

NOVELA CORTA

TEORÍA E HISTORIA



**LUIS BELTRÁN ALMERÍA,
SANTIAGO MORALES-RIVERA
Y DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
(COORDS.)**

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
SANTIAGO MORALES-RIVERA
DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
(COORDS.)

Novela corta

Teoría e historia

Este libro forma parte del proyecto GENUS NOVEL del Gobierno de España (FFI2017-82662-P) del que es investigador principal Luis Beltrán Almería y del proyecto PATRIMOINES D'ENCRE TRANSPYRÉNÉENS de la Communauté d'Agglomération Pau Béarn Pyrénées, de la Université de Pau et des Pays de l'Adour y de la ciudad de Pau.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © Luis Beltrán Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.)
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 350. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1540-220-8

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 508-2021

PRÓLOGO

El concepto de *novela corta* (también *novela breve*) es un concepto escurridizo. A los problemas para caracterizar el género novela se les añaden los problemas para delimitar la brevedad, lo corto. Hoy son amplia mayoría los estudiosos que creen en la imposibilidad de definir la novela. Y añaden a esa creencia la de que todo esfuerzo orientado en ese camino está condenado al fracaso. Tienen a su favor el continuado fracaso de los que lo han intentado, un fracaso que roza lo ridículo. En esas condiciones el problema de la brevedad se resuelve con criterios simples y convencionales: el número de páginas o de palabras, las horas necesarias para la lectura, etc. Ocurre, además, que el español no tiene un término para designar esas novelas y tiene que recurrir a la fórmula sustantivo más adjetivo. En las demás lenguas occidentales existe una fórmula sustantiva: *roman-nouvelle* (fr.), *Roman-Novella* (al.), *romanzo-novella* (it.), *short-story* (in.), *romance-novela* (pt.), *roman-povest* (ru.), etc. En esos dominios idiomáticos la dualidad terminológica facilita la traslación a la dualidad conceptual.

Sin embargo, son muchos los escritores que han insistido en diferenciar las leyes de la novela corta de las de la novela. También los hay que han negado esa distinción, aunque suelen ser menos que los primeros. Y en el dominio de la crítica podemos ver que en todas las lenguas de cultura se pueden encontrar buenos estudios sobre determinados corpus de novela corta (en español, esto sucede con las *Novelas ejemplares* de Cervantes,

prioritariamente, pero también con ciclos como *El llano en llamas* de Rulfo). Nuestro tiempo estima el escepticismo. Lo ve como un valor superior al impulso afirmativo, que suele ir a parar a pantanos dogmáticos o estériles. No han faltado, sin embargo, entusiastas que se han embarcado en la tarea de estudiar este supuesto género. No han sido muchos, pero constituyen un grupo significativo. Siguiendo a esos entusiastas y al margen de la valoración que puedan merecer, el grupo de investigación Genus Novel ha pretendido acercarse a este asunto y explorar lo que puede obtenerse de una investigación al respecto. Con tal objetivo celebró un modesto seminario en la Universidad Complutense de Madrid el 5 de abril de 2019. Los resultados de ese encuentro no nos parecieron desdeñables y decidimos trasladar una parte de ellos a la publicación que el lector tiene en sus manos. Sin duda son resultados insuficientes, pero testimonian que no hay un final en este asunto y que el escepticismo es una forma acomodaticia de dar por resueltos los problemas.

En las páginas que siguen el lector podrá encontrar tres líneas de interés. La primera es el peso que siguen teniendo los trabajos de Mariano Baquero Goyanes sobre la novela y la novela corta. La segunda consiste en ofrecer elementos de las raíces de este debate en el siglo XIX y décadas pasadas. La tercera apunta a la vigencia de un género que se encuentra con obstáculos para su distribución comercial por su desajuste con el formato libro. Pero el siglo XXI está siendo un siglo para formas breves, como ya profetizó Italo Calvino. Y eso aporta actualidad a los ensayos aquí reunidos.

Luis BELTRÁN ALMERÍA,
Santiago MORALES-RIVERA y
Dolores THION SORIANO-MOLLÁ

Zaragoza, Irvine y Pau, septiembre de 2020

I.
NOVELA CORTA, PROTONOVELA Y PARANOVELA

Luis Beltrán Almería
Universidad de Zaragoza

¿Es necesaria una teoría de la novela corta? ¿Es posible? Mi respuesta inicial a estas preguntas es que la novela corta es un momento del género que llamamos *novela* y que solo es posible comprender ese momento si lo enmarcamos en la gran evolución de la novela. Incluso pretendo ir un paso más allá. La gran evolución de este género expresa de manera directa la relación entre la tradición (oral) y la escritura (creativa). El papel de la novela corta es una pieza clave de esa relación.

