

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

Departamento de Literatura Española,

Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

La novela corta y la *nouvelle* en la primera mitad del siglo XX. Estudio crítico comparado a partir de seis autoras

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

LCDA. Dª. CARMEN MARÍA PUJANTE SEGURA

DIRIGIDA POR:

DR. D. MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS

Vº Bº

Murcia

Octubre 2011

A mi hermana, Alba

Agradecimientos

Para una difícil página que debe ser la primera me remito a la brevedad y la intensidad, como la de los relatos convocantes en este estudio, para ser al menos bien agradecida.

Le doy las gracias a la "mala suerte", que me llevó a donde entonces no quería tanto para arrastrarme a donde mejor sería, mejor de lo que esperaba e imaginaba. Por llevarme a la Literatura, después a la Teoría, y después a un profesor de Teoría de la Literatura que fue confiando en la doctoranda. A mi Director de Tesis, don Manuel Martínez Arnaldos, por tutelar un trabajo de fondo, de años, ejerciendo de guía académica, con una atención casi paternal, todo ello felizmente compatibilizado con la libertad concedida gracias a una profunda confianza.

Gracias a la casualidad, la de de rodearme de unos compañeros de fatigas precarias, los becarios y becarias con los que he compartido algunos de esos reducidos metros cuadrados de libertad. A la casualidad también por hacerme coincidir entre tantos cruces a personas –y a algunos ángeles de la guarda– en Louvain-la-Neuve, Rennes, París y Madrid, las estancias que han contribuido a esta tesis. Agradezco también a mis tutores de dichas estancias: los profesores Christinte Rivalan-Guégo (Rennes 2- Haute Bretagne, Francia), Vincent Engel (Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Bélgica), Marie-France Delport (Université Paris-IV, Francia) y Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid, España).

Igualmente le doy las gracias a la suerte por hacerme saber lo que es la Amistad, la de aquellas personas existentes desde mi uso de razón, la que también en ocasiones me han devuelto entre tanta locura doctoranda. Porque, para colmo de amistad, han contribuido con correcciones ajenas (Marga, Nerea, Miriam), opiniones extrañas (aún de mis compañeras de colegio), traducciones urgentes (Curro, Céline), y algunas que otras risas diurnas y nocturnas (cada uno de mis otros Amigos, y entre ellos, Mariaje). Cada uno de sus nombres está escrito en unas páginas que no son éstas, y por fortuna no me cansaré personalmente de darles las gracias.

Y a otros personajes de mi vida, como mi familia, y especialmente a mi hermana, al final siempre protagonistas, por parecerles casi todo lo que una hace maravilloso, aunque nunca terminen de entenderlo.

Índice

0. INTRODUCCIÓN 8

1. EL GÉNERO DE LA NOVELA CORTA/*NOUVELLE* EN LA HISTORIA LITERARIA FRANCESA Y ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN HISTORIOLÓGICA, GENOLÓGICA Y TERMINOLÓGICA 26

1.1. *Au(x) tournant(s) du XXe siècle*/siglo XX: la problemática de las *nouvelles*/novelas cortas a través de seis autoras 37

a) Estado de la cuestión teórica ante la novela corta y la *nouvelle* del siglo XX 45

b) El *tournant* de la *nouvelle*/novela corta en el *tournant* del siglo: entre tradición y renovación en el entre-siglos 49

c) Abanico terminológico para el relato breve y sus especies francesas y españolas en el siglo XX 65

d) Balance para el siglo XX 71

1.1.1. Mediaciones a través de revistas y colecciones huéspedes de novelas cortas/*nouvelles* 73

a) Antecedentes franco-españoles de la escritura-lectura de relatos cortos en medios relacionados con la prensa 76

b) Revistas y colecciones literarias españolas y francesas del siglo XX para novelas cortas y *nouvelles* 79

c) Implicaciones estilísticas, temáticas e ideológicas de los relatos cortos por y para las revistas y colecciones literarias 88

d) Escritoras de narrativa breve publicada en revistas y colecciones 102

e) Un balance 120

1.1.2. Traductoras y traducidas. Particularidades en los relatos breves de escritoras en la primera mitad del siglo XX 123

a) La traducción en la historia de las relaciones literarias franco-españolas con parada en los relatos breves del siglo XX 128

b) Mención para las traducciones francesas en colecciones españolas de relatos breves 135

c) Escritoras traductoras 139

d) Escritoras traducidas 146

e) Balance 148

1. 2. El relato (semi)breve romántico-realista-naturalista del siglo XIX: Francia mediadora, España receptora 150
a) Estado de la cuestión teórica para el relato (semi)breve francés y español del siglo 167
b) Cultivadores y cultivadoras de *nouvelles*/novelas cortas decimonónicas 171
c) Otros denominadores comunes para el relato (semi)breve franco-español del XIX 177
d) Nebulosa sobre la terminología decimonónica 180
e) Balance para el siglo XIX 186
1. 3. Entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea por el siglo XVIII: el sol sale en el relato corto francés y en el español se pone 189
a) Estado crítico del XVIII 194
b) Propiedades comunes para el relato breve diechiochesco 195
c) Vacilación terminológica para el relato breve dieciochesco 202
d) Balance para los siglos dieciochescos y sus relatos breves 205
1. 4. Siglos de oro y traspaso literarios entre el XVI y XVII: del relato breve a la italiana al relato menos breve a la española 207
a) Estado de la cuestión teórica para la narrativa breve de los siglos XVI y XVII 210
b) Evolución narrativa del relato breve entre los siglos XVI y XVII 213
c) Variedad terminológica para los siglos XVI y XVII 223
d) Balance para el relato breve franco-español de los siglos XVI y XVII 229
1. 5. Entre la Edad Media y la Edad Moderna: el alumbramiento del relato breve literario 231
a) Notas sobre el estado de la cuestión teórica relacionada con la literatura breve 234
b) Caracterización del relato breve entre la Edad Media y la Edad Moderna 235
c) Nebulosa terminológica y genérica medieval 241
e) Balance para el alumbramiento del relato breve literario 246
1. 6. La narrativa breve entre el siglo XX y el XXI: ¿un regreso al futuro, un viaje al centro? 248
a) Estado de la cuestión teórica para la nouvelle/novela corta del siglo XXI 250
b) Últimas tendencias narratológicas en el relato breve y semibreve 252
c) Último baile de nombres para el relato (semi)breve 259
d) Balance para los inicios del siglo XXI 263
1. 7. Balance para una historia literaria comparada: nouvelle *versus* novela corta 265

2. APROXIMACIÓN MORFOLÓGICA Y TEMATOLÓGICA DE LA *NOUVELLE* Y LA NOVELA CORTA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX 291

2. 1. Análisis crítico comparado 307

a) Problemática teórica: la *nouvelle* y la novela corta entre narratividad y brevedad, ¿la historia de una infidelidad? 307

b) Comparando nuestras narraciones breves 336

2.1.1. Entre tiempos/espacios 382

a) Problemática teórica 382

b) Coordenada espacio-temporal en nuestras autoras 399

2.1.2. Personajes para *nouvelles* y novelas cortas 428

a) Otra problemática teórica 428

b) Nuestros personajes 440

2.2.Cuestión de tematología 477

a) Temas y motivos en novelas cortas y *nouvelles* 477

b) Temas para nuestras escritoras: en el amor y en la guerra 488

2.2.1. Exotismos, cosmopolitismos, y ¿otros "ismos"? (erotismos y feminismos) 510

2.2.1.1. Los "ismos" de nuestras escritoras 531

2.2.2. Imágenes, tipos y estereotipos 552

2.2.2.1. Imágenes y estereotipos para nuestras autoras 563

2.3. Balance para una aproximación temático-narratológica comparada de la novela corta española y la nouvelle francesa 582

3. CONCLUSIONES 621

3.1. Résumé et conclusions 632

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 641

0. INTRODUCCIÓN

Bajo el título de “La novela corta y la *nouvelle* en la primera mitad del siglo XX. Estudio crítico comparado a partir de seis autoras”, se ofrece el presente trabajo que se despliega con el objetivo de indagar, desde un prisma comparatista, en el estado de la evolución de la novela corta/*nouvelle* en su equivalencia genérica comúnmente aceptada desde la teoría y la crítica literarias. A partir de los presupuestos revalorizados de la Literatura Comparada y complementados con ramas como la Genología, la Tematología o la Narratología, se pretende cumplir el propósito de analizar la conformación del género narrativo (semi)breve desde factores determinantes y diferenciales en las conexiones de los campos literarios español y francés, sin obviar las existentes con campos de otras literaturas y de otros sistemas. Procedería, pues, esta investigación presentada como proyecto de tesis doctoral al permitir la apertura de nuevas vías en la valoración del género literario o los géneros literarios en cuestión en lo que atañe a su concepción narratológica y socio-histórica.

