sustained moment* y desecha la noción de que la acción haya de estar construida alrededor de un sólo personaje predominante:

A short story we might say, is an account of a change pertinent to human interests, but the change might range in magnitude from the deepening of a single perception to the overthrow of an empire.

3. Conclusión

El relato breve surgió en el siglo diecinueve como consecuencia de una innovación que consistió en conferir con un sentido de

transcendencia a unidades de experiencia más reducidas y con menos peso argumental que la novela. Ajustó el criterio de unidad y totalidad (que anteriormente sólo poseía el marco cronológico de una vida o de un conflicto dramático extenso) a la secuencia aislada.

El relato corto fue el primer género narrativo que abrió los ojos a nuevos criterios de verosimilitud, desvinculados de las raíces de la novela en el sentido común y la racionalidad. Así lo considera Nadine Gordimer (1968:459):

Short-story writers have known - and solved by nature of their choice of form - what novelists seem to have discovered in despair only now: the strongest convention of the novel, prolonged coherence of tone, to which even the most experimental of novels must conform unless it is to fall apart, is false to the nature of whatever can be grasped of human reality.

En estas afirmaciones, Gordimer concibe el relato como una forma literaria que refleja la imagen moderna de la conciencia, constituida por fragmentos y percepciones momentáneas, aisladas de una cadena causal de acontecimientos. Pero la noción del tiempo como un soporte fragmentado de una experiencia que carece de continuidad o de conexiones firmes con periodos pasados o futuros no es exclusiva del relato corto. La novela moderna ha evolucionado hacia formas que se habían considerado características tradicionales del relato corto.

Es relativamente sencillo diferenciar los ideales de composición breve de Edgar Allan Poe de los más extensos y discursivos de novelistas contemporáneos suyos como Dickens o Thackeray. Pero a principios del siglo veinte, la unidad de ficción en la novela se restringió al día. Estas novelas, asociadas al periodo modernista, ocultaban los sistemas de comprensión que permitían un acceso fácil al texto y una interpretación sin problemas. Se incluyó el final abierto y se eliminó la secuencia de sucesos para efectuar una concentración en estímulos más elusivos, produciéndose esa dificultad para encontrar un argumento que tantos críticos han asociado al género del relato breve. Sin embargo, estos procedimientos tienen su raíz en diferentes motivos para el relato y la novela.

El relato breve aparece ligado a este tipo de organizaciones como una consecuencia inevitable de su forma: su brevedad implica un trata-

miento más oblicuo y ambiguo de la experiencia y elimina la posibilidad de incluir sistemas totalitarios de conocimiento. Tampoco puede «permitirse» seguir continuamente la trayectoria de varios personajes integrados en una comunidad o sociedad visible o sólida. Sólo nos permite «mirar» durante un corto periodo de tiempo. Por su parte, la novela moderna adoptó nuevas técnicas porque se consideraba necesaria una adecuación más fiel a nuevos criterios de realidad basados en la fragmentación e inaccesibilidad de la experiencia.

Pero es importante recalcar que si el autor de relato breve se concentra frecuentemente en unos pocos instantes elegidos no lo hace esencialmente por la *restricción* de longitud de este género sino por una *elección* de visión y de estrategias expresivas. Una de las funciones principales del arte es ayudarnos a ordenar las cosas y, si hemos de entender este «ordenamiento», debemos conocer la forma que ordena. El artista selecciona su medio por alguna razón -ya sea racional o intuitivamente- y parte de su mensaje es proyectado por el medio en sí mismo. La ficción breve afecta al tratamiento de las acciones y del progreso individual: la vida no se desdobra gradualmente, se concibe en forma de etapas separadas, puntos de tiempo, no como proceso o como flujo. Ofrece un reto, por lo tanto, a nociones tradicionales de integración y coherencia dentro de la narración.