En las filologías hispánicas esta cuestión apenas ha sido debatida. Hay, por supuesto, buenos estudios sobre novelas breves concretas, especialmente la serie cervantina, pero no se ha tomado en serio la idea de que haya un género al que haya que llamar *novela corta*. Sí que podemos encontrar las secuelas de debates primarios: ¿existe una forma primigenia de novela corta? ¿cuáles son las señas de la novela corta? Para los hispanistas *cuento* y *novela corta* son casi sinónimos. El mismo Cervantes empleó estos términos indistintamente para sus *Novelas ejemplares*. Le dice al Conde de Lemos, en la dedicatoria de este libro, que le ofrece «doce cuentos» y, en el prólogo, presume de la novedad de sus novelas y de ser el primero en novelar en castellano.¹ No es de extrañar que en el mundo hispánico

1 Lozano Renieblas aporta otros testimonios de este solapamiento entre los términos *cuento* y *novela* en los siglos XVI, XVII y XVIII. Lucas Gracián Dantisco los utiliza

encontremos teoría de la novela y teoría del cuento, pero que apenas haya huellas de una teorización de la novela corta. Me atrevo a apuntar que el hispanismo no ha reparado en la posibilidad de establecer una frontera categorial entre la novela y la novela corta porque en español hay un único término para el conjunto novelístico. Establecer categorías estéticas y literarias es un trabajo que requiere siglos de decantación. Y, ante esa dificultad que plantea el alcance supraindividual de la cuestión, los estudiosos —no solo en este caso sino en todos los que plantean los problemas estéticos— se inclinan por pensar que, si existe un término específico, detrás tiene que haber una realidad. Y se dedican a intentar definir —no solo el término sino el contenido de la cuestión— esa realidad. Por esa razón el debate sobre la novela corta se ha dado en las filologías cuyas lenguas distinguen entre novela (*Roman, romanzo, romance...*) y *novella* (*Novella, nouvelle, povest, short story...*), es decir, en alemán, francés, inglés, italiano y ruso. Quizá por eso lo fundamental de la aportación de la teoría de la novela corta se pueda limitar a dos polos, dos orígenes vinculados a esas filologías: las ideas de Goethe en la primera mitad del siglo XIX y las de Eleazar Meletinski en la segunda mitad del siglo XX.

Goethe es el autor de la idea fundacional de la afirmación de la autonomía de la novela corta: la *novella* es el relato de un «suceso inusitado».² Esta idea ha tenido numerosos matices: caso, extraordinario, fantástico, sorprendente o, incluso, momento decisivo.³ Esta idea tiene su origen en un dominio que es el de la preceptiva. Se trata de situar esta forma narrativa en un marco que permita comprender su especificidad. En el otro extremo de este esfuerzo comprensivo encontramos el formalismo de Eleazar Meletinski.

indistintamente en el capítulo trece de *Galateo español*, de 1598. Lope de Vega explica en *Las fortunas de Diana* que «en tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos» (Lozano Renieblas, 2008: 441-445). También recoge el debate italiano del siglo XVI sobre la novela boccacciana, en el que participaron Barbagli, Bonciani y Borghini, defensores de Boccaccio y de la *novella* toscana.

2 Goethe alude al «relato de un suceso inusitado», refiriéndose a la *novella*, en sus «Conversaciones con Eckermann», el 25 de enero de 1827. Y escribió lo que puede considerarse el primer tratado sobre la *novella* en sus *Conversaciones de los refugiados alemanes* (1794-1795).

3 También André Jolles y, para las *Ejemplares* cervantinas, Carmen Rabell han visto en el caso el origen de la novela corta (Lozano Renieblas, 2008: 447).

Meletinski hizo un muy meritorio esfuerzo por dar una cobertura teórica e histórica a este problema. Tuvo una excelente formación como folclorista y esto le permitió ir más allá del formalismo, sin embargo, solo en el plano histórico superó las limitaciones del formalismo. En los estudios literarios eslavos de la primera mitad del siglo xx resultaba incuestionable la existencia autónoma del género de la novela corta (*povest*), diferenciada de la novela (*roman*). Incluso la corriente marxista fue incapaz de cuestionar ese dualismo.

Meletinski advierte de que el problema teórico de la definición de la novela corta está sin resolver y de que él solo pretende aproximarse. Su acercamiento parte de que los géneros épicos conocen variantes menores y mayores. La novela corta (*novella*) sería una forma menor de género épico y la novela (*roman*), una forma mayor. Entiende lo épico no como *grandeza* sino como *narración*, en el más puro estilo formalista. A partir de este criterio trata de dibujar el lugar que le corresponde dentro de los géneros épicos. Para ello confronta la *novella* con el relato largo (*povest*), la fábula, el cuento tradicional, el relato sobrenatural y la anécdota. Y termina concluyendo que la novela corta resulta un producto de fusión de la fábula y de la anécdota. Distingue entre la novela corta oriental, en la que la presencia de la magia es manifiesta —aunque menor en el mundo árabe e hindú que en China— y la novela corta occidental, autonomizada de la magia porque la fábula tradicional ya se liberó de ella en la etapa tradicional. Se distinguiría la novela corta por su brevedad frente a la novela y al gran relato y frente al cuento por su mayor estructuración. La brevedad le proporciona densidad, énfasis, simbolismo, asociaciones especiales y organización estructural (Meletinski, 2014: 349-350). Esas características propician el predominio de la acción que consiste en la mediación entre dos situaciones conflictivas.