En torno a la apriorística equivalencia literaria entre novela corta y *nouvelle*, se propone observar los acercamientos y las distancias de su caracterización genérica o genológica en el espacio temporal comprendido entre 1900 y 1950, siempre a la luz del desarrollo anterior y posterior de tal género literario. Por ello, conviene remontarse a los antecedentes y referentes comunes desde una perspectiva comparada y a los imperecederos hermanamientos de la literatura francesa y española, con el fin de dibujar una línea de evolución que permita detenerse y profundizar ante el género narrativo breve y semibreve en ese periodo literario, así como también bosquejar su metamorfosis hasta la actualidad. El estudio pretende adentrarse en la explicación de una evolución y de unos acercamientos literarios supranacionales entre España y Francia y, asimismo, ir más allá de la problemática léxico-semántica o conceptual y proceder a un deslinde teórico respecto al resto de géneros, narrativos y no narrativos, breves y menos breves.

Para ello, se parte inicialmente de tal relación literaria franco-española, desplegada con intensidad en el anterior siglo XIX en múltiples direcciones como es en la del relato breve, y de la referencia en el primer número –pero no únicamente en él– de la célebre colección española *El Cuento Semanal* (1907-1912) –que publica cuentos como su nombre indica pero fundamentalmente novelas cortas en las que no destacan por escasas las referencias o las ambientaciones en torno a la Francia vecina y contemporánea– a un intento de adaptación o exportación del género de la *nouvelle* tal y como se venía cultivando en el país francés, pero también a un intento de conseguir a imitación de aquél un gran éxito entre el público lector y comprador. Se parte asimismo de los re-posicionamientos de ambos campos literarios, el francés, que ha irradiado toda su influencia en el siglo anterior sobre innumerables campos no exclusivamente literarios, y el español, que ha

despertado de su letargo literario en el quicio de los siglos XIX y XX con cultivadores que alternan relato breve, semibreve y extenso, implicando naturalmente un reestructuración del panorama literario, en especial con las literaturas rusa y anglonorteamericana y posteriormente la latinoamericana, importantes cultivadoras de relato breve en el contexto coetáneo. Así pues, partiendo de la relación histórica y teóricamente justificada entre la novela corta y la *nouvelle* que conduce a plantear la hipótesis de la vigencia de tal relación en las primeras décadas del siglo XX, se trata de medir las influencias y trazar los paralelismos de ambas en el contexto señalado.

Con la conciencia de poder ir más allá de un "comparatismo implícito" y de unas fronteras espaciales y temporales, se opta por abrir y cerrar el estudio para las literaturas francesa y española en los primeros cincuenta años del siglo XX: en el quicio entre el siglo XIX y XX y no sólo en Francia o España, especialistas del género datan un trascendental viraje en el relato breve, significando pues una etapa clave en la evolución del género en la que llega a convertirse en un gran fenómeno literario al calor de unas circunstancias favorecedoras, por ejemplo en España, gracias a colecciones populares desde los primeros años del siglo XX vendidas a pie de calle en la estela de la citada, *El Cuento Semanal*, e inspiradas en un primer momento en las revistas o en la prensa francesas. De este modo, es en la sincronía y también en la diacronía del arco espacio-temporal trazado donde se pretende apreciar y ratificar tales líneas paralelas y/o tangentes por medio de la elección de un corpus literario compuesto por Carmen de Burgos, Isabelle Eberhardt, Sofía Casanova, Anna de Noailles, Carmen Laforet y Elsa Triolet.

Novelas cortas/*nouvelles*, España y Francia, escritoras en la primera mitad del siglo XX son pues las coordenadas de este estudio crítico literario. La literatura escrita por mujeres, por un lado, prospera desde las últimas décadas del siglo XIX a partir de tradiciones literarias diversas, entre ellas la española y la francesa; pero además, por otro lado, en estricto paralelismo a ese posicionamiento, su literatura se va convirtiendo en foco privilegiado de estudio desde prismas múltiples. Tanto es así que, en los últimos años del siglo XX y en los primeros del XXI, esos estudios dedicados a la mujer se hallan en plena efervescencia dentro también del campo de la teoría y la crítica literarias, paralelamente a los de Literatura Comparada. Hoy como ayer, resuenan con fuerza algunos nombres femeninos aunque no lo hagan tanto por sus relatos cortos, pues incluso por los propios estudios especializados se ven relegadas a la sombra manifestaciones tales como sus novelas cortas, algunas de las cuales vieron la luz en medios literarios populares o relacionados con la prensa, factor éste que también incide en su (no)consideración teórico-crítica. Por otra parte, se advierte que en no pocos de los diferentes estudios sobre este género literario se pasa, de manera transversal o directa, por la cuestión de la autoría pero especialmente por la de la recepción

femenina de éste, en relación también con el estudio de algunos temas y tratamientos, como ya ocurre para su primer hito europeo, el de Boccaccio en la Italia del siglo XIV.

Tan controvertido como vigente en la actualidad es el debate surgido a raíz de los denominados estudios de género o *gender studies*, tanto que no podía sino reverberar en el ámbito teórico y comparado de la literatura. Como en toda discusión crítica, igual que en la existente en torno al género literario escogido, uno de los hitos de los estudios de género pasa por la cuestión de la denominación, en este caso en torno a etiquetas tales como escritura femenina, literatura femenina, literatura feminista o la del propio feminismo, plagado de tendencias y ambigüedades, también en territorio español y francés. Éste abriría las puertas a otros debates como el que gira en torno al cuestionamiento de esa escritura femenina y de un estilo, unos recursos narrativos o unos temas y motivos propios. Sin obviar que el corpus escogido no deja de ser una selección o muestra que se pretende significativa, dicha selección, por un lado, podría ejemplificar en su particularidad un fenómeno general, y no por ello homogéneo, de la publicación de relatos cortos en ese contexto literario; pero también, por otro lado, podría ilustrar, en esa misma particularidad sociohistórica y literaria, la escritura femenina de las españolas y francesas en el quicio entre el siglo XIX y XX hasta adentrarnos en la primera mitad de ese siglo XX.

Se ha accedido como fuentes primarias a casi la totalidad de los textos originales, editados en su tiempo y/o en el nuestro –a veces en traducción– de Eberhardt, Noailles, Triolet, de Burgos, Casanova y Laforet. Además, un estudio de este perfil requiere fuentes bibliográficas especialmente recientes, inmersas en la efervescencia de proposiciones sucesivas procedentes de diversos frentes teóricos, posicionamientos que han de considerarse en simultaneidad para alertar sobre el estado de la cuestión, privilegiando el ámbito español y francés, y para legitimar este posicionamiento. Entre la oferta de propuestas teóricas y a tenor de los derroteros tomados por la ecléctica contemporaneidad, a la herramienta de los estudios de Literatura Comparada se añade el plus de algunas propuestas teórico-literarias de la crítica feminista, beneficiándonos especialmente de las historicistas en detrimento de otros enfoques como el filosófico. Ello no significa la renuncia a otros postulados ni a las bases de las teorías literarias del siglo XX, reafirmando igualmente la productividad de un análisis textual inmanente. Por ello, tras una presentación y justificación de las autoras españolas y francesas que componen el corpus escogido, en líneas generales se divide este estudio comparado en un acercamiento histórico y en una profundización y comparación narratológico-temática gracias a los textos escogidos.

En el primer bloque, el dedicado al estudio histórico comparado, se indaga en la situación de la novela corta española y de la *nouvelle* francesa en la primera mitad del siglo XX, haciendo varias

paradas en lugares destacados como los relativos a la publicación de tales textos en medios afines a la prensa como colecciones y revistas literarias, y a las traducciones al español o al francés, entre otras cuestiones de recepción, a partir del ejemplo ofrecido por nuestras seis escritoras. Desde ahí se hace un repaso retrospectivo inverso, desde el siglo XX hasta la Edad Media para "volver" finalmente al siglo XXI, todo ello a través de diferentes secciones con una misma trayectoria: punto de partida desde una aproximación propiamente histórica de las relaciones hispano-francesas en cada uno de esos estadios, pasando por un bosquejo del estado de la cuestión teórica para tal época y por un planteamiento de denominadores comunes especialmente en lo histórico-narratológico y también de problemáticas terminológicas particularmente desde sus equivalencias traductológicas, con llegada a unos balances particulares y después generales para la historia del género, su terminología, sus caracterizaciones y su propia teoría al respecto. Así pues, el corpus consultado y la teoría escrutada y corroborada, la correspondiente al XX, se complementa con un estudio histórico comparado a partir de la alternancia de bibliografía francesa y española al respecto hasta llegar a mediados del siglo XX, para cuando se vienen alegando nuevos condicionantes históricos que implican otro viraje o asentamiento en el género narrativo (semi)breve, como los relativos al apagamiento de las colecciones literarias con relatos exentos en pos de los volúmenes o recopilaciones, de manera similar a la situación de la *nouvelle* en el siglo XX, el del *recueil*. Se apuesta así por la transversalidad, la favorecida por algunas cuestiones que darían a la exhibición teórica otro aspecto sugestivo y complejo, como las preguntas sobre si se trata de un género femenino, o de un género burgués, o subliterario, o anti-canónico, o "comparatible" al invitar a ser en potencia comparable y comparado con otros géneros y con otras literaturas.

