

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. TRAVESÍA DE LA MODERNIDAD

LA ELUSIVA “NOVELA CORTA” O LA *NOUVELLE* MODERNA

JOSÉ CARDONA-LÓPEZ
Texas A&M International University

En el siglo XIX en México los periódicos y las revistas desempeñaron un papel importante y necesario para la circulación de las creaciones literarias, ambos medios favorecieron a que en las páginas de la prensa muchos escritores publicaran novelas cortas.¹ La producción de estas narraciones fue abundante en México, como también en España. En los dos países los escritores acudían a diversos nombres para denominar sus narraciones. En México se le llamaba “novelita”, “pequeña novela”, “esbozo de novela”, “proyecto de novela”, “esquema de novela”, “tentativa de novela”, “ensayo de novela”, “leyenda de costumbres”, “apuntes para una novela”, “novelín”, “esqueleto de novela” (Mata 32-3). En España se acudía a “relación”, “cuento largo”, “boceto de novela”, “novela en germen”, “esbozo novelesco”, “novela corta” (Ezama 142). Durante las primeras tres décadas del siglo XX, época en que en España esta forma narrativa obtuvo una enorme y asombrosa acogida por parte de escritores, editores y público, se la llamaba “novelita”, “novela breve”, “intento de novela”, “casi novela”, “pequeña novela”, “esbozo de novela”, “novela menor”,

¹ Respecto del desarrollo de la “novela corta” en México en el siglo XIX ver Miranda Cábares y Mata. Ambos autores hablan del papel que la prensa tuvo en la difusión de los textos de muchos escritores mexicanos del siglo XIX que escribieron “novelas cortas”.

“novela reducida”, “cuento-novela”, “novela relámpago”, “novela comprimida”.² Como puede verse, en un siglo y otro, en un país y otro, los escritores de un tipo de narración cuya extensión oscila entre la del cuento y la novela, con una especie de tono de modestia llaman a lo suyo como algo que se parece a la novela o que aspira a ser novela.

El término “novela corta” apareció en España durante la Restauración (Ezama 142), y será utilizado allá y en Hispanoamérica hasta nuestros días. Sin embargo, ya en 1893 Leopoldo Alas, Clarín, “duda entre cuento y novela corta para referirse a *Torquemada en la hoguera* (1889), de Galdós; a la vez que se lamenta de que en España no se usen más que dos palabras (cuento, novela) a diferencia de otros países como Francia”, y precisamente *nouvelle* era el nombre preferido por él (Martínez 19, 41).

Por fortuna para la literatura y los lectores, la *nouvelle*, que en español ha tenido nombres tan diversos y ambiguos, es la forma narrativa en que los escritores lucen todo su dominio de la escritura, por lo que muchas veces en ella se encuentra lo mejor de sus producciones literarias. Henry James, quien optaba por usar el término *nouvelle*, decía que ésta era la *estrella* que permitió “*the best of Turgenieff’s, of Balzac’s, of Maupassant’s, of Bourget’s, and just lately, in our own tongue, of Kipling’s*” (220) [lo mejor de Turguéniev, de Balzac, de Maupassant, de Bourget, y un poco más tarde, en nuestro idioma, de Kipling].³

Al nivel de la escritura de aquella *estrella*, en la narrativa hispanoamericana de la primera mitad del siglo xx destacó María Luisa Bombal con *La última niebla* en 1935, texto que se adelantaba a señalar nuevos rumbos sobre todo en la manera de tomar la realidad como referente narrativo. Por su parte, Juan Carlos Onetti siempre cultivó la escritura de *nouvelles*. *El pozo* (1939), *Para*

² Una discusión sobre la ambigüedad terminológica para llamar a la *nouvelle* en lengua española aparece en Martínez Arnaldos.

³ Traducción propia. En lo sucesivo, todas las traducciones de citas en otros idiomas son de mi autoría.

una tumba sin nombre (1959), *Los adioses* (1954), *La cara de la desgracia* (1960), *Tan triste como ella* (1963), *La novia robada* (1973), entre otras, son obras en que la estructura y el tratamiento del asunto narrativo van en correspondencia con los propios de la *nouvelle*. Respecto de las *nouvelles* de este autor, Norma Klahn plantea que “no es raro que dada la preferencia de Onetti por mostrar la inevitable degeneración humana evidencie cierta preferencia por la forma de la novela corta que Springer denomina como ‘La tragedia patética o degenerativa’ ” (207).⁴ Sostiene que tal predilección de Onetti “por la novela corta afirma su preferencia por la creación de seres particulares en situaciones únicas” (214). Igual a como lo hizo Onetti, en la narrativa contemporánea Álvaro Mutis también frecuentará la escritura de *nouvelles*. Ha publicado, entre otras, *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988) *Un bel morir* (1989) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991).