Con este planteamiento relega, al menos, dos problemas esenciales: la frontera entre la oralidad y la escritura y el problema de la teoría de la novela.⁴ El resultado es un tanto vacilante. Frente a la anécdota, entiende que

⁴ Meletinski apunta la profunda interacción que se da en la novela corta entre la tradición oral y escrita (2014: 351). Incluso se permite llamar *prenovella folclórica* a la fábula y a la anécdota, que serían el antecedente folclórico de la novela corta. Meletinski llama fábulas anecdóticas a los cuentos tradicionales que se fundan en la oposición inge-

la *novella* tiene un mayor despliegue narrativo; frente a la fábula, que carece de zoomorfismo, de alegoría y de didactismo; frente al *exemplum*, que no es didáctica, y frente a la hagiografía y la fábula mágica, que carece de fantasía, aunque reconoce que en Oriente y en el Occidente moderno la fantasía está presente. No puede desatenderse el hecho de que Meletinski vea en la *novella* su raíz folclórica: en la fábula novelística y en la anécdota.

Un intento más reciente —de hace medio siglo— por abordar esta cuestión se debe a Donald LoCicero.⁵ LoCicero considera cuatro teorías sobre la *novella*: las de Goethe, Tieck y Heyse, por un lado, y la de Stifter, en cuanto se opone a las anteriores a partir de su experiencia como escritor, por otra. LoCicero insiste en la dificultad para definir el género. Su esfuerzo por ampliar el marco teórico está abocado al fracaso. La teoría del punto de inflexión (*Wendepunkttheorie*) de Tieck es una propuesta vaga e inconcreta. La teoría del halcón (*Falkentheorie*) de Paul Heyse es también inaplicable, pues se funda en el mérito de la obra, por su contenido, y en la historia del género. La conclusión de LoCicero es el escepticismo. Que no sea posible encontrar una definición del género no quiere decir que no exista una entidad que podamos llamar *novella*. Quiere decir, según este estudioso, que no es posible compaginar la teoría con la historia «porque los géneros no permanecen estáticos» (1970: 111). El empeño en conseguir una definición formal para fenómenos vivos, como es el caso de la novela corta, lleva al dogmatismo (*ibidem*: 114).

Para LoCicero la teoría es el formalismo. Su referencia es la obra de Wellek y Warren *Teoría literaria*. Y, en efecto, en ese escenario formalista no puede alcanzarse una definición del género. Es más pertinente la sensibilidad estética —aunque limitada— de Heyse y su observación sobre la historia del género. Observada desde el ojo del halcón, la novela corta es solo una de las regiones de la novela. Pero su historia —la que marcan

nio-tontería (*ibidem*: 354). En mi opinión, la anécdota (sabia) es un género histórico que nace con la escritura.

5 Más reciente todavía es la publicación de la entrada «Novella» en la *Encyclopedia of the Novel*, publicada por Routledge en 1998. En esta enciclopedia Peter Hutchinson aborda un intento de comprensión del género basado en las ideas de Goethe y otros autores y en una historia de la *novella* a partir del *Decamerón* y las novelas ejemplares cervantinas.

Boccaccio, Cervantes y Goethe o Chéjov, entre otros muchos— nos revela un aspecto esencial del proceso de formación de la novela: la novelización del cuento y de otros géneros orales menores —la anécdota, el caso...—. Tal novelización debe entenderse como un proceso de elaboración en la complejidad, que responde a un nuevo marco, el de la sociedad abierta y el de la escritura, para el que las fórmulas de la oralidad han quedado obsoletas. La sociedad abierta es compleja y crea nuevos públicos lectores. A ellos va dirigida la novela. Y la novela corta cumple ese papel crucial de reelaborar los géneros orales para adaptarlos a la nueva cultura urbana y letrada. Si la novela como género actúa como puente entre la cultura oral y la cultura escrita, la novela corta es el puente de los puentes. Cumple la tarea primordial de trasvasar géneros orales primarios al universo *novela*.

Fuera de ese marco social y cultural, la cuestión sobre la novela corta se convierte en una cuestión formal. Como tal no cabe otra salida que la de buscar una definición imposible por su variación y diversidad. Y ese intento condenado al fracaso se sirve de criterios que deben ser rechazados por su insuficiencia: la extensión y los conceptos de época —lo que creían los escritores o críticos—. El criterio de extensión es tautológico. Tanto el término *novella* como su equivalente *novela corta* ya contienen la referencia a la extensión, casi como único criterio. Cualquier aproximación en esa dirección no puede salir de los estrechos límites del formalismo. Y las referencias a las opiniones de los autores nos llevan al relativismo histórico y a la dependencia de los autores de un pensamiento orgánico, que se funda en principios retóricos e insuficientes por parciales.

Las cuestiones sobre los géneros literarios y artísticos solo pueden ser debidamente consideradas a la luz de la gran evolución de los géneros del discurso y de las etapas de la cultura. La fragmentación del dominio cultural *novela* es el producto de la resistencia a contemplar estos fenómenos a gran escala, una tendencia que ha dominado las disciplinas modernas, vueltas de espalda ante la filosofía de la historia.