De la mano de la evolución histórica y en particular de la distinta terminología discurre, pues, la propia evolución de la novela corta y de la *nouvelle* por separado y en paralelo, pero también la del mismo concepto de género literario como tal. Éste es otro reto que se suma al de la necesidad de responder a nuestro postulado inicial abriendo el espectro comparatista al cuento/*conte*, entre otras manifestaciones literarias y artísticas en general, y al de su corroboración mediante el análisis de textos, los escogidos para confeccionar nuestro corpus, centrados en el siglo XX y en particular en su primera mitad. De este modo, para dilucidar acerca tanto de la cuestión terminológica como de la conceptual y la histórica, asoma el replanteamiento de la dirección teórica, por ejemplo, de la opción de ir del objeto particular al concepto, a ese concepto que es concretizado a su vez a través de los relatos en su particularidad histórica y hasta idiomática. Cierto es que este obstáculo parece representar una suerte de filtro expresado en un idioma en particular, pues se tienen los textos escogidos, en francés y en español, y se moldean los conceptos en un intento de abstracción

terminológica e idiomática con el fin, más si cabe, de curarse en salud crítica o de no levantarse una prisión con las propias palabras: a causa de una toma de posición o inicial adscripción a una equivalencia terminológica/traductológica/conceptual, no se debería de sentir una constricción que haya de ser mantenida a ciegas, sino matizada, reforzada… si no echada por tierra. Por ello, partir *a priori* de una aproximación teórica en consonancia con el estado de la cuestión para llegar deductivamente a los casos del corpus exigirá re-partir del análisis del corpus para, inductivamente, elaborar conclusiones que ratifiquen o no las hipótesis.

Por la vía de la práctica del análisis narratológico se pasa entonces a la aplicación de la teoría a tenor de criterios cohesivos y comparativos enfocados en las coordenadas requeridas por y para este estudio. Ello corresponde al segundo bloque, el narratológico-temático, subdivido a su vez en busca de espacios-lugares y personajes a la luz de la narratividad y la brevedad, y de imágenes o estereotipos y algunos "ismos" –exotismo, cosmopolitismo, erotismo o feminismo– a la luz de motivos y temas (y también en relación con las figuras femeninas). Por ello, se combinará la genología y la historiología con la morfología y la tematología dentro de la internacionalidad de las relaciones literarias, adaptando para la ocasión los pasos pautados por Claudio Guillén en su estudio de Literatura Comparada, columna vertebral del presente trabajo. Entonces, será lícito proceder a esbozar las conclusiones y ofrecer otras propuestas de solución y prospectivas.

Los teóricos, no sólo españoles y franceses, por sus propuestas y por su talla corroboran asimismo el reto y el interés del estudio crítico comparado entre la *nouvelle* y la novela corta, o incluso el cuento (literario). Un hito en la propia historia de la teoría tanto de la *nouvelle* como de la novela corta (cabría preguntarse para empezar si este tipo de coincidencias, no sólo históricas sino también teóricas más allá de la terminología, justificarían implícitamente el parentesco, si no la equivalencia, al menos sincrónica, de ambas manifestaciones literarias) lo han marcado, por ejemplo, las soluciones propuestas por autores del siglo XIX, especialmente alemanes e ingleses que se adentraron en las entrañas estructurales del relato corto, pero también formalistas rusos en el siglo XX con aportaciones que podrían contribuir a matizar o relativizar la ocasional infravaloración del género, un asunto teórico que, de hecho, parece haberse convertido en un tópico de la teoría sobre este género literario o, en otras ocasiones, en una excusa de quien parece acusar de un complejo de inferioridad crítico-literaria al género literario en cuestión. Otros tópicos o recurrencias teóricas abundan, como la declaración de impotencia ante la imposible definición genérica que a veces acaba siendo circular, la dificultad del acuerdo ante datos cualitativos y también cuantitativos sobre tal género, y cierto escepticismo o derrotismo que parece provocar

cierto desaliento ante nuevos estudios. Ante ello, quepa la tentativa de liberarse o desprenderse de ciertos prejuicios teóricos, de releer la teoría formulada sobre la *nouvelle*, la novela corta o el relato corto en general desde el comparatismo, o de intentar redefinirlo o reinterpretarlo desde otro enfoque relativizador.

Para ello, se apuesta convencidamente, igual que por la transversalidad, por la gradualidad y el relativismo de lo que hay "entre", de las zonas intermedias, siguiendo –transversalmente– las ideas del *entre-deux* de Daniel Sibony: por ejemplo, a la hora de conceptualizar, de definir, de "medir" la brevedad o de "mediar" los temas y las tipologías. Implícitamente unos, explícitamente otros –como el comparatista Étiemble–, algunos de los destacados estudiosos de la novela corta/*nouvelle* también apuestan por ello: las denominaciones tipológicas ideadas por René Godenne como *nouvelle-instant* o *nouvelle-nouvelle* podrían implicarlo, igual que la consideración de las *nouvelles* o relatos más breves y menos breves y la del concepto de cuento-literario-moderno de cara a la propia concepción de género o a la voluntad de (anti)género. Se podría pensar justamente en las novelas cortas publicadas en las colecciones a principios del XX, siempre con excepciones, obligando a entrar en juego el determinismo sociológico así como el determinismo de la propia teoría y la crítica: la voluntad de éstos de lo que es o no un género. Entrarían en juego, pues, los condicionamientos socio-históricos, a la par de los cuales varía el propio concepto de género literario, cada uno de los géneros, y, supuesta por esta gradualidad o este *continuum*, la relación y reorganización entre los géneros. También se apostaría por una gradualidad inter-genérica: por ejemplo, si en la *nouvelle* actual se pone el acento en el manejo del espacio-tiempo podría deberse a que, de manera proporcional, disminuiría la importancia de la acción o, en general, se reestructurarían todas las propiedades narratológicas. La gradualidad ayudaría igualmente a relativizar un debate paralelo, como es aquél en torno a lo infraliterario o lo canónico. Así, la gradualidad o la continuidad (aunque se quiera congelar o falsear mediante la abstracción teórica tan humana y tan científica) permitiría deslizarse de un concepto o de un sistema a otro.

La producción crítica en torno a las *nouvelles* es calificada de irrisoria si se pone en relación con el cuantioso número de las escritas en francés en el siglo XX o con la atención puesta en países extranjeros como los anglosajones, según Michel Viegnes, teórico de la estética de la *nouvelle* del siglo XX, como Godenne lo es principalmente de la historia del género. Entre los teóricos de la novela corta en el siglo XX destacarían Martínez Arnaldos o Lozano Marco, Sobejano o Albaladejo Mayordomo, centrándose fundamentalmente en las tres primeras décadas del siglo, sacando a flote el hecho de que, ciertamente, también existe un descuido teórico ante el género cultivado en España

para el periodo comprendido desde la segunda mitad del XX hasta la actualidad o para un contexto o marco que no sea el de las colecciones o revistas españolas. Además, entre los teóricos e historiadores de la literatura, españoles y franceses, existen referencias a determinadas influencias entre la novela corta y la *nouvelles*, por ejemplo a través de temas o estrategias narrativas en determinados periodos históricos, aun sin cuestionar en ocasiones la propia equivalencia genérico-terminológica. Por ello, se reclama desde aquí la conveniencia de la presente investigación.