Por esta razón, creo que la hipótesis de que el género del relato breve está asociado a una determinada concepción del tiempo puede resultar muy útil para poder comprender y apreciar su valor y sus posibilidades textuales como forma narrativa distintiva. El relato breve da forma narrativa a una actividad relacionada con el conocimiento y la memoria. Nos hace observar la experiencia en forma de situaciones que conectan brevemente a unos personajes, como un incidente suspendido en el tiempo que se materializa en una realidad duradera. Investiga aquellos medios de expresión que reflejan la cualidad de la vida humana de forma no acumulativa. Destaca un sólo aspecto de la realidad dejando el resto en la sombra. Si utilizamos los términos de Scholles y Kellog (1966:375), podemos decir que la conexión entre el mundo ficticio y el real en el relato corto es «ilustrativa», en oposición a la conexión «representativa» que produce la novela. Aunque la novela lleve a cabo un proceso de selección, este proceso intenta mimetizar la continuidad del tiempo, proporcionar un sentido de duración.

Quizá, el método de organizar la experiencia en el relato breve se encuentre más cercano a nuestra forma de recordar, que es esporádica, y nos devuelve nuestro pasado aumentando la importancia de ciertos momentos fugac

es, no fabricando un argumento que mimetice la continuidad y duración del tiempo. El relato breve se configura, así, como un modo de comprensión de la experiencia que rechaza la sucesión prolongada como acceso a la temporalidad humana. De esta forma, al enfrentarnos con un relato breve, tanto los lectores como los críticos asumimos la creencia de que ciertos incidentes aislados de una cadena temporal y causal pueden proporcionarnos una interpretación válida de nuestra vida emocional.

NOTAS

1. Eudora Welty (1977:90) también asume que en el relato se opera una reducción parecida a la del close-up. Dentro de este restringido campo de visión, el objeto que se mira aparece aislado del resto, y por ello, dotado de una intensidad de observación especial. Cuando habla de los relatos de Hemingway leemos:

As we now see Hemingway's story, not transparent, not radiant, but lit from outside the story, from a moral source, we see that light's true nature: it is a spotlight. And his stories are all taking place as entirely in the present as plays we watch being acted on the stage. Pasts and futures are among the things his characters have not. Outside this light, they are nothing.

Shaw (1983:195) comenta, en términos casi idénticos, que en el relato corto hay «periods of life which are held in a steady light». Estas citas ilustran la naturaleza fuertemente limitada del campo de visión del relato corto.

2. Información adicional sobre la significación y orígenes de este concepto puede obtenerse en Shaw (1983:193); Ferguson (1988:465) y Bayley (1988:8).

3. Estos dos términos (tiempo dramatizado y tiempo incluido o cubierto) se han tomado de Ferguson (1988:469) y hacen referencia, res-

pectivamente, al tiempo que es expuesto discursivamente por el relato (y que puede tener unos límites muy estrechos) y al tiempo al que tenemos acceso por informaciones indirectas (que normalmente se extiende más allá de los límites del primero).

4. Para una explicación en detalle de lo que son tramas elípticas y metafóricas, véase Ferguson, (1988: 461-5).

5. Un ejemplo claro podría ser el relato de Truman Capote (1987:12) «Miriam», en el que la protagonista, una mujer anciana, abre al final del relato la puerta a una aparición en forma de niña, que se presenta de nuevo en su casa cuando la anciana ya había logrado olvidarla. El relato se centra en la inclusión de un elemento nuevo o inquietante en la vida rutinaria de un personaje, sin que logremos saber al final qué es lo que ocurre y si la niña es una visión o es real.

6. Esto es lo que Eudora Welty (1977:32) denomina *the visibility of fiction*: «There is no need to see a story happen to know what has taken place».

OBRAS CITADAS

Bader, A.L. 1945. «The Structure of the Modern Short Story». *College English* 7: 86-92.

Baker, Howard. 1938. «The Contemporary Short Story». *Southern Review* 3: 576-596.

Baquero Goyanes, Mariano. 1967. *Qué es el Cuento*. Buenos Aires: Editorial Columbia.

Bayley, J. 1988. *The Short Story: From Henry James to Elizabeth Bowen*. Sussex: The Harvester Press.

Beacham, Walton. 1981. «Short Fiction: Towards a Definition». Magill, Frank N., editor. *Critical Survey of Short Fiction*. London: Methuen.1-17.