Protonovela y novela corta

Vamos a proceder desde esos dos aspectos que no tuvo suficientemente en cuenta Meletinski, el único teórico que ha abordado el problema en el marco de los géneros del folclore. La novela corta es un género

para la escritura. Sin embargo, se sitúa muy cerca de la oralidad.⁶ Este asunto es vital para comprender la naturaleza dual de la novela corta. El mismo Meletinski apunta que «los géneros menores florecen en épocas de transición o de formación de otros géneros. Y también en épocas de decadencia». Aunque no lo dice explícitamente está aludiendo a la novela, su gran ausente.

La primera estación del proceso de formación de la novela consiste en la escisión de relatos de sus propias tradiciones para ser asimilados por tradiciones y culturas ajenas. Es lo que vengo llamando *protonovela*. Me explicaré. En el mundo de la *oratura* una obra pertenece necesariamente a una tradición nacional. Pero en la última etapa del mundo tradicional —o prehistoria—, la etapa que los historiadores llaman Edad de los Metales, se produce un fenómeno nuevo: la aparición de federaciones de tribus que dan lugar a embriones de nación o alianzas nacionales (los griegos, los israelitas, etc.). Una consecuencia de esto es la asociación de naciones —de buen grado o por la fuerza, es decir, por esclavitud—. Esa asociación de naciones permitirá la traducción. Relatos y canciones de una nación pueden ser adoptados por otra, con una lengua distinta. Así ocurre, por ejemplo, con relatos egipcios adoptados por la cultura israelita o con relatos husitas adoptados por esa misma cultura (es el caso de *Job*). También sucede con relatos arameos e israelitas, como el de *Abikar*, adoptados por una larga serie de culturas (desde la griega a la árabe, pasando por la armenia, siríaca, etc.). Al escindirlos esos relatos de la tradición que los engendró no solo abren la puerta a la traducción sino que permiten la introducción de la actualidad, con lo que desaparece la distancia autoritaria de la tradición.⁷ La actualidad tiene dos versiones: la primera es la actualidad de los otros y la segunda la actualidad de uno mismo. La actualidad de los otros permite introducir en la esfera de la imaginación literaria sucesos y casos a los que el autor accede por vía oral (Cervantes introdujo en sus obras numerosas

6 La ubicación de la novela corta entre la oralidad y la escritura ha sido defendida por Lozano Renieblas (2008). Esta cervantista recoge el comentario de Baquero Goyanes a un párrafo de *El donativo del diablo* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en el que la autora se lamenta de no poder recuperar en su novela el mundo de la oralidad. Baquero deduce que «novela» designa únicamente la forma escrita y literaria, dejando atrás las suztilizas orales y tradicionales del cuento (Lozano Renieblas 2008: 444).

7 Dedico un capítulo a la protonovela en mi libro *Estética de la novela*.

situaciones contemporáneas de las que había tenido conocimiento por vía oral). La actualidad de uno mismo ofrece el mundo de la experiencia personal. Históricamente esta forma de actualidad solo ha podido desarrollarse plenamente en la Modernidad.

Estos relatos, que llamo *protonovelas* porque están en el origen de la novela, pueden ser considerados hoy en su mayoría como novelas cortas. Las protonovelas suelen ser casos: el hombre justo injustamente castigado o la mujer falsamente acusada, por poner dos ejemplos que han dado lugar a ciclos de gran importancia para la historia literaria universal (Lozano Renieblas 2003). Pero también caben otros géneros, como el viaje (*Tobías*), la vida (*Esopo*) y materias históricas (anécdotas). Con la traducción se produce el tránsito de la oralidad a la escritura. El destino de estas protonovelas suele ser la lectura pública.

Pero mi idea de la protonovela tiene su continuidad con otro concepto que es el de *paranovela*. Por paranovela entiendo que ciertos géneros que contienen experiencias personales (recuerdos, relaciones, testimonios, memorias...) son atraídos al dominio de la novela. Pondré también ejemplos. La *Relación* de Fray Servando Teresa de Mier es una autobiografía más o menos novelada.⁸ Ocurre lo mismo con obras más recientes. *Papillon* de Henri Charrière o la muy reciente *Ordessa* de Manuel Vilas son consideradas novelas por la crítica. En el caso de *Papillon* lo apunta Wikipedia porque se han recogido testimonios que apuntan a que Charrière utilizó las historias de otros presos para fabular su obra. Que su contenido sea o no verídico es una cuestión secundaria. En las últimas décadas ha prosperado el concepto de *autoficción*, impreciso donde los haya. Y estas obras bien pueden considerarse autoficciones.

Volviendo a la novela breve, un suceso inusitado puede ser una de las experiencias personales que dan lugar a los géneros paranovelísticos. De hecho, los estudios del folclore conocen la existencia de géneros como la

8 A propósito del término *relación*, Mariano Baquero Goyanes aporta una reflexión sobre el carácter de la novela corta. Baquero entiende que Fernán Caballero usó ese término para referirse a la novela corta. Basándose en comentarios extraídos de su epistolario, Baquero demuestra que Fernán Caballero equipara *relación* a la francesa *nouvelle*. Y explica que, para Cervantes y sus coetáneos, novela corta hubiera sido un pleonasma, pues eran conscientes de que el italiano *novella* era un diminutivo (1992: 21-25).

historia personal, que da lugar a ese tipo de relatos, más o menos verídicos (habitualmente, muy poco verídicos). André Jolles incluyó la historia personal como una de las nueve formas simples. Jolles las comprendió como formas psicológicas básicas. En 1930, año de la publicación de sus *Einfache Formen* (*Formas simples*), no podía ir más allá. Pero en la segunda mitad del siglo xx los estudios culturales han explorado la frontera entre la oralidad y la escritura, que es el ámbito de la historia personal.