Entre tanto preaviso a caminantes, y aunque el comparatismo literario hispano-francés marque la pauta y el horizonte, tal y como alertan especialistas cuyas teorías comparatistas se toman como referencia para este estudio, también se pretende evitar caer en el europeocentrismo al que se refiere Claudio Guillén o en el imperialismo europeo-yanqui o el "mal blanc" a los que alude Étiemble, otro comparatista que además es teórico de la *nouvelle* y que afirma:

> Remplaçant ainsi le *Weltliteratur* du *Dekaglottismus*, la littérature tout court, sitôt que j'en prends conscience, m'impose hélas une façon de terreur panique, que renforce en moi le proverbe *qui trop embrasse mal étreint*. De quel profit cette ouverture théorique de l'esprit à toutes les littératures, présentes ou passées, puisque l'esprit humain, si gourmand qu'on le rêve, est borné par la durée moyenne de notre vie? (…) Faites en effet le calcul que voici: donnez-vous cinquante ans de vie, sans un jour de maladie ou de repos, soit 18 262 jours. Compte rigoureusement tenu du sommeil, des repas, des obligations et des plaisirs de la vie, du métier, estimez le temps qui vous reste pour lire des chefs-d'œuvre dans le seul dessein d'entrevoir ce que c'est au juste que la littérature. Par une générosité aberrante, je vous accorde le privilège de lire chaque jour -l'un dans l'autre- un très beau livre parmi tous ceux qui vous sont accessibles en votre langue et dans les langues étrangères dont vous disposez, soit en original, soit en traduction. (1974: 27-28)

Sin querer amedrentarse ni ante la Literatura Comparada ni ante un género como la novela corta o la *nouvelle* pues, como decía René Godenne en uno de sus primeros trabajos por los años setenta para una defensa de la *nouvelle*, el de este género en ocasiones parece ser un término que da miedo, este género de la *nouvelle* que, cuando se habla de él, se vierten o elogios o condenas de los que no quedan exentos los lectores, perezosos, ni los editores, pusilánimes ante las ventas según el último estudioso citado. Ni con derrotismos, ni con perezas, ni con pusilanimidades, ni con acaparamientos que poco abarcan, se pueden sortear, tras tantos días de tantos meses que no se quieren calcular y que ya se han pasado leyendo no sólo obras de arte literario y no sólo en su lengua original, los comparatismos entre la novela corta española y la *nouvelle* francesa.

En busca de una muestra significativa y variada, entre reglas y excepciones, se ha escogido para conformar el corpus de esta investigación a tres autoras francesas, Isabelle Eberhardt, Anna de Noailles y Elsa Triolet, y a tres autoras españolas, Sofía Casanova, Carmen de Burgos y Carmen Laforet. Todas ellas se dan a la escritura de *nouvelles*/novelas cortas en las primeras cinco décadas del siglo XX, aunque con su vida y también su escritura antes y/o después de esos años se permita dar continuidad y explicación a tal etapa histórico-literaria de cara a la narrativa breve y media. Con estas escritoras se ilustraría el estado del género y de la propia cuestión teórica en la diacronía de esa etapa, pues en su propia evolución cada una de las autoras ilumina un aspecto o estadio dentro del periodo sentido como homogéneo aun en su propio progreso en Francia y en España, buscando también, con todo, la sincronía a partir de cada uno de sus hitos. Mediante el análisis individual y también colectivo desde el comparatismo textual y contextual se pretende cumplir el objetivo de corroborar propuestas teóricas y de poder sumar y sugerir otras en torno al género de la *nouvelle* y la novela corta, cruzadas transversalmente por otras propuestas en torno a la escritura femenina desde la propia literatura española y francesa. Se erigen, pues, como representantes en la primera mitad del siglo XX del relato breve francés unas y del español otras, con denominadores comunes y diferenciales que encararían al mismo tiempo una caracterización general del propio género literario más allá de individualidades y nacionalidades.

Novelas cortas/*nouvelles*, España y Francia, escritoras en la primera mitad del siglo XX: éstas van a ser, pues, las coordenadas que anclen el estudio crítico literario aquí presentado, ratificadas en una tradición "doblemente genérica" de escritoras de novelas cortas/*nouvelles*, desde María de Zayas y Mariana de Carvajal a Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos, o desde Marguerite de Navarre y Madame de La Fayette a Madame de Staël y Elsa Triolet. Se pretende así enlazar esa consanguinidad genético-genérica y "recrear" la teoría referente a ella especialmente a través de esos casos femeninos, dado que esa tradición ya ha quedado ampliamente justificada –aunque no colectivamente como tal– gracias a autores entre el XIX y XX como Galdós y Clarín en España o Maupassant y Mérimée en Francia, o a cultivadoras en el mismo momento como Pardo Bazán o Colette, célebres autoras que, sin dejar de ser una referencia, dejarán sitio en la investigación a otras no situadas en las primeras filas, aquí presentadas cronológicamente.

Sofía Casanova (1861-1958), la mayor de nuestras escritoras, daría a conocer sus primeras publicaciones, pertenecientes al género poético, en Madrid, el Madrid de la Restauración, de la corte y los salones, a donde se traslada su familia desde el mundo rural gallego en el que, alternando con la ciudad provinciana, nace y se educa la escritora. Los viajes entre Polonia y España se suceden en su vida a partir del rumbo que toma tras el matrimonio de la joven poetisa con Wincenty

Lutoslawski, un rico intelectual cuya patria, Polonia, le da para conocer y para vivir a Sofía Casanova (entonces Sofía Lutoslawska). Entre sus viajes realiza varias escalas en otros países como Inglaterra o Rusia, siempre y cuando los distintos episodios bélicos se lo permiten: las dos guerras mundiales y la Guerra Civil española. A raíz de tales situaciones históricas unidas a una serie de reveses y crisis personales, realizaría varias estancias en Galicia, a la que volvería por ejemplo en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del siguiente, los del contexto del regionalismo gallego, participando en sus revistas y llegando a ser nombrada miembro de la Real Academia Galega en su fundación en 1906. Viajera también por necesidad, Casanova conocería la Rusia tártara y la Rusia revolucionaria de 1905, llevada a sus novelas cortas igual que la Polonia austro-húngara, cuando Cracovia representaba un foco de cultura autóctona en la que se instalaría el salón de los Lutoslawski.

Entre Varsovia-Madrid, en una constante dualidad a decir de su biógrafa R. Martínez Martínez, frecuentaría también el Ateneo en aquellos años madrileños comprendidos entre 1907 y 1913 que fueron los de su dicha, así como también los de sus tertulias y los de su escritura abundante de novelas cortas. Ofrecería su conferencia en torno a la causa femenina, en un momento en que recibe la ayuda de la reina y de la Academia de la Poesía y la ofrece ella misma en actividades de solidaridad social, contemporáneas a su intensa escritura de novelas cortas, con la conciencia del éxito inmediato que suponía participar en publicaciones como *El Cuento Semanal*. También ejercería de corresponsal con sus crónicas de guerra publicadas fundamentalmente en *ABC* como testigo de la Primera Guerra Mundial y de la evacuación de Varsovia, llegando a visitar las trincheras y a vivir una agria polémica en aquel diario con motivo del tema polaco. Después llegaría su éxodo al Moscú de Rasputín, y sus apuros ante la neutralidad de España y la repatriación. Tras el final de la Primera Guerra Mundial, S. Casanova habría de pasar por Francia, ese refugio ententófilo, para llegar a España, donde le brindarían homenajes y conferencias en el contexto de la campaña antibolchevique y donde retomaría su actividad periodística.

Esta forma de vida y escritura polifacética le inspira diferentes obras al calor del contexto histórico como algunas sobre Rusia (*De Rusia: amores y confidencias*, de 1927, o *Las catacumbas de Rusia Roja*, de 1933) o sobre Polonia (*De la guerra: crónicas de Polonia y Rusia. Primera serie*, de 1916). Igualmente interesa su figura y su aportación literaria por su testimonial conferencia sobre *La mujer española en el extranjero*, publicada en 1910, así como por sus traducciones de la lengua polaca y la rusa al español. Además de novelas y poesías, antes del XX, entre otros palos como *Idilio epistolar* de 1931 o la obra dramática *La madeja* de 1913, numerosas fueron las novelas cortas publicadas en las revistas y colecciones de gran éxito en el momento como *El Libro Popular*

o *La Novela Corta*, concentrándose fundamentalmente en un determinado periodo vital y reflejando en ellas sus experiencias bélicas y soviéticas. Aunque actualmente algunas son recopiladas en antologías y como tales novelas cortas, para su estudio se ha de acudir necesariamente a las ediciones originales de cada una de ellas en ausencia de un volumen recopilatorio de tal género literario para esta autora, aunque por su representativo pero cerrado número de novelas cortas publicadas y por esa situación literaria particular de Sofía Casanova, se toma como ejemplar caso de estudio.