Otros destacados autores hispanoamericanos también han escrito grandes *nouvelles*: *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *El perseguidor* (1958) de Julio Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa, *Polvos de arroz* (1958) de Sergio Galindo, *La presencia lejana* (1968) y *La vida perdurable* (1970) de Juan García Ponce, *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta, *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli y *Domingo* (1987) de Luis Arturo Ramos. Todas ellas son verda-

⁴ Mary Doyle Springer analiza y clasifica varias *nouvelles* de diversas literaturas a partir de considerar cinco categorías: la trama seria de personaje (de revelación, de aprendizaje y de beneficio del proceso de aprendizaje); la tragedia degenerativa o patética (el protagonista se degenera en la continua miseria o la muerte); sátira (ridiculización de objetos o de personajes que están fuera del texto); apólogo (con los personajes se propone crear un “mensaje”, probar la validez de una proposición); el ejemplo (una subclase del apólogo en la que los personajes favorecen un fin didáctico) (12-3).

deras joyas narrativas por su perfección y la elaboración de los significados múltiples que encierran.

A un texto narrativo cuyo tamaño oscila entre el del cuento y el de la novela, en el mundo hispano hoy en día continúa llamándosele “novela corta”, y con cierta frecuencia ese nombre se une al de “cuento largo” mediante una conjunción disyuntiva. Al usarse ambos términos para nombrar este tipo de narraciones, en el fondo parece encontrarse la duplicación del reconocimiento del carácter elusivo que poseen en español, mismo que ya antes ha aparecido en uno y otro nombre. En inglés “short novel”, nombre que suele usarse, denota igual carácter. En otros idiomas esta forma narrativa tiene un nombre que por lo menos no ofrece alguna duda frente a ella. En francés se le llama *nouvelle*, en italiano *novella*, en alemán *novelle*, en ruso *povest* y en rumano *nuvelă*.⁵

La *nouvelle* ha sido y es objeto de estudio y discusión por parte de escritores, críticos y académicos de diversos países, entre los que destaca Alemania, donde se ha desarrollado la *Novellentheorie*, teoría que en el siglo XIX tuvo sus mayores y fundacionales avances. Frente a las discusiones que por esta forma narrativa se daban en Alemania y con las que poco a poco va a desarrollarse la *Novellentheorie*, ya en 1829 Wilhelm Meyer se refería a la *nouvelle* como un “*chameleon that continually changes colors, mocks all attempts at definition, and refuses to be clapped into the irons of theory*” [camaleón que continuamente cambia de color, finge toda intención de definición, y rehúsa a estar encerrado tras los

⁵ Hay que hacer la salvedad de que hoy en día en Francia la palabra *nouvelle* suele usarse más bien para nombrar al cuento, lo que no sería nada nuevo, pues igual situación ocurría en el siglo XIX. Según Michel Viegnes, en Francia los mismos escritores mostraban “*une ambiguïté foncière entre les terms de ‘conte’ et de ‘nouvelle’ [...] Ceci tient a una raison relativement simple: bien que les ‘nouvellistes’ du dix-neuvième siècle aient été conscients de la littérarité de leur oeuvres, ils se sont plus à y maintenir un trait typique du conte, qui est d’être un récit parlé*” (5-6) [una ambigüedad profunda entre los términos “cuento” y “nouvelle” [...] Esto obedece a una razón relativamente simple: aunque los “nouvellistas” del siglo XIX hayan sido conscientes de la literaturidad de sus obras, ellos insistieron más en guardar un rasgo típico del cuento, que es el de ser un relato *hablado*].

barrotes de la teoría] (Weing 159). Más tarde, en 1967, y en un cuadro general que involucra a tres agentes del producto literario llamado *nouvelle*, Dean S. Flower argumentará: “*Nobody wants to define what a short novel is. Definitions smack of prescription, needless formality, and arbitrariness. Who is to say, after all, what a short novel should be? Neither critics nor publisher nor writers themselves can agree about even a name for the form*” (7) [Nadie quiere definir qué es novela corta. Las definiciones tienen un dejo de prescripción, de formalidad superflua, y de arbitrariedad. ¿Quién va a decir, después de todo, lo que una novela corta debe ser? Ni críticos, ni editores ni los escritores mismos pueden ponerse de acuerdo ni siquiera para el nombre]. Lo dicho por Meyer y Flower correspondería al carácter elusivo que en español e inglés tiene la *nouvelle* al llamársele “novela corta” (o “cuento largo”) y “*short novel*”.

Si pudiera asignarse un motivo exacto y pertinente para la aparición de la *novella*, no sería más que el de la peste negra de 1348 a 1353 que asoló gran parte de la población europea. Los textos que componen el *Decamerón* son narrados por siete mujeres y tres hombres nobles para vencer el aburrimiento que deben enfrentar al encerrarse en las afueras de Florencia, huyendo de la peste. Esta situación es el pretexto en el que se inscriben las narraciones del libro de Boccaccio. Más tarde, a finales del siglo XVIII empieza a desarrollarse en Alemania la *nouvelle*.⁶ Similar al motivo amenazador de la peste negra para el *Decamerón*, en esta oportunidad la amenaza la brindará la historia. Brigitte Eggelte compara ambos hechos al discutir la aparición y desarrollo de la *nouvelle* en Alemania, y toma en cuenta que en las postrimerías

⁶ Siegfried Weing dice que respecto de la aparición inicial de la *nouvelle* en Alemania “*the dominant opinion postulates that the novella did not become part of the German genre repertoire until Goethe published his Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten in 1795*” (9) [la opinión dominante postula que la *nouvelle* no llega a ser parte del repertorio alemán del género sino hasta cuando Goethe publicara sus *Conversaciones de emigrantes alemanes* en 1795].

del siglo XVIII en ese país se vive “una situación también extrema, debido a las invasiones napoleónicas. El orden natural estaba amenazado, y las ataduras sociales comenzaban a romperse” (75).