Cabe preguntarse, pues, por la entidad que puede tener la novela breve, más allá de su contenido extraordinario y su brevedad. Y una posible respuesta es que los géneros protonovelísticos y paranovelísticos siguen vivos en el universo de la novela porque siguen funcionando como el puente o puerta de acceso a la novela de géneros orales y experiencias personales. La transición de la oralidad a la escritura no es un fenómeno que se realizó hace dos o tres milenios de una vez y para siempre. Esa transición sigue y seguirá viva, en la medida en que la oralidad está y estará viva y sigue nutriendo a la cultura escrita.

Volvamos ahora a la dimensión extraordinaria y la brevedad de la novela corta. Conviene indagar qué quiso decir Goethe con lo de suceso inusitado. Sabemos de algún suceso inusitado que vivió. Pensemos en el *Werther*. Es bien sabido que Goethe se inspiró en el suicidio de su amigo K. W. Jerusalem y en su propia experiencia amorosa con Charlotte Buff. El inusitado suceso Jerusalem es, pues, un motivo que puede suscitar un fenómeno paranovelístico. Cuántos novelistas no han procedido de la misma manera, fabulando una novela ante un hecho que les conmueve. El mismo *Quijote* está lleno de elementos paranovelísticos, según viene a mostrar la más reciente investigación cervantina. El hecho de que muchos motivos novelísticos tengan ese origen en sucesos recientes, más o menos extraordinarios o escandalosos, nos lleva a esa segunda frontera: la de la oralidad. El conocimiento de estos hechos no suele encontrarse en libros o periódicos, sino que procede de la información oral.

Pero si nos quedáramos solo en la dimensión oral no pasaríamos del ámbito del formalismo. También la epopeya es oral, un canto extenso que ha fagocitado otros cantos breves. Pero entre los cantos épicos y la novela corta hay diferencias esenciales y no consisten precisamente en la exten-

sión.⁹ La primera es la traslación a la escritura del relato oral. La segunda es todavía más importante: la desaparición de la distancia épica. Los sucesos que dan lugar a la novela corta pueden ser heroicos, patéticos, didácticos, mágicos o humorísticos. Los podemos entender como peripecias o como casos. Pero tenemos que entender que no trasladan el relato a un mundo ajeno a la actualidad, el mundo elevado de los fundadores, un mundo sostenido por un tiempo superior al actual y no contaminado por la actualidad. La novela corta es actual. Son anécdotas, sucesos, casos de algo que es próximo, cercano, algo que puede suceder en el pueblo de al lado, ayer o mañana mismo. Y sus personajes son gente corriente, gente de nuestro mismo nivel o que se comporta de igual manera que los demás. Pero también hay elementos de continuidad: la tendencia a formar ciclos (*Novelas ejemplares*, *Si una noche de invierno un viajero*) y a acumular peripecias (*Lázaro de Tormes*, *Till Eulenspiegel*). Esa tendencia está inserta en el espíritu de la épica, que tiende a la adición de cantos para integrar sus obras.

La teoría de la protonovela se opone a las nociones de la «forma primigenia», tanto en su versión oriental como en su referencia a Boccaccio y su *Decamerón*. Que existe una línea de continuidad en la traducción de cuentos orientales es innegable. Pero antes y más importante que esa línea de traducción es la cultura oral. La cultura oral permite que la novela corta acceda a la escritura en múltiples orígenes, por medio de formas proto- y paranovelísticas. Este fenómeno es anterior, coetáneo y posterior a la aparición de la novela, porque es un fenómeno vivo y porque está necesariamente presente en el espacio fronterizo de la oralidad y la escritura.

¿Qué lección podemos extraer de esto? Pues que lo que llamamos novela corta es un fenómeno parcial de la novela. En él coinciden varios aspectos de la novela: la vecindad oral, la experiencia propia o ajena del novelista, el carácter iniciador de estas formas breves, que se prestan a la experimentación... Como momento en la gran evolución de la novela, se presta a géneros históricos y periodos de tránsito. Esos géneros históricos

9 Los cantos épicos suelen ser extensos, sobre todo si tomamos como modelos los cantos homéricos. Pero si consideramos este asunto a la luz del *Cantar de Mio Cid* podemos ver que la versión que hoy conocemos del *Cantar* está compuesta por la adición de tres cantos y que en ellos se pueden observar otros cantos menores interpolados. Y algo parecido sucede con otras epopeyas.

son, en especial, la novela de pruebas (las novelas cortas de Cervantes *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*), la novela biográfica (las vidas: *Lázaro de Tormes*, *El licenciado Vidriera*, *Vida de Esopo*) y los casos (como el *Abikar* o la peripecia cómica del tipo «Lucio o el asno» en sus distintas versiones, y el mismo *Lázaro de Tormes*). Pero esta serie no está cerrada. En la novela moderna podemos encontrar novelas cortas de educación (*Inútiles totales* de Juan E. Zúñiga, *El sur* de A. García Morales). Cualquier género novelístico es susceptible de tener un formato abreviado.