Carmen de Burgos (1867-1932) y su presentación biográfica ayudaría a entender su labor en la literatura y en el compromiso social que ella concentró en su variada obra, al mismo tiempo que esclarecería y ejemplarizaría el contexto socio-histórico que comparte con otras escritoras y que da en herencia a otras. Carmen de Burgos también diseminó fragmentos de su vida por sus obras, y entre ellas, por sus novelas cortas, y su "novelesca vida", a decir de su biógrafa C. Núñez Rey, es avalada con creces. Vivió *de* la literatura, disfrutando del privilegio de hacer de su vocación su profesión, y vivió *en* la literatura, haciendo reverberar ecos autobiográficos en sus cuantiosas novelas cortas, en las que los personajes, especialmente los femeninos, vendrían a encarnar algunos episodios de su trayectoria vital: criada en las costumbres de una familia terrateniente andaluza, esta mujer de provincias, separada y con una hija, decidió emprender en solitario su vida y su profesión como maestra, viajando por España y más tarde por Hispanoamérica y por toda Europa, incluida Francia. Procuró aunar teoría y praxis en su compromiso político-social y literario, redactando manifiestos y ensayos de diverso tipo y cultivando variados géneros literarios de los que se servía para plasmar sus ideas "prácticas". De hecho, los testimonios de la época aluden a ella como una escritora polígrafa y comprometida. Como también parecen tener en común otras escritoras del momento, ejerció como maestra, como periodista (ella misma se considera la primera mujer periodista en nuestro país), como escritora y como traductora (también del francés).

Se educó y educó en el krausismo, fundó una logia masónica femenina llamada "Amor", y fue republicana y feminista confesa. Las distintas "caras" de Carmen de Burgos han de ser contempladas y puestas en fuerte conexión, por una parte, con una poética de la autora, y por otra, entre ellas mismas, sólidamente ensambladas en un *continuum*. La educación constituiría uno de los pilares de su defensa personal como demuestra en las conferencias llevadas a *La mujer en España*, radicalizando en los años veinte su pensamiento y su activismo y fundando la "Cruzada de mujeres españolas" y la "Liga internacional de mujeres". Pero no sólo alzó un discurso políticamente feminista en términos de igualdad moral y social sino que, conforme a su personalidad y educación

y conforme también al contexto de la época, abogó por la abolición de la pena de muerte y por la fraternidad con el pueblo latinoamericano. En el terreno de la política, "la divorciadora" o "la dama roja" (como la conocían sus contemporáneos por su defensa de la revolución de Portugal), militaría desde el socialismo, muriendo siendo candidata por el Partido Socialista Radical para las Cortes republicanas. Su maestro literario –y amigo– no fue otro que Blasco Ibáñez, y su maestro ideológico Segismundo Moret, amén de su admiración por Larra (sobre su biografía en 1919 escribiría *Fígaro*), así como por Emilia Pardo Bazán, Clara Campoamor o Concepción Arenal. Alaba la labor francesa de la *Ligue du Droit des Femmes*, que reclamaba el sufragio femenino y la educación laica e igualitaria, y la labor de las sufragistas inglesas que conoció en la Sede parisina del Lyceum Club, estando así al día de las tendencias y las reivindicaciones del resto de Europa gracias a su alma viajera. Ello le permitiría –como permite aquí– entablar una relación más allá de lo literario con el país francés, seña de identidad de aquella contemporaneidad.

Su primera obra al llegar a Madrid en 1901 fueron unos cantares populares con el significativo título de *Notas del alma*. Dentro de su labor literaria, cabe incluir las numerosísimas traducciones que realizó, especialmente del francés, y las biografías de escritores admirados por ella, como Larra y Leopardi, e incluso las entrevistas a ilustres del momento. También preparó una edición de *Amadís de Gaula*, adaptada y modernizada con una introducción, además de las que realizó de obras de escritores decimonónicos, que también se publicaron en la colección de *La Novela Corta*. En esta revista vio publicadas muchas de sus muchísimas novelas cortas, pues Carmen de Burgos se movería con soltura en ese medio de publicación que gozó en España de gran acogida en el primer tercio del siglo XX. Como representante de este fenómeno, se ha escogido a Carmen de Burgos, y en particular su recopilación moderna, que lleva en el título la referencia a una de sus obras destacadas y a la denominación genérica también, *La flor de la playa y otras novelas cortas* (editada por Concepción Núñez Rey en 1989), muestra significativa que permitiría su complementación y comparación con otros de sus relatos breves y otras de sus ediciones (en vida publicaría algunos de sus cuentos y novelas cortas aparecidos anteriormente en las colecciones populares, a veces agrupados indistintamente dentro de volúmenes que, o bien llevaban como título genérico el de una de las obras, o bien el de "cuentos").

Con el libro de su vida (*Le Livre de ma vie*, 1932), que deja de escribir poco antes de morir, se puede dar a conocer a Anna de Noailles (1876-1933), que rozó la gloria literaria a la edad de veinticinco años con su primera recopilación poemática en el año 1901, *Le Cœur innombrable*, alabada por la Académie Française y también por altos escritores contemporáneos como Moréas,

Régnier o France. Aunque con *hospodards* rumanos como antepasados, a los que se mostró poco unida, nace y se inspira en la ciudad parisina, así como en el lago suizo de Léman donde pasa parte de su infancia con su familia, los Brancovan, de lengua, estilo de vida y cultura ya franceses y monárquicos: el ídolo de la princesa de Brancovan no será otra que la reina Victoria sin por ello dejar de mostrar su deferencia patriótica para con la República ni celebrar fervorosamente el 14 de julio. Del mismo modo, como ortodoxa se convertirá al catolicismo y a la aristocracia a partir de su matrimonio con el conde Mathieu de Noailles. En esa familia acomodada, de realengo aristocrático y también de vena artística y poética, con posibilidades de viajar a otros países (se acercaría al norte español por la frontera pirenaica) y de relacionarse con altas capas francesas y extranjeras, Anna de Noailles se cría entre naturaleza y cultura, música y dibujo.

Sus amistades, no sólo literarias, dicen mucho de la Comtesse de Noailles. Aparte de Colette, Léon Blum, además de amigo, sería admirador y le consagraría en su volumen de 1906, *En lisant, réflexions critiques,* varios estudios a las tres primeras novelas de la escritora y otro sobre su obra poética en *La Revue de Paris* en el 1908 (además de con Blum, invitada por André Germain, compartiría una cena con un general apellidado Franco que no era otro que el hermano de Francisco Franco). Entre la vida de su salón literario de la avenida Hoche frecuentado por tan célebres artistas y personalidades, también vivió la Primera Guerra Mundial, experiencia que ratificaría su admiración por la figura heroica, y formó parte de la *Académie Royale de langue et de littérature françaises* de Bélgica y del Comité *Fémina* en 1921. A la muerte de su íntimo amigo Barrès (intimidad que ha sido objeto de especulaciones) y de su madre (Ralouka o Rachel Musuru, una conocida música), se vio acuciada su enfermedad hasta el año 1933, cuando muere como la primera mujer nombrada comandante de la Legión de Honor y la primera mujer miembro de la Academia belga.

En revistas literarias del momento fueron presentados sus primeros poemas: *Litanies* en 1898 en la *Revue de Paris*. Le seguiría su exitoso poemario de 1901 *Le Cœur innombrable,* alternando con novelas como *La Nouvelle Espérance* de 1903 en la *Renaissance latine,* una revista dirigida por su hermano Constantin de Brancovan hasta dos años después, tiempo y lugar en el que publicaron autores como Marcel Proust. Aunque su faceta poética ha sido la más estudiada y la más alabada desde la crítica, A. de Noailles desde sus primeros pasos literarios reserva esfuerzos para la prosa, no sólo con tres novelas sino, tras casi veinte años de poesía, con un *recueil de nouvelles,* y, casi al final de su vida, con una novela nunca rematada, *Octave*. En 1923 llegaría la recopilación de prosas breves (un palo sólo rozado con sus prosas poéticas), agrupadas expresamente en *Les Innocentes ou La Sagesse des femmes* tras ser publicadas algunas en la prensa parisina. Se ha puesto especial

atención no tanto en estos relatos de Anna de Noailles como en su poesía, también desde la crítica española (en el primer número de la *Revista de Occidente* Ortega y Gasset ya se referiría a esa poetisa). En España se tradujeron novelas y poesía, pero no sus relatos breves, que pasan desapercibidos entre toda su obra poética, igual que para la crítica francesa. A la edición reciente (París, Buchet/Chastel, 2009) de los relatos breves de Anna de Noailles, que sigue la edición primera de 1923, remitimos para este estudio, precisamente debido a la "rareza" supuesta tanto por esa recopilación en la carrera de una autora como ella como por la edición de este tipo de narrativa que, por la peculiaridad también de los relatos breves, permite cuestionar algunas generalizaciones en torno al género estudiado.