Durante el siglo XIX en Alemania la *nouvelle* conoce una enorme popularidad entre escritores y el público lector, gracias a que los escritores disponían de periódicos y revistas para publicar sus *nouvelles*. Igualmente en Francia, Estados Unidos e Inglaterra habrá una amplia producción de *nouvelles*, con lo que se contribuirá a la afirmación y consolidación del género en el siglo XIX. En Alemania el estado que en aquel siglo llegó a alcanzar la *nouvelle* estuvo acompañado del surgimiento de la *Novellen-theorie*. La *nouvelle*, pues, e independientemente de su difusión en la prensa, va a constituirse como una forma narrativa moderna producto del siglo XIX.⁷

Hablar de *nouvelle* moderna es ubicar una particular forma narrativa que ha llegado a ser lo que es por su desarrollo a través del tiempo y frente a la teoría de los géneros literarios, la que es de gran elasticidad, tal como René Wellek y Austin Warren lo planteaban. En *Teoría literaria*, aparecido en 1949, Wellek y Warren señalaron que “la moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden ‘mezclarse’ y producir un nuevo género” (282). Así, cualquier aproximación a una obra literaria desde el punto de vista de los géneros debería limitarse a describir las características de las obras. Por su parte, Werner Krauss plantea que respecto de los géneros no queda otra alternativa que reconocer su historicidad, la que tiene tres principios. Uno de ellos es precisamente el de que “los géneros se mezclen y se transformen continuamente”

⁷ Ver la *nouvelle* moderna como una expresión narrativa producto del siglo XIX es también lo que se concluye de los trabajos de Gerald Gillespie, Judith Leibowitz y Mary Doyle Springer.

(84), como mencionaran Welck y Warren.⁸ Los otros dos son “el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género” y el “que los mismos géneros tengan su destino, sometidos al cambio de tiempos y épocas” (84-5). En este tercer principio de Krauss para la historicidad de los géneros puede ubicarse el desarrollo que ha tenido la *nouvelle* moderna, con sus raíces en las *novelle* de Giovanni Boccaccio, las que a su vez se inscribían y recogían una tradición narrativa románica.

La *nouvelle* moderna ha tenido diversas aproximaciones para definirla.⁹ Según Siegfried Weing, son tantas las definiciones brindadas por quienes se han acercado a estudiarla que pueden alinearse en tres grupos: “*Rigorists, who insist that the novella has a distinct set of formal features; latitudinarians, who either dismiss all features or advance the idea that the novella is a narrative of medium length; and moderates, who fall between these two groups and postulate, in undogmatic fashion, that there is such a genre as the novella and that it tends to have several recognizable features*” (XII) [Los rigoristas, que insisten en que la *novella* tiene un distintivo grupo de características formales; los latitudinarios, que o bien desechan todas las características o avanzan en la idea

⁸ Al hablar de los géneros literarios y la relación de la *nouvelle* con aquéllos, Mario Benedetti dice: “En el presente, los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras; por otra parte, el desarrollo de la *nouvelle* ha servido para confundir aún más los rasgos diferenciales” (15-6). De esta manera, la elusiva *nouvelle* interviene en la literatura actual como dispositivo cuestionante en y de las clasificaciones genéricas.

⁹ Definición y exposición de las características de la *nouvelle* aparecen en textos de diversos teóricos, críticos e historiadores de la literatura. Robert McBurney Mitchell se ocupa de los planteamientos teóricos en Alemania desde finales del siglo XVIII hasta Paul Heyse. Una exhaustiva presentación de las teorías alemanas sobre la *nouvelle* aparece en E. K. Bennett. Por su parte, Donald LoCicero desarrolla un acercamiento crítico hacia las teorías alemanas. Siegfried Weing expone y discute una presentación cronológica sobre la teoría de la *nouvelle* en Alemania desde el siglo XIX y hasta los más recientes planteamientos, enriquecida con argumentos de críticos británicos y norteamericanos. En este libro, Weing presenta una bibliografía amplia y valiosa de estudios y artículos sobre la *nouvelle*. Una visión de los aspectos teóricos en Francia, con énfasis en el siglo XX, aparece en Michel Viegnes. Respecto de planteamientos de los formalistas rusos sobre la *nouvelle* ver Bann y Bowlit; Todorov.

de que la *novella* es una narración de longitud media; y los moderados, que se inscriben entre estos dos grupos y postulan, de una manera no dogmática, que existe un género como la *novella* y que éste tiende a tener varias características reconocibles].