El cuento en el origen de la novela

La cuestión sobre la naturaleza de la novela corta nos exige remontarnos a una cuestión más amplia y exigente: la relación entre el cuento y la novela, entre la oratura y la literatura. En general, la relación cuento/novela suele resolverse en términos retóricos: se trata de dos tipos de narración que se diferencian por el tamaño de sus relatos. Sin embargo, tal solución es falsa. En la novela vemos unos subgéneros que no tienen nada que ver con el cuento. Y, a la inversa, en el cuento tradicional podemos encontrar una tipología que no tiene correspondencia en la novela. Basta recordar los cuentos de animales o apólogos. Pero incluso cuentos más «realistas» no han dado lugar a géneros novelísticos.

Mijaíl Bajtín apuntó al material folclórico como nexo de unión entre el cuento y la novela:

La relación inmediata de la muerte con la risa, la comida, la bebida, las obscenidades sexuales, también las encontramos en otros representantes del Renacimiento: en Boccaccio (en la propia novela corta que hace el encuadre y en el material de las distintas novelas cortas); en Pulci (representación de los muertos y del paraíso en la batalla de Roncesvalles —Margutte es el modelo de Panurgo, y muere de risa—); y en Shakespeare (en las escenas de Falstaff, los alegres enterradores en *Hamlet*, el divertido y ebrio portero de Macbeth). La similitud se explica por la unidad de la época y la comunidad de fuentes y tradiciones. Las diferencias están en la amplitud y plenitud en la elaboración de estas asociaciones (Bajtín, 2019: 389).

En efecto, el cuento tradicional y la novela surgen y se nutren de la materia tradicional, lo que otros llaman *el folclore*. Pero su actitud ante el folclore es muy distinta. Y prueba de esa diferencia es que el cuento ha re-

nacido en la era moderna con una forma renovada: el cuento literario. El cuento tradicional es una forma entre otras que adquiere la tradición. Se nutre de los motivos y de los tipos tradicionales, según sus etapas —el apólogo, el cuento agrario, el cuento costumbrista—. Pero carece de autonomía respecto a la gran corriente que forma la tradición. Es anónimo, precisamente porque es tradicional. Y está sujeto a las metamorfosis de la tradición. La novela nace precisamente autonomizándose de la tradición, despegándose de ella. La novela nace en los procesos de traducción entre tradiciones.

Un aspecto esencial en el despegue de la tradición es la dimensión temporal. El cuento tradicional se remite al llamado *pasado absoluto*, el pasado en el que los animales hablaban, la magia agrícola funcionaba y cabían sucesos maravillosos. Sin embargo, en la etapa costumbrista de la tradición suceden episodios que pueden ser y parecer reales —adulterios, robos...— y sus actores son tipos que parecen tomados de la vida corriente. Aun así esos relatos se ubican en un plano atemporal, fuera del tiempo histórico, el tiempo fabuloso. Con la novela corta se opera un cambio radical. Sus historias son próximas, pertenecen al horizonte de la actualidad, tienen un contenido actual y no han de ser tomadas de la tradición. Son nuevas. Boccaccio habla de sucesos —preferentemente— italianos. Chevalier de la Tour Landry, de sucesos franceses. Cervantes, de sucesos españoles o, al menos, de territorios con presencia española. Tanto Boccaccio como Chevalier de la Tour subrayan que sus relatos suceden en tiempos modernos. Y Cervantes apuesta por su novedad al novelar en castellano. La corriente hegemónica de la novela corta apuesta por una imaginación de proximidad (Pabst, 1974: 305-315). Tan importante como los nuevos escenarios de la novela corta es su temporalidad. Estos relatos prescinden por completo del tiempo legendario —tel citado pasado absoluto— y buscan un tiempo actual o histórico próximo. La cercanía al lector, temporal y espacial, es elemento clave de esta forma de novelar. A esta cercanía hay que añadir la presencia de géneros de la protonovela —el caso, la vida— que van a sufrir o han sufrido un proceso de adaptación a esas coordenadas espacio-temporales de la actualidad. La *novella* italiana constituye una etapa de transición del cuento tradicional a la novela. En esa etapa aparece la libre fabulación todavía muy apegada a la tradición en su etapa costumbrista. Pone al alcance del autor, que ya no es anónimo, el material necesario para darle un tiempo cercano, accesible. Así aparecen algunos cambios: autores conocidos, personajes algo más perfilados y detalles

en la trama, que tiene una estructura más compleja que la simple articulación de motivos tradicionales.

Pero hay otra perspectiva desde la que podemos observar el problema: la articulación en ciclos de la novelización del cuento. No es solo la necesidad de dar forma de libro a los cuentos lo que lleva a la aparición de colecciones de novelas cortas. En los siglos XVI y XVII era de uso muy frecuente la comercialización de pliegos sueltos de poemas y leyendas. El impulso para la formación de colecciones de novelas cortas en forma de libros tiene una dimensión estética. Lo mismo que aparecen ciclos de canciones (el Romancero), ciclos de leyendas (la Leyenda áurea) y ciclos hagiográficos, aparecen ciclos de cuentos o novelas cortas. En este caso, la autoría es un aliciente para la edición en libro. Así tenemos las colecciones, desde el *Decamerón* a las *Ejemplares*.