Entre los siglos XIX y XX nace y escribe Isabelle Eberhardt (1877-1904), mujer camuflada en hombre, ginebrina habitante en el desierto, eslava de sangre escondida bajo telas africanas, europea occidental de familia judía y de alma islámica, amada y odiada, ahogada en el desierto... todas estas caras dobles caracterizan a la escritora. Durante toda su corta vida, de 1877 a 1904, en pleno viraje secular –factor favorecedor de la elección para nuestro corpus–, el viaje constituyó su forma natural de vida, desde Suiza, pasando por París o Marsella hasta desembarcar en Argelia, tal y como reflejó en su literatura escrita en francés salpicada de arabismos. La escritora ha logrado hacer sombra a su propia obra hasta rozar la mitificación o incluso la literaturización, de la mano de la crítica y de la plaga de autobiografismos rastreados en sus relatos breves y no tan breves. En el relato *Vision du Mogreb* se incluía un proverbio árabe, traducido también en francés, que decía: "Dieu te fasse mourir jeune", detalles que no dejan de sorprender por ese contagio literatura-vida en Isabelle Eberhardt. Ha despertado un variopinto abanico de versiones biográficas, ya en vida y hoy en día, lo que ha desviado la atención de su propia literatura: sobre la verdadera paternidad (se postuló incluso la de Rimbaud), la verdadera religión (como árabe, si nació o si se hizo), la verdadera postura política… lo verdadero de todo lo que rodeó su vida. De acuerdo con los aires de su contemporaneidad, lo cierto es que fue educada por un libre pensador nihilista y se embebió de positivismo. Era también el momento de un movimiento de renacimiento islámico contra la civilización occidental, ideas que en Europa y en Isabelle Eberhardt encuentran su eco. De hecho, sería denunciada por su postura arabófila, o lo que sería lo mismo, antifrancesa, un perfil que, también desde lo literario, ha despertado interpretaciones dispares, como se aprecia en su recepción e interpretación.

La plataforma de la prensa y las revistas, en la colonia y en la metrópoli, no sólo le serviría de vía o salida para publicar relatos sino también para tomar partido político. Pero igualmente sería

autora de un diario y de una correspondencia así como de unos esbozos de novela, *Rakhil* o *Le Trimardeur*, todo ello recientemente editado, ratificando así el interés suscitado por la obra de la autora y especialmente por su valor testimonial o biográfico. También haría alarde de su carácter polígrafo y prematuro, pues ya escribía desde la infancia mano a mano con su hermano predilecto, Augustin. En 1895 publicaría por vez primera sus *nouvelles* con el pseudónimo de Nicolas Podolinsky en la parisina *Nouvelle Revue Moderne*. Su propio hermano y su vida le inspiraron desde su llegada a Argelia otro esbozo novelístico que, retomado en varias ocasiones, fue publicado en entregas folletinescas en *Akhbar*, medio en el que se solía publicar sus relatos cortos como en la *Dépêche algérienne.* Pero su obra se condensa en la fecundidad del periodo comprendido entre 1902 y 1904, no pudiendo apreciar, sin embargo, una evolución propiamente literaria. Los frutos de toda esa productividad literaria serían recogidos póstumamente en *Dans l'ombre chaude de l'Islam* y en *Notes de route*, no sin polémicas por la manipulación operada a manos de Victor Barrucand, su defensor y animador también literario en la prensa argelina. Por ello, sin renunciar a acudir a fuentes originales, con ediciones modernas es posible su accesibilidad.

Las *Œuvres Complètes. Écrits sur le sable* agrupan en el primer tomo (1988) algunos relatos, notas y diarios, y en el segundo (1990) sus *nouvelles* y su novela, con Delacour y Huleu como editores modernos predilectos. También desde los años ochenta y noventa se vienen traduciendo y publicando en español selecciones de sus breves relatos. Las obras de Isabelle Eberhardt albergan, pues, un gran interés por sí mismas igual que la propia figura de la escritora, todo lo cual supone un reclamo explotado en este sentido, por ejemplo, en las ediciones modernas de sus propias *nouvelles*, en recopilaciones siempre póstumas a partir de periódicos de su época. Así, por su propia vida nómada, entre culturas, entre religiones, entre continentes, entre personas, entre literaturas, entre *nouvelles longues* y *brèves*, entre siglos, Isabelle Eberhardt aporta un ejemplo inexcusable de estudio y comparación.

Elsa Triolet, que terminó su vida en 1970 en la ciudad francesa Saint-Arnoult-en-Yvelines, entra hoy en la literatura francesa con sus variadas obras, pero nace como Elza Yúrievna Kagán en 1896 en Moscú. Amiga de la infancia y de la juventud del lingüista Roman Jakobson o del poeta futurisa Vladimir Maiakovski, deja su país en el año 1918, y sólo un año después se casa en París con un militar francés, André Triolet, con quien pasará una temporada en Tahití, donde se inspirará para la primera novela que llevará el título de ese mismo lugar. Pero poco después finaliza esta relación, y se marcha a Londres y Berlín, tiempo en que se dedica a escribir en ruso, además de *À Tahití* (1925), las obras *Fraise des bois* (1926) y *Camouflage* (1928).

Polifacética, en los años treinta, además de dedicarse a elaborar collares de lujo y escribir reportajes para periódicos de Rusia, traducirá a los grandes novelistas rusos al francés y comenzará su primera novela también en lengua francesa, *Bonsoir, Thérèse*, de 1938. Poco antes, en 1936, con Aragon, a quien conoce en el Montparnasse de los intelectuales de entonces, vivió su experiencia en la "guerra española", frecuentando a rusos que también partían para España y lugares como el bar donde se encontraban Hemingway o Dos Passos entre los americanos, Koestler entre los húngaros, Orwell entre los británicos, Neruda entre los chilenos (quien se sintió muy unido a Louis Aragon), y Bergamín o Alberti entre los españoles. Cuando finaliza la Guerra Civil española y comienza la Segunda Guerra Mundial, en 1939, se casa con Aragon: con él entrará en la Resistencia Francesa, en la zona sur de Lyon y Drôme, desde donde clandestinamente colaborará en la elaboración y difusión de periódicos sin dejar de escribir literatura. Da a conocer la novela *Le Cheval blanc* y unos relatos que, escritos en la Resistencia, aparecen publicados en la editorial Minuit, reunidos bajo el título *Le Premier accroc coûte deux cents francs,* con los que obtiene en 1945 el premio Goncourt correspondiente al año anterior. Viaja con frecuencia a los países socialistas junto a Aragon, escribiendo su crítica al estalinismo en *Le Monument* en 1957. Ese mismo año, en el que dimitirá como dirigente del *Comité National des Écrivains*, escribirá tres novelas de un ciclo novelesco entre otras obras e incluso guiones cinematográficos como el de *Normandie-Niemen*.

Resulta sugerente por cuanto su *recueil* titulado *Le Premier accroc coûte deux cents francs* en el año 1945 forma parte de los inicios de su carrera en francés. Desde finales de los años treinta, Triolet alternará novelas escritas en francés con la confección de otros *recueils* de *nouvelles*, en los que también incluirá algunos de los relatos de esa primera recopilación; no obstante, tras el éxito de la publicación de este *recueil*, la autora no se dedicará de nuevo a este género. La referencia manejada corresponde a la edición de París, de 1945 en Denoël, si bien se ha accedido igualmente a la edición del año 1965 con prefacio de la autora. Entre febrero de 1943 y noviembre de 1944, publicaría Elsa Triolet los relatos incluidos en *Le Premier accroc coute deux cents francs* (que en la década posterior ya sería traducido al español) y escritos "en directo" en su experiencia en la Resistencia, tras previamente publicar algunos de forma clandestina en prensa o en otros volúmenes. Por todas esas circunstancias ofrece el *recueil* de Elsa Triolet, a la altura de los años cuarenta, un objeto digno de estudio comparativo.

Otro testigo lo toma una generación que tiene como exponente a Carmen Laforet (1921-2004). Cuantiosos y variadísimos estudios han sido dedicados a su figura en las últimas décadas, referencias que se multiplican no sólo en territorio español ni en época reciente, pues no dejaría de

destacar desde que, con poco más de veinte años, ganó la primera convocatoria del premio Nadal. De Carmen Laforet se suelen destacar tres puntos: fue la autora de la novela titulada *Nada*, recibió el premio Nadal por ella en 1944 y buscó el silencio al final de su carrera literaria. La novela *Nada* transcurre en la calle Aribau, en Barcelona, donde nació y donde volvió a su mayoría de edad, detalle que transluce un contagio entre vida y literatura por parte de la propia escritora. Tras pasar su infancia en Canarias, regresó a Barcelona para estudiar Filosofía, y después Derecho en Madrid, estudios que acabaría abandonando para darse a la escritura y/o a su familia.