Donald LoCicero, severo diseccionador de la *Novellen-theorie*, termina por adscribirse a la postura moderada. Luego de reconocer la dificultad de ubicar bajo definiciones categóricas el campo viviente y en continuo desarrollo que es la literatura, reconoce: “*The proper way to treat genres, particularly the Nouvelle, is to approach the subject with intellectual humility and a considerable lack of dogmatism. We must concern ourselves less with positive answers than with positive questions*” (114) [La manera apropiada para tratar los géneros, particularmente la *nouvelle*, es aproximarse al asunto con humildad intelectual y con una considerable falta de dogmatismo. Nosotros mismos debemos preocuparnos menos con respuestas positivas que con preguntas positivas].

Al parecer hoy en día la función que para el desarrollo de la *nouvelle* moderna representó la prensa, ha sido remplazada por la que ejercen los concursos literarios que buscan promover su escritura. Con frecuencia en México y otros países del mundo hispano aparecen convocatorias a concursos de novela corta y entre las bases se indica la extensión en páginas escritas a doble espacio. Por ejemplo, el Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos de México solicita envío de manuscritos a doble espacio de entre 70 a 120 páginas, el Concurso Novela Corta Julio Ramón Ribeyro de Perú de entre 120 a 150, el Premio de Novela Corta Juan Rulfo que patrocina Radio Francia Internacional de entre 80 a 120 páginas. Es obvio que para un concurso no puede haber otro rigor a cumplir. En efecto, una *nouvelle* es de poca extensión, especie de rasgo fenotípico sobre el que recae el carácter elusivo que ella tiene. Pero si la crítica académica y especializada se detiene en el análisis de un texto llamado *nouvelle*

o novela corta, se debe trascender la extensión de la narración y tenerse en cuenta la consideración de otras características formales y estructurales que ella posee.

La *nouvelle* es una forma narrativa específica, autónoma y diferente de la novela y el cuento, y de la que los escritores son los primeros en tomar conciencia. Al respecto, Howard Nemerov dice que para cuentistas y novelistas “*a short novel is something in itself, neither a lengthily written short story nor the refurbished attempt at a novel sent out into the world with its hat clapped on at the eightieth page*” (229) [una novela corta es algo en sí misma, que no es ni un cuento escrito alargadamente ni el intento restaurado de una novela arrojada al mundo con su cierre de aplausos en la página ochenta]. Por su parte, Boris Eichenbaum, al hacer comparaciones de la *nouvelle* con la novela, argumenta que una y otra “no son formas homogéneas sino, por el contrario, formas profundamente extrañas entre sí” (167).

Desde los comienzos del romanticismo y durante los años del llamado realismo poético, en Alemania se escribían textos que por su extensión o tamaño eran más largos que un cuento pero no tanto como una novela. Los autores, entre quienes se contaban Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck, Paul Heyse, Theodor Storm, Friedrich Spielhagen y el suizo Conrad Ferdinand Meyer, reflexionaban sobre las características de una *nouvelle*. Tales reflexiones van a ser las bases primordiales para la *Novellentheorie*. En otros países la *nouvelle* también mereció especial atención por parte de Charles Baudelaire, Prosper Mérimée y Henry James. En el siglo xx los formalistas rusos se ocuparon de ella, y destaca lo discutido por Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky y A. A. Reformatsky. Otros críticos y académicos hicieron lo mismo, entre los que sobresalen Howard Nemerov, Dean S. Flower, Donald LoCicero, Judith Leibowitz y Mary Doyle Springer. Respecto del mundo hispano

hay que mencionar a Walter Pabst, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano y Mario Benedetti.¹⁰

E. K. Bennett, historiador de la *nouvelle* alemana, establece un resumen de los planteamientos de la *Novellentheorie* (1-20). LoCicero toma como base las consideraciones de Bennett y da la siguiente lista de las características de la *nouvelle*:

1. Is an epic form, in prose; 2. Essentially deals with a single event, conflict or situation; 3. Is fatalistic in tone and therefore irrational; 4. Usually deals with an unusual event, which is presented as if were keeping with reality; 5. Is severe in form and artistry; 6. Has a central turning point; 7. Has a definite and striking subject matter which separates it from all other Novellen; 8. Contains a striking subject which is frequently a concrete object; 9. Is outwardly objective, but inwardly very subjective; 10. Deals with few characters; 11. Has a cultured society for a setting (24-5) [1. Es una forma épica en prosa; 2. Tiene que ver esencialmente con un sólo evento, conflicto o situación; 3. Es fatalista en el tono y por lo tanto irracional; 4. Usualmente tiene que ver con un evento inusual, el que es presentado como si estuviera a tono con la realidad; 5. Es severa en la forma y en su calidad artística; 6. Tiene un punto de giro central; 7. Tiene un asunto definido y asombroso que la distingue de todas las otras *novellen*; 8. Contiene un significado asombroso que es frecuentemente un objeto concreto; 9. Externamente es objetiva, pero internamente muy subjetiva; 10. Tiene que ver con pocos personajes; 11. Tiene una sociedad culta como escenario].