Y a esta perspectiva hay que sumarle otra consideración: la de la teoría de la novela que ha integrado al cuento sin recurrir al falso planteamiento retórico. En España este camino lo han transitado dos grandes estudiosos: Menéndez Pelayo y Mariano Baquero, que fueron teóricos del cuento y de la novela. No es casual que estos estudiosos españoles se ocuparan de ese problema. La literatura española cuenta con uno de los episodios más relevantes del proceso de novelización del cuento: las *Novelas ejemplares* cervantinas. Tanto Menéndez Pelayo como Baquero Goyanes se centraron en la dimensión inclusiva de la novela respecto a los géneros que podemos llamar primarios o simples. Y, entre ellos, el cuento tenía un papel fundamental y prioritario, aunque no fuera el único género inductor de la novela.

Baquero Goyanes, como ya he apuntado, señaló la equiparación que hizo Fernán Caballero entre *nouvelle* y *relación*. Para explicar el significado de *relación*, la novelista germano-española acudió a las diferencias entre la relación y la novela, por un lado, y entre la relación y el cuento tradicional por otro. Y entre ambos géneros situó lo que ella llamó «cuadros de costumbres populares». De esa caracterización habría que fijarse más en el adjetivo *populares* que en el sintagma *cuadros de costumbres*. El cuento literario se ubica decididamente en un segmento popular. La novela es un puente entre la cultura popular y la cultura letrada. Nació escindiéndose de la cultura oral popular —la tradición— para instalarse en un espacio «popular-letrado»: el de la lectura para colectivos iletrados o semiiletrados (lo que modernamente se ha llamado «analfabetos funcionales»). En la

Modernidad —es decir, a partir de 1800— la novela se ha instalado cómodamente en la cultura letrada. Sigue teniendo un fundamento popular —motivos, géneros, figuras—, pero su grado de elaboración y desarrollo la han hecho madurar culturalmente y le permiten ocupar un lugar privilegiado entre los géneros literarios. Es esa legitimación cultural —letrada— de la novela la que deja un espacio para el despliegue del cuento literario y de la novela corta, que ocupan un estrato más popular que el de la novela. Ese estrato les permite una difusión en la prensa y en colecciones populares —de quiosco— que la novela va abandonando paulatinamente —aunque se siga publicando por entregas o llegue a los quioscos—. Ese espacio letrado-popular ha sido denominado de distintas maneras —espacio de difusión, literatura folletinesca—, pero lo esencial es que, sobre todo por medio de la prensa y de la radiofonía, llegaba a un público que no era lector o consumidor de novelas ni de otros géneros culturales letrados. Es ese espacio el que permite la novelización del cuento y la generalización de la novela corta. Cervantes ya lo debió intuir cuando explicó, refiriéndose a sus *Ejemplares*, que trataba de «mostrar con propiedad un desatino». Que el desatino, el suceso inusitado, debe ser dignificado, mostrado con propiedad, significa que ese tipo de literatura popular debe subir un peldaño cultural —la crítica cervantina ha entendido ese peldaño en sentido moral—.

Pero volvamos al análisis de Baquero del pensamiento de Fernán Caballero. Baquero explica que la escritora hispano-alemana no distingue entre el cuento literario y la novela corta (1992: 22). Y algo más importante: que entiende que en ese género que llama relación se dan dos niveles, la trama —«la intriga es solo un marco del cuadro» (*ibidem*: 24)— y el cuadro de costumbres, es decir, la materia popular. Entendía también que ese género admite una flexibilización de la verosimilitud superior a la de la novela. Esta flexibilidad es otra manifestación del imaginario popular, más sensible —en principio— a la materia tradicional que la novela del siglo XIX. Y esa flexibilidad se justifica en razón del público al que va dirigida —en esto parecen coincidir, con razón, Fernán Caballero y Baquero Goyanes—. Por trama cabe entender el proceso de novelización del cuento, del caso, de la vida o de la anécdota. Ese proceso exige individualizar personajes y acciones, sometiéndolas a las coordenadas espacio-temporales de proximidad. Pero el alma popular del género permite esa flexibilidad del imaginario, que es el sello imborrable de la imaginación tradicional.

Necesidad de la teoría

Abriamos este escrito preguntándonos por la necesidad de la teoría de la novela corta. Quizá convenga, al ir concluyendo, advertir de los peligros de cierta teoría o pseudoteoría. El primer peligro es el formalismo, esto es, tomar las obras y los géneros solo por su aspecto externo —la extensión, en este caso—. Esta es la tendencia espontánea de los profesores. Tratan de hacer de su ámbito profesional un escenario manejable en su extensión y en sus categorías, que simplifican. Un segundo peligro, derivado del anterior, es creer que las palabras —los términos más o menos especializados— entrañan categorías. Ese fenómeno verbal ha llevado a las primeras teorías que oponen *roman* y *novella* y tratan de encontrar una línea fronteriza recorriendo a su extensión o alguna otra característica. Las categorías literarias requieren un largo proceso de decantación y son internacionales. Solo pueden ser concebidas en el marco de la gran historia, es decir, de la gran evolución cultural. Los atajos no conducen a nada, salvo al fracaso. En ese marco el fenómeno que llamamos *novela* se caracteriza por aparecer como género para la sociedad abierta, como escritura creativa abierta a todas las líneas de la imaginación. La novela corta solo puede comprenderse como un momento en ese proceso de elaboración y despliegue de la escritura para la imaginación —lo que Cervantes llamó la «escritura desatada»—. Los intentos de describir un género autónomo están condenados al formalismo y no pueden ir más allá de un historicismo menor.