En la década siguiente a *Nada* continuaría publicando novelas, como *La isla y los demonios* en 1950, novela ambientada en las Canarias donde se había criado, y *La mujer nueva* en 1955, una obra marcada por las experiencias religiosas de la autora; en ese periodo de publicación novelística se centró su escritura de novelas cortas para no volver a ellas. Tras *La insolación* (primer volumen de 1963 de la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*), llegaría un largo periodo en el que estuvo trabajando en los otros dos tomos de la trilogía, pero sin llegar a publicarlos. También viajaría invitada a Estados Unidos en 1965, experiencia que es plasmada en el ensayo *Mi primer viaje a USA*; allí fue donde conocería a Ramón J. Sender, con el que intercambió una relación epistolar, lo que demuestra también una escritura polígrafa y polifacética.

Los estudios giran mayoritariamente en torno a sus novelas, en especial la premiada *Nada*, dejando en la cuneta otro género que también cultivó asiduamente durante unos años, el de las novelas cortas. Cuatro de ellas fueron publicadas en la colección de *La Novela del Sábado* y otras en la de *Novelistas de hoy*, de las últimas herederas de ese fenómeno literario español, motivo éste también de su escogimiento. Aunque con diferentes recopilaciones también en vida de novelas cortas y/o cuentos como *La llamada* (1954) y *La niña y otros relatos* (1970), en 2007, a modo de conmemoración del tercer aniversario del fallecimiento de la autora, la editorial Menoscuarto publica por primera vez una recopilación de todos sus relatos cortos, incluidos cinco inéditos: *Carta a don Juan.* Pero en la misma editorial, muy recientemente, en 2010, se ha editado el volumen aquí seguido, justamente *Siete novelas cortas*, con prólogo de Álvaro Pombo. Así, esta escritora obliga a abrir la horquilla hasta mediados de la década de los cincuenta y a considerar una vez más el medio de publicación y su reedición posterior, ofreciendo un sugerente ejemplo de análisis.

Lo sugerente de estos casos de escritoras de *nouvelles*/novelas cortas no esconde una serie de problemáticas. En España se conocía y se traducía a la célebre francesa Colette, por sus *nouvelles* así como también por todas las polémicas a ella unidas, del mismo modo como en Francia se reconocía como representante de la literatura española contemporánea a la Emilia Pardo Bazán

cronista de París y escritora de relatos breves y extensos. La relación entre los sistemas o campos literarios español y francés en ese periodo como en los precedentes es un hecho no menos justificado teórica e históricamente, pero también justificada es la inexistente relación o influencia directa, personal y/o literaria, entre las autoras escogidas que, con todo, mantienen de una u otra manera una relación con el país vecino o su literatura. Ello permite no sólo confirmar los contactos entre Francia y España también por la vía literaria con sus diferentes puertas de entrada, sino también considerar el análisis de los textos “en sí”, como se decía, de individualidades y nacionalidades, ofreciendo de ese modo estas autoras un apoyo propiamente textual para la disquisición teórico-crítica. Por otra parte, aparecen casos individuales problemáticos, pero lo problemático deviene en sugerente y contribuye a bosquejar un mapa literario a una escala lo más reducida posible que ayude a guiar en el laberinto literario del comparatismo.

1. EL GÉNERO DE LA NOVELA CORTA/*NOUVELLE* EN LA HISTORIA LITERARIA FRANCESA Y ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN HISTORIOLÓGICA, GENOLÓGICA Y TERMINOLÓGICA

Gracias a la literatura, Francia y España no han dejado de relacionarse e influenciarse recíprocamente, amén de unas permanentes vinculaciones políticas, culturales, económicas, etc., historiadas ampliamente también para las primeras décadas del siglo XX. Una historia de las relaciones franco-españolas a lo largo de los siglos puede acompañar, pues, una aproximación desde la historiología y la genología a la *nouvelle* francesa y la novela corta española dentro de la Literatura Comparada, de tal manera que la propia historia literaria comparada de los relatos con tal denominación genérico-terminológica, en especial los cultivados por escritoras, pueda verse así iluminada y explicada. Asimismo, la esencia compara(ti)ble o comparativa de esta especie literaria, (semi)breve y narrativa, conlleva la ponderación de las fuerzas genológicas o terminológicas, además de las morfológicas y tematológicas, ejercidas en determinados momentos históricos entre las diferentes tradiciones de este género y por o sobre otros géneros dentro del sistema de la literatura, así como también por otras fuerzas literarias que llegan con aires de corrientes ajenas o extranjeras.

Demorándose en el subgénero narrativo breve, en el área franco-española y en el contexto de principios del siglo XX, una tradición literaria románica o europea, bastante bien avenida históricamente y aquí comparativamente, vendría a clarificar y garantizar la relación entre la *nouvelle* y la novela corta, permitiendo una evolución que, como aquí se propone, puede ser leída retrospectivamente. Así, siguiendo un recorrido secular inverso desde el siglo XX a partir de algunas de nuestras propias investigaciones, para cada uno de los periodos distinguidos hacia el pasado se articulará la historia de nuestros géneros dentro del estadio histórico de la relación (literaria) entre España y Francia. Se parte, pues, del estado del género y de la cuestión teórica propio de cada etapa, inicialmente el de la primera mitad del siglo XX, alumbrando algunos de los recodos de cada una de ellas, como los correspondientes a las traducciones o a las relaciones a través del mundo editorial y popular a principios del XX. El recorrido de esta historia literaria comparada llegará al siglo XIV-XV, para “volver” al XX-XXI, realizando diversas paradas a la luz de las teorías más destacadas en relación con nuestro género.

Para la historia de la literatura, una y diversa en la propia tradición compartida, sólo cabría una actitud pluralista y diversificada ante configuraciones históricas como los periodos o las épocas así como también ante la propia temporalidad, multiplicada en ritmos y duraciones diferentes, también en literaturas próximas y comunicadas intensamente como la española y la francesa. Desde la mutación de la Edad Media en Edad Moderna y después en Edad Contemporánea, como se puede comprobar con la historia de la literatura a la luz de una especie literaria en particular como la narrativa breve, España y Francia han vivido y escrito a ritmos diferentes, sentidos por ejemplo en

el siglo precedente al de nuestro estudio, el XIX, en líneas generales con las corrientes romántica, realista, naturalista y espiritualista, legadas en herencia por nuestras autoras francesas y españolas. Así, cabe hablar para la primera mitad del siglo XX de un periodo de polifonías y "arritmias" heredadas, comprensible progresivamente conforme se intenta estructurar la anterior evolución histórica y cultural y aunar los dos modelos complementarios, que no opuestos, a los que se refiere el teórico de la Literatura Comparada Claudio Guillén:

> Llamémoslos *A* y *B*. El modelo *A* acentúa la discontinuidad. Los valores dominantes surgen de la temporalidad y la dominan durante cierto número de años, apareciéndosenos como principales y característicos lo mismo de un momento que de otro. Estos valores constituyen algo como pequeños mundos -"moradas vitales", diría Américo Castro-, sociedades pretéritas y, sin embargo, cuando el historiador mora en ellas, presentes para la sensibilidad del lector moderno. Estas moradas vitales son netamente diferenciables de lo que sobreviene antes o después. Ejemplo de esta esfera de valores, de este mundo axiológico, sería la idea que tuvo Jacob Burckhardt del Renacimiento. (…) El modelo *B* acentúa la continuidad, subraya el fluir del tiempo (…) destaca la pluralidad de valores, como también de estilos (…). Este modelo múltiple y polémico admite la contradicción y el cambio como estructuras propias de toda nación o civilización desarrollada. (…) Desde tal ángulo la noción de corriente -o cualquier otro término análogo, es decir marcadamente "horizontal", diacrónico y no excluyente- resulta ser indispensable. Es idea perfectamente compatible con el modelo dialógico y pluralista de periodo. (2005: 337-338)

Desde el Romanticismo a esta parte, más que escuelas[1] de larga continuidad habrían aflorado movimientos de una caducidad inmanente que, aun a diferentes ritmos o intensidades, transitan mediante contagios entre una y otra literatura, como la española y la francesa y como a principios del siglo XX. Pero hasta desembocar en ese periodo, sin dejar de compaginar continuidad y discontinuidad, se pueden apreciar "eslabones intemporales e interpoéticos" en la historia de nuestro(s) género(s) literario(s), por ejemplo, para la novela corta española entre el áureo siglo XVII y el efervescente primer tercio del XX,[2] o para la *nouvelle* en su edad clásica de finales del mismo

[1] Desde la historiología Claudio Guillén ya nos advierte de algunas configuraciones históricas tales como las generaciones, que no habrían de ceñirse únicamente al ámbito nacional, o como las escuelas, los movimientos literarios o los "ismos", que servirían desde la diacronía de entrelazado discutible. Igualmente habría de ser discutible para la crítica española que, según Guillén, suele "aceptar las configuraciones históricas convencionales con extraña parsimonia intelectual, como si de cosas o *faits accomplis* se tratara. ¿Por qué el conformismo o el plagio ha de ser norma en el campo de la historiografía literaria?" (2005: 334). Por ello, ante la parsimonia, recomienda conceptos como los de periodo polifónico de Istvan Sötér, o de *intermitent durations* de George Kubler.