Las características identificadas por la *Novellentheorie* también aparecen en el cuento y en la novela. Algunas, como el evento central y la severidad en la forma y en la calidad artística, pueden hallarse también en un drama y un poema. Aunque al comienzo de

¹⁰ Una discusión sobre la *nouvelle*, que incluye los planteamientos hechos en Francia, la *Novellentheorie*, los de los formalistas rusos, Henry James, algunos críticos estadounidenses y lo señalado por escritores y académicos del mundo hispano, como también un análisis de cinco textos hispanoamericanos contemporáneos a la luz de los argumentos teóricos sobre esta forma narrativa, aparece en mi libro *Teoría y práctica de la nouvelle*. Para el presente artículo he tomado algunos pasajes de ese libro.

su exposición de las características dadas por la *Novellentheorie* Bennett dice que una *nouvelle* es “usualmente más corta que una novela” (1), en las páginas que resumen todo aquel cuerpo teórico olvida mencionar la brevedad de esta forma narrativa.

Entre la lista de características que proporciona LoCicero a partir de lo dicho por Bennett sobre la *Novellentheorie*, conviene destacar tres de ellas, que son las que más aparecen en la crítica al momento de referirse a la *nouvelle*.

El evento inusual que es presentado como si estuviera a tono con la realidad parte de la famosa declaración de Goethe sobre lo que es la *nouvelle*: “*An event which is unheard of, but has taken place*” (Bennett 9) [Un evento que es inaudito, pero que ha tomado lugar].¹¹ Luego August Wilhelm Schlegel hará énfasis en que, no obstante que el evento narrado debe ser extraordinario, la *nouvelle* “*should portray reality in its everyday, pedestrian manifestations*” (Weing 29) [debe retratar la realidad en su día a día, en sus manifestaciones comunes y corrientes].

El punto de giro central que se halla en una *nouvelle* fue estudiado por Ludwig Tieck y a su teoría se le conoce como la *Wendepunkttheorie*. Tieck planteaba que toda *nouvelle* “*presents in a clear line a happening of greater or less importance, which, however easily it may occur, is yet strange, and perhaps unique. This twist in the story [...] develops consequences which are nevertheless natural and entirely in keeping with character and circumstances*” (Bennett 11) [presenta en forma clara un suceso de mayor o menor importancia, el que, a pesar de que fácilmente puede ocurrir, es extraño aún, y tal vez único. Este giro en la historia [...] desarrolla consecuencias que sin embargo son naturales y corresponden totalmente con el personaje y las circunstancias]. Tieck sostenía que el punto de giro, más allá de ser un elemento

¹¹ Goethe lo expresó en una conversación que el 29 de enero de 1827 sostuvo con su secretario y confidente Johann Peter Eckermann, quien además también era escritor. De Eckermann es famosa su obra en tres volúmenes *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida (1836-1848)*.

técnico “*for setting the nouvelle as a genre apart [...] also has the greatest significance for the content of each separate story and serves to set the one nouvelle off against every other in the memory of the reader*” (McBurney 34-5) [para colocar la *nouvelle* como un género aparte [...] también contiene el gran significado del contenido de cada historia particular y sirve para colocar una *nouvelle* frente a otra en la memoria del lector]. Ya antes, August Wilhelm Schlegel había planteado que en una *nouvelle* había varios puntos de giro y constituían un dispositivo técnico que permitía asociar este género con el drama.

El significado asombroso que es frecuentemente simbolizado por un objeto corresponde a la *Falkentheorie* de Paul Heyse. A partir de su análisis de la *novella* nueve de la jornada quinta del *Decamerón*, en el que el halcón que prepara Madam Giovanna trae la felicidad de Federigo y la muerte del hijo de ella, Heyse postula que en la historia narrada en una *nouvelle* debe aparecer una silueta fuertemente marcada (por lo general un objeto concreto) que actúa como motivo central y que contiene el significado profundo de la *nouvelle*. El símbolo del halcón de Heyse sirve “*to distinguish the nouvelle from all other literary genres, and it sets the one nouvelle apart from every other in the mind of the reader*” (McBurney 85) [para distinguir la *nouvelle* de todos los otros géneros, y hacer que una *nouvelle* en particular se distinga de las otras en la mente del lector].

Conviene señalar que la asociación entre la *nouvelle* y el drama que hacía August Wilhelm Schlegel y el punto de giro que discutía Tieck, en Theodor Storm serán la base para argumentar que la *nouvelle* moderna es:

a serious art form and no longer simply the brief, gripping account of an unusual event with a surprising “Wendepunkt”. Like its sister, the drama, the modern nouvelle can deal with the most profound and significant questions of life. Just like the drama, the nouvelle requires a conflict at midpoint that organizes the whole work. Both genres also require a tautness of style that excludes all in essentials.