La novela corta merece una consideración especial en el ámbito de la teoría de la novela por su función primordial. Esa función se define por el carácter de puente entre la oralidad y la escritura. Tal puente no es solo un papel originario —que lo es, el de la novelización del cuento— sino un papel constituyente que ha seguido funcionando a lo largo de la historia de la novela, especialmente como protonovela y paranovela.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, traducción de C. Ginés Orta y edición de L. Beltrán Almería, Heredia/Santander/Zaragoza: Editora Universidad Nacional / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1992), *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021), *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra.
- HUTCHINSON, Peter (1998), «Novella», *Encyclopedia of the Novel*, Nueva York: Routledge, pp. 948-950.
- JOLLES, André (1971), *Formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LOCICERO, Donald (1970), *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*, La Haya / París: Mouton.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2003), *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2008), «Cervantes y el género de la novela», *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid: Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 441-448.
- MELETINSKI, Eleazar (2014), *Poetica storica della novella*, traducción de Laura Sestri y edición de Massimo Bonafin, Macerata: EUM.
- PABST, Walter (1974), *La novela corta en la teoría y en la tradición literaria*, traducción de Rafael de la Vega, Madrid: Gredos.

ÍNDICE

Prólogo

<i>Luis Beltrán Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	9
I. Novela corta, protonovela y paranovela	
<i>Luis Beltrán Almería</i>	11
II. La novela corta en los estudios de Mariano Baquero	
<i>Ana L. Baquero Escudero</i>	27
III. Rasgos genéricos de la novela breve en el episodio de los feacios de la <i>Odisea</i>	
<i>Miguel Ángel Márquez Guerrero</i>	45
IV. Todo es poco: Novela corta y parresia en <i>El licenciado Vidriera</i> de Miguel de Cervantes	
<i>Santiago Morales-Rivera</i>	65
V. Ideas sobre la novela corta en la prensa del XIX	
<i>Borja Rodríguez Gutiérrez</i>	83
VI. Una incursión de Pereda en la novela corta	
<i>Raquel Gutiérrez Sebastián</i>	91

VII. Emilia Pardo Bazán, crítica literaria: variantes breves de la novela <i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	105
VIII. El tiempo cumplido de la novela corta <i>Sergio Callau Gonzalvo</i>	129
IX. En busca de la perfección: la novela corta española en el siglo XXI <i>Ángeles Encinar</i>	149
X. La novela cinematográfica como novela corta <i>Antonio Viñuales Sánchez</i>	169

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en marzo de 2021*



ESTUDIOS

El concepto de *novela corta* (también *novela breve*) es un concepto esquivo. A los problemas para caracterizar el género novela se les añaden los problemas para delimitar la brevedad. Hoy son amplia mayoría los estudiosos que creen en la imposibilidad de definir la novela. En esas condiciones el problema de la brevedad se resuelve con criterios simples y convencionales: el número de páginas o de palabras, la posibilidad de la lectura de un tirón, etc. El grupo de investigación GENUS NOVEL, partiendo de las ideas de Mariano Baquero Goyanes y de la insistencia de los novelistas en la autonomía de este tipo de novelas, ofrece una nueva aproximación a dichos problemas.



LUIS BELTRÁN ALMERÍA

es catedrático de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de Zaragoza. Ha publicado más de diez libros y ciento cincuenta artículos. Sus libros más recientes son *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria y Estética de la novela*. Ha editado las teorías de la novela de Mijaíl Bajtín y György Lukács, ambas en la colección PUZClásicos.

SANTIAGO MORALES-RIVERA

es autor de *Anatomía del desencanto: Humor, ficción y melancolía en España 1976-1998* (Purdue University Press, 2017). Es doctor en Lenguas y Literaturas Románicas por Harvard University y profesor titular de Literatura Española en la University of California-Irvine. Ha enseñado en Cornell University y en los programas de Boston University y New York University en Madrid. Sus artículos han aparecido publicados en *Hispanic Review, Revista Hispánica Moderna, Revista: The Harvard Review of Latin America, La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos, Hispanic Issues, Insula y Revista Iberoamericana*.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ

es catedrática de Literatura en la Université de Pau. Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la historia cultural y la historia de las ideas contemporáneas. Entre sus trabajos destacan: *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad* (1998), *Bark, Los vencidos* (2005) y *Perder y salir ganando, un manuscrito inédito de Emilia Pardo Bazán* (2016). Ahora coordina la traducción de las *Memorias* de Ildefonso-Manuel Gil al francés (2020).