Beachcroft, T.O. 1968. *The Modest Art: A Survey of the Short Story in English*. Oxford: Oxford University Press.

Borges, Jorge Luis. 1980. *Nueva Antología Personal*. Barcelona: Bruguera.

Canby, Henry Seidel. 1901. «On the Short Story». Current-García, Eugene & Patrick, Walton R. eds. 1961. *What Is the Short Story?*. Illinois: Scott, Foresman and Company. 46-50.

Capote, Truman. 1987. «Miriam». *A Capote Reader*. London: Penguin.

Chéjov, Antón Pávlovich. 1883. «On Problems of Technique in Short-Story Writing». Current-García, Eugene & Patrick, Walton R. eds. 1961: 20-24.

_____. 1981. «El Gordo y el Flaco». *Primeros Relatos*. Barcelona: Planeta.

_____. 1988. «Un Hombre Conocido». *Cuentos I*. Madrid: Aguilar.

Cortázar, Julio. 1983 (1963). «Some Aspects of the Short Story». *Review of Contemporary Fiction* 3: 27-33.

Esenwein, J. Berg. 1909. «What is the Short Story?». Current-García, Eugene & Patrick, Walton R. eds. 1961: 51-57.

Ferguson, Suzanne C. 1988. «Defining the Short-Story: Impressionism and Form». Hoffman, Michael and Murphy, Patrick, eds. 1988. *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press. 457-471.

Friedman, Norman. 1988. «What Makes a Short Story Short?». Hoffman, Michael and Murphy, Patrick, eds. 1988: 153-169.

Gater, Dilys. 1993. *Short Story Writing*. Nairn: David St. John Thomas Publisher.

Gordimer, Nadine. 1968. «The International Symposium on the Short Story». *Kenyon Review*, 30: 457-463.

Hanson, Clare. Editor. 1989. *Re-reading the Short Story*. London: MacMillan.

Hemingway, Ernest. 1974 (1928). «Hills like White Elephants». *Men Without Women*. Harmondsworth: Penguin.

Hillis Miller, J. 1979. *The Form of Victorian Fiction*. Ohio: Arete Press.

Honeywell, J. Arthur. 1988. «Plot in the Modern Novel». Hoffman, Michael and Murphy, Patrick, eds. 1988: 238-250.

Lawrence, James Cooper. 1917. «A Theory of the Short Story». *North American Review* ccv: 274-286.

Mathews, Brander. 1961. «The Philosophy of the Short-Story». Current-García, Eugene and Patrick Walton R., eds. 1885: 36-41.

Miel, Jan. 1969. «Temporal Form in the Novel». *MLN* 84: 916-930.

O'Connor, Frank. 1962. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. London: MacMillan.

O'Faolain, Sean. 1974 (1951). *The Short Story*. Connecticut: The Devin-Adair Company.

Pattee, Fred Lewis. 1975. *The Development of the American Short Story. A Historical Survey*. New York: Biblo and Tannen.

Pickering, Jean. 1989. «Time and the Short Story». Hanson, Clare, editor. 1989: 45-54.

Poe, Edgar Allan. 1842. «*Twice-Told Tales*, by Nathaniel Hawthorne: A Review». Stern, Milton and Gross, Seymour L. eds. 1975. *American Literary Survey*. Vol. 2. Connecticut: The University of Connecticut. 171-178.

Ricoeur, Paul. 1987. *Tiempo y Narración II. Configuración del Tiempo en el Relato de Ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Scholles, R. & Kellogg, R. 1966. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.

Shaw, Valerie. 1983. *The Short Story. A Critical Introduction*. London: Longman.

Shklovski, Viktor. 1919. «La Construcción de la 'Nouvelle' y de la Novela». Todorov, Tzvetan, editor. 1970 (1965). *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. Buenos Aires: Ediciones Signos. 127-157.

Springer, Mary Doyle. 1975. *Forms of the Modern Novella*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Ward Jouve, Nicole. 1989. «Too Short for a Book». Hanson, Clare, editor. 1989: 34-44.

Welty, Eudora. 1977 (1942). *The Eye of the Story. Selected Essays and Reviews*. London: Virago.