For these reasons the novelle is the strictest and most demanding of the prose genres [una forma seria de arte y no es simplemente el breve y apasionante relato de un evento inusual con un sorprendente “punto de giro”. Al igual que su hermano, el drama, la *nouvelle* moderna puede hacer frente a las preguntas más profundas y significativas de la vida. Tal como el drama, la *nouvelle* necesita un conflicto en mitad de camino que organice toda la obra. Ambos géneros también requieren un estilo conciso que excluya todo lo que no es esencial. Por estas razones la *nouvelle* es el más estricto y demandante de los géneros en prosa] (Weing 49).¹²

Todas las argumentaciones de la *Novellentheorie*, válidas o no, están dirigidas hacia una expresión literaria cuya extensión va en función de su condensación narrativa, característica esencial que en la *nouvelle* James llamaba como su “*frugal splendour, its ideal of economy*” (231) [esplendor frugal, su ideal de economía]. Desde una perspectiva actual conviene reconocer que la *Novellentheorie* ha introducido en las discusiones literarias de Occidente la atención hacia obras narrativas cuya extensión oscila entre las del cuento y las de la novela, que en ellas ha identificado características comunes, y que sus postulaciones han servido de base para los posteriores desarrollos de la *nouvelle*.

Otra precisión necesaria sobre los argumentos de la *Novellentheorie* es que ninguna de las características que ella postula para la *nouvelle* puede ser considerada en forma aislada, una va acompañada de otras, con las que naturalmente guarda relación. Por último, la presencia de cada una de estas características en una *nouvelle* deberá dar cuenta de sus particulares funciones en ella, labor de

¹² Más tarde Flower dirá que en razón de la acción que se desarrolla en la *nouvelle*, ésta posee una inevitable analogía con el drama, por lo que muchas *nouvelles* son adaptadas con libretos teatrales “*more often than either short stories or novels [...] Reasons are not far to seek: the short novel depends on limitations similar to those of the theater: limited cast, setting, time, theme, and an action as Aristotle said ‘complete and entire.’*” (17) [más a menudo que los cuentos o las novelas [...] Las razones no están lejos para buscarse: la novela corta depende de limitaciones similares a las del teatro: reparto limitado, escenario, tiempo, tema, y una acción como decía Aristóteles, “completa y entera”].

interpretación y crítica para la que van a convenir los planteamientos teóricos hechos por autores y críticos del siglo xx.

James descolló como escritor de *nouvelles* y su labor creativa estuvo acompañada por la reflexión teórica sobre esta expresión literaria.¹³ En la *nouvelle* encontraba que su “*main merit and sign is the effort to do the complicated thing with a strong brevity and lucidity –to arrive, on behalf of the multiplicity, at a certain science of control*” (231) [su mérito y signo principal es el esfuerzo por hacer la cosa complicada con brevedad y lucidez fuertes —para llegar, en nombre de la multiplicidad, a una especie de ciencia del control]. Tales “brevedad y lucidez fuertes” poseen relación directa con la severidad y la maestría señaladas por la *Novellentheorie*, requisitos que son necesarios con el fin de lograr la efectividad y el poder de convicción de la *nouvelle* (Bennett 18).

En inglés, *short novel* es un término muy extendido entre la academia y la crítica estadounidenses. A pesar de su predominio, la palabra *novella* ha sido utilizada por algunos críticos que se aproximan a interpretar la *nouvelle* (Judith Leibowitz, Mary Doyle Springer, J. H. E. Paine). Gerald Gillespie también favorece *novella* al utilizarlo en sus argumentos.¹⁴ Vladimir Nabokov usaba *novella* y aún hoy en día lo prefieren diversos autores, entre quienes por su claridad asombrosa al usar este término destaca George Fetherling: “*The novella though short is not just a novel that isn’t quite long enough. As I’ve said before, that’s like insisting that a pony is a baby horse*” (www.sevenoaksmag.com) [La *novella* si bien es corta no es sólo una novela que no es

¹³ Sus planteamientos sobre la *nouvelle* se encuentran en los prefacios que escribió para presentar sus textos y en artículos publicados en revistas literarias. Los prefacios han sido reunidos en *The Art of the Novel*. Un estudio detallado sobre la *nouvelle* en Henry James, a partir de analizar y discutir seis de sus prefacios, se encuentra en Cowdery.

¹⁴ En su artículo Gillespie hace una exhaustiva revisión de estos términos, que son los más usados por la crítica. Va desde un análisis de las palabras romance y novela y su aparición en la literatura, hasta una exposición de planteamientos de la *Novellentheorie* y su aplicación en el análisis somero de algunas obras.

lo suficientemente larga. Como lo he dicho antes, eso es como insistir en que un poni es un potrillo].

En el ámbito de las letras hispanas, la *nouvelle* ha sido estudiada en España, llamándola “novela corta” y con énfasis en el tipo de narración que precedió y acompañó al surgimiento de la novela moderna, la que justamente se caracterizó por ser de corta extensión. Mariano Baquero Goyanes discute que, luego de entrar el término *novela* en la lengua española, vocablo ya registrado en la edición castellana de 1494 del *Decamerón*, el “nombre posteriormente aparecido de *novela corta* parece aludir a un simple problema de extensión, sin más implicaciones” (*Novela*, 1961 23). El nombre “novela corta”, desde que surgió en el último cuarto del siglo XIX, ha prevalecido en el estudio de la *nouvelle* de la literatura española del siglo XVII. A esas narraciones se les ha llamado novelas cortas, como en efecto lo eran por su número de páginas. Empero, cabe mencionar que el académico francés Didier Souillier llama *nouvelles* a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como también a las otras novelas cortas escritas por María de Zayas, Félix Lope de Vega, Tirso de Molina y Alonso del Castillo Solórzano (43-52).

Cervantes será quien se aleje del marco narrativo planteado en las *novelle* de Boccaccio, en tanto que los otros cuatro autores que menciona Souillier continuarán usándolo. Para todos ellos lo que escribían se llamaba novela, como lo menciona Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* (1613): “Me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (52). Respecto del uso de la palabra novela por parte de Cervantes, es significativo el comentario de Walter Pabst al decir que éste término “no corresponde ni al italiano de ‘*novelle*’ ni a esa abstracción conceptual delimitada por los más divergentes intentos de definición, que es la palabra ‘*Novelle*’, novela corta, creación de los dog-

máticos modernos, y especialmente alemanes” (214). La creación novelística en España durante los siglos XVI y XVII, sostiene Pabst, estuvo acompañada por “la antinomia entre teoría y práctica de la novela corta en los puntos críticos y culminantes del desarrollo histórico-literario”, antinomia que comprometía los términos *ejemplo* y *novela*. El primero, agrega, equivalía a “enseñanza seria y a pío cuento ejemplar, [pero también a] una designación de enmascaramiento, tras de la cual se ocultan lo agudo e ingenioso y la patraña, lo festivo y lo frívolo, la historia de mentiras y la jácara de libre invención” (292). El significado de *novela* variaba entre los autores y entre los teóricos “hasta que su capacidad expresiva palideció y se disolvió bajo la presión de una carga de sentido teñida de menosprecio, en esa ductilidad moderna que excluye cualquier tipo de precisión teórica y abarca a diversos campos del arte de la narración” (293).

Baquero Goyanes plantea que la diferencia de la novela corta con la novela es algo más que un mayor o menor número de páginas, probablemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave para diferenciarla, y sostiene que la novela corta es más afín con el cuento que con la novela (*Novela*, 1961 23). Precisa que la novela corta no es “un *cuento dilatado*; es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que el primero se refiere a un aumento arbitrario –con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa–, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas” (*Novela*, 1988 127). Tal como ocurre en el cuento “la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional” (*Novela*, 1988 127). En 1991, al analizar la obra de Leopoldo Alas, Gonzalo Sobejano señala que la “novela corta” contiene “un suceso notable y memorable; un tema puesto de relieve a través de ‘motivos’ que lo van marcando, un punto o giro decisivo que ilumina lo anterior y lo ulterior en el destino de un personaje; una estructura repetitiva y composición

concentrada que le infunde una calidad dramática” (Martínez 44). En esta caracterización aparecen rasgos ya señalados por la *Novellentheorie*, así como el de la estructura repetitiva que expone y discute Judith Leibowitz.¹⁵

Al igual que otros autores, Mario Benedetti prefería llamar *nouvelle* a la novela corta y dijo que “no tenemos en español una denominación propia (como no sea la inexacta *novela breve* o la errónea y desagradable *novelita*)” (14). Argumenta que la “*nouvelle* es el género de la transformación” (21), característica derivada de que el *proceso* es la palabra que la definiría, contrario a la *peripezia*, que conviene al cuento: “Al hecho, al estado de ánimo, al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí [en la *nouvelle*] su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela)” (19). En razón de aquella característica, en la *nouvelle* “no importa demasiado dónde se sitúa el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)” (21). Contraria al cuento, que actúa sobre el lector en función de la sorpresa, la *nouvelle* “recurre a la explicación” (20). En el lector, el cuento actúa “por *estupor*; la *nouvelle* mediante una conveniente *preparación*. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado” (22). Con respecto al ritmo que el escritor otorga a su creación, Benedetti dice que de manera general el del “cuentista es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de *nouvelles*, en cambio, tiende a lograr una tensión paula-

¹⁵ La estructura repetitiva es una técnica que por lo general sirve para condensar la acción en la *nouvelle* mediante la repetición de motivos del tema y la exposición de situaciones paralelas (Leibowitz 17). Esta estructura, agrega Leibowitz, es aparentemente un medio mayor para que la *novella* [*nouvelle*] alcance su objetivo narrativo. Presentando la misma situación dos veces en diferentes términos capacita al escritor a desarrollarla más intensamente sin necesitar una evolución secuencial y progresiva, como en la novela (39).

rina. El novelista, por último, obedece a un ritmo necesariamente más lento” (28).

Benedetti presenta planteamientos juiciosos y que avanzan en explicar aún más la totalidad del efecto que en esta forma narrativa encontrara Charles Baudelaire, y señala otras características relativas a lo que se narra en la *nouvelle* (un proceso) y la manera como el autor elabora la tensión en ella.¹⁶

Como se ha expuesto, la “novela corta” (*nouvelle* moderna) es todavía elusiva para su interpretación en español y aún en inglés, a pesar de que en otras lenguas no lo es. Sin embargo, si ella es considerada como *nouvelle* (*novelle*, *novella*), forma narrativa específica y autónoma, diferente del cuento y la novela, se dispone de la *Novellentheorie* de Alemania y de lo dicho por autores y críticos de otros países. Acogiendo lo que sea necesario y pertinente de tal cuerpo teórico al examinar *nouvelles*, puede encontrarse que en éstas hay aspectos estructurales, formales y de significaciones que quizá antes no han sido explorados de manera suficiente. A la vez, los mismos hallazgos logrados por otras voces podrán verse a la luz de diferentes y nuevas revelaciones surgidas en el proceso de análisis e interpretación de una *nouvelle* en particular.

¹⁶ En 1859, Charles Baudelaire define lo más sustancial de la *nouvelle* francesa de su tiempo. Al comentar la obra de Théophile Gautier, en contraposición con las amplitudes que se permite la novela, dice: “*La nouvelle, plus reserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la totalité de l’effet* (678) [La *nouvelle*, más comprimida, más condensada, goza de los beneficios eternos de la contención: su efecto es más intenso; y como el tiempo consagrado a la lectura de una *nouvelle* es menor que aquel necesario a la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad del efecto].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANN, STEPHEN y JOHN E. BOWLT, edición. *Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts in Translation*. Nueva York: Barnes and Noble, 1973.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- _____. *Qué es la novela*. Buenos Aires: Columba, 1961.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Henri Lemaitre, edición. París: Éditions Garnier, 1962.
- BENEDETTI, MARIO. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968.
- BENNETT, E. K. *A History of the German Novelle*. Londres: Cambridge University Press, 1970.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. "Prólogo al lector". *Novelas ejemplares*. Harry Sieber, edición, t. 1. Madrid: Cátedra, 1985: 50-3.
- COWDERY, LAUREN T. *The Nouvelle of Henry James in Theory and Practice*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- EGGELTE, BRIGITTE. "Desarrollo histórico de la 'Novelle' en la literatura alemana". *Boletín del Departamento de Literatura Española, Universidad de Valladolid* 20 (1995): 71-84.
- EICHENBAUM, BORIS. "Novella, nouvelle, cuento: sobre la teoría de la prosa". *Eco* 19.2 (1969): 161-78.
- EZAMA GIL, ÁNGELES. "Algunos datos para la historia del término 'novela corta' en la literatura española de fin de siglo". *Revista de Literatura* 55.109 (1993): 141-8.
- FETHERLING, GEORGE. "Briefly, the case for the novella". *Seven Oaks a Magazine of Politics, Culture and Resistance*, 22 feb 2006. Web. 22 mar 2011. <http://www.sevenoaksmag.com/commentary/94_comm1.html>.

- FLOWER, DEAN S. "Introduction". *Eight Short Novels*. Nueva York: Fawcett Premier, 1967: 7-20.
- GILLESPIE, GERALD. "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A review of Terms". *Neophilologus* 51.2,3 (1967): 117-27, 225-30.
- JAMES, HENRY. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Richard P. Blackmur, edición. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1934.
- KLAHN, NORMA. "La problemática del género 'novela corta' en Onetti". *Texto crítico* 18-19 (1980): 204-14.
- KRAUSS, WERNER. "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios". *AIH. Actas IV (1971)*. Web. 3 mar 2011. <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_010.pdf>.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.
- LOCICERO, DONALD. *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. La Haya: Mouton, 1970.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL. *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Molina de Segura: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- MCBURNEY MITCHELL, ROBERT. *Heyse and His Predecessors in the Theory of the Novelle*. Frankfurt: Joseph Baer, 1915.
- MIRANDA CARABES, CELIA. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM, 1985.
- NEMEROV, HOWARD. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963: 229-45.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Rafael de la Vega, traducción. Madrid: Gredos, 1972.
- PAINE, J. H. E. *Theory and Criticism of the Novella*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1979.

- SOUILLIER, DIDIER. *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*. París: Presses Universitaires de France, 2004.
- SPRINGER, MARY DOYLE. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- TODOROV, TZVETAN, edición. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ana María Nethol, traducción. México: Siglo XXI, 1991.
- VIEGNES, MICHEL. *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. Nueva York: Peter Lang, 1989.
- WELLEK, RENÉ y AUSTIN WARREN. *Teoría literaria*. José M. Gimeno, traducción. Madrid: Gredos, 1993.
- WEING, SIEGFRIED. *The German Novella: Two Centuries of Criticism*. Columbia, SC: Camden House, 1994.