[2] En su reflexión dedicada a la internacionalidad de las relaciones entre la literatura y entre lenguas diversas, Claudio Guillén se pregunta si sería la nación más poderosa aquélla cuya cultura y cuya literatura ejercieran como predominantes, a lo que respondería con sólo dos excepciones, la de la España del Siglo de Oro y la de Latinoamérica

siglo XVII y su otra edad dorada del siglo XIX, tal y como apuntarán algunos de sus estudiosos: las intenciones del futuro se podrían leer en lo que Guillén denominaría la *profecía desde el pasado*, pudiendo establecer "conexiones o concepciones intertemporales" en detrimento del acérrimo atomismo ahistórico (*ibídem*: 347, 348). Pero desde la crítica se ha reafirmado también la continuidad y el hermanamiento de toda una tradición europea desde la Edad Media, en la que se data justamente el nacimiento de la *nouvelle*/novela(corta), una tradición armónica para la que también se han homogeneizado bloques temporales marcando, por ejemplo, una frontera desde el inicio de la Edad Moderna hasta el siglo XVIII. Por su parte, D. Souiller (2004) cohesiona la historia de la *nouvelle* para Europa desde Boccaccio hasta Sade,[3] pasando por Marguerite de Navarre y Cervantes, esto es, desde su consensuada génesis medieval, cuando ya existen modelos, fuentes y referencias que aseguran la coherencia entre las propias mentalidades europeas, hasta que empieza otra etapa al albor del Romanticismo decimonónico del que el siglo XX sería heredero.

Por este camino se vuelve a dar con el *entre-deux*,[4] como por otros contactos indefectibles desde el estudio de la Literatura Comparada, los intersistémicos, tanto entre sistemas nacionales y supranacionales como entre los polisistemas literarios y los megasistemas propiamente culturales.[5] Por ello, aunque el código literario sea aquí el estudiado desde la narrativa breve de esta época, no se podría comprender sino a la luz de tantos otros sistemas y códigos artísticos compartidos por España y Francia y avalados por una tradición que es garante de la existente a principios del XX.[6]

---

hoy día, y remite a Croce, por quien la literatura española ejerció una profunda influencia que sólo el pensamiento o la filosofía puede otorgar y no sólo en aquella época.

[3] Para el citado estudioso de la *nouvelle*, no será la civilización europea entre la Edad Media a la Moderna en el quicio de los siglos XIV, XV e incluso XVI, la que marque la afirmación del individuo, sino que sería la *nouvelle* la que establezca esa aseveración individual que comenzaría a inundar toda Europa desde el foco boccacciano en el siglo XIV italiano. También desde los *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* (nº 18, 1966) se marca una frontera desde la Edad Media hasta el siglo XVIII.

[4] "L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux. De sorte que le simple trait de la différence apparaît lui-même comme un entre-deux minimal, exigeant d'être repris sur un mode plus générique, plutôt que cerné dans sa «pure» acuité. Bref la différence apparaît comme un entre-deux trop mince, elle coupe là où c'est la coupure même qui ouvre l'espace d'un nouveau lien, elle fixe d'un trait l'écart là où le vif de l'expérience a lieu au cœur de cet écart qu'elle bouleverse" (Sibony, 1991: 11). El *entre-deux* puede ser entre dos lenguas o culturas, entre lugares y (des)plazamientos, un *entre-deux* en el amor, un *entre-deux-femmes*, un *entre-deux* crucial o vital; transversalmente, dado que nuestro género literario suele ser situado entre dos géneros y nuestras autoras en otras situaciones "entre", las ideas de Sibony orientan de fondo nuestras disquisiciones.

[5] S. Tötösy (1998) ofrece un acercamiento desde la Literatura Comparada y lo sistémico a la literatura y la cultura.

[6] "Il est temps de poser ici la question du terme principal dont se sert l'histoire littéraire, à savoir le terme «tradition». Si nous admettons que l'évolution est un changement du rapport entre les termes du système, c'est-à-dire un changement de fonctions et d'éléments formels, l'évolution se trouve être une «substitution» de systèmes. Ces substitutions gardent suivant les époques un rythme lent ou saccadé et elles supposent non pas un renouvellement et un remplacement soudain et total des éléments formels, mais la création d'une *nouvelle fonction de ces éléments formels*. C'est pourquoi la confrontation de tel phénomène littéraire avec tel autre doit se faire non seulement selon les formes, mais aussi selon les fonctions. (…) Le problème est rendu plus obscur parce que chaque courant littéraire cherche pendant un certain

Para ello se sigue un estudio diacrónico (que aquí será invertido o retrospectivo) puesto que, continuando con Claudio Guillén, el comparatismo culminaría justamente en el estudio de conjuntos supranacionales en cuanto estructuras diacrónicas o de aquellas estructuras diacrónicas en cuanto conjuntos supranacionales, dado que la misión de la Literatura Comparada no es otra que investigar, explicar y ordenar tales formaciones en el tiempo en el que coinciden tales sistemas supranacionales, en este caso, el español y el francés, nunca incomunicados.

Y como, siguiendo los lecciones del comparatista Guillén, la conjunción de lo histórico y lo cultural es la de lo uno y lo diverso en el campo de lo literario, esta primera aproximación histórica en la diacronía inversa, detenida necesariamente en el quicio de los distintos siglos y en ciertos rincones no asociados exclusivamente a la inmanencia narratológica de este género de la *nouvelle*/novela corta, va a ser encuadrada en lo cultural e histórico y, en el segundo bloque, complementada desde lo morfológico y lo tematológico a partir del corpus escogido en el segundo bloque (si bien un estudio histórico podría trasladarse a cualquier otro género literario así como también a temas o formas de la literatura).

El citado Didier Souiller, que como otros estudiosos de la *nouvelle* ejerce y teoriza también la Literatura Comparada, aparte de ilustrar su aproximación comparatista a la historia de los géneros a través de la *nouvelle*, lleva a cabo una aproximación comparatista a las propias historias literarias; precisamente para el acercamiento en la historia de la literatura francesa a la española focaliza dos momentos, el del siglo XVII gracias a la influencia de Cervantes (y sus *Novelas ejemplares* influyendo sobre la *nouvelle* francesa), y a finales del siglo XIX con la llamada Generación del 98 y a principios del XX con la influencia hispanoamericana (ambas eminentemente cuentistas), dos momentos clave, pues, en las relaciones de las historias literarias hispano-francesas y, además, implícitamente, con el relato (semi)breve *mediante*. Con ellas, trata de ilustrar justamente un método para esa aproximación entre historias literarias, seleccionando una serie de criterios como la aportación innovadora y rupturista de una literatura nacional, la "absorción" de sus predecesores y también de sus contemporáneos, y la "exportación" de algunas de sus obras con su consecuente recepción.[7] Dignos por ello de consideración metodológica, se habrá de ratificar (o no), o incluso de

temps des points d'appui dans les systèmes précédents; et c'est ce que l'on pourrait appeler le «traditionalisme»" (Tynianov, 1965: 136).

[7] Tras esbozar metodológicamente y por medio de análisis ejemplificadores esas aproximaciones a las historias de las literaturas y de los géneros, Souillet defiende un trabajo profundo del texto para la Literatura Comparada, basándose en una trilogía del análisis: la temática o la "tópica", la retórica y la narratología, y en una trilogía de la síntesis: desde la sociología de la literatura, desde el análisis del texto como estructura, y desde el imaginario en la literatura (desde este último, además del aporte psicoanalítico freudiano, incluye la crítica feminista desde los *sex and gender studies*, haciendo la siguiente reflexión: "Comme ce titre indique, la critique féministe semble avoir plus d'extension et d'influence dans les pays anglo-saxons qu'en France, sans doute pour des raisons méthodologiques (où la classe?- la France aime les disciplines qui rejoignent les catégories traditionnelles) et culturelles (malgré le travail inaugural

cuantificar o medir la influencia entre las historias literarias española y francesa por tales vías en relación con el género de la *nouvelle* y la novela corta. Corroboradas y medidas han sido para épocas anteriores pero no para las primeras décadas del siglo XX más allá de equivalencias terminológicas incuestionadas, relaciones entre autores particulares o corrientes propiamente literarias que, no obstante, ofrecen una valiosa aportación transversal a este estudio que parte en su comparatismo desde la genología.

Por ello, con historias dentro de la(s) historia(s), cada bloque periódico justificado se verá atravesado por la historia "histórica" de España y Francia, por la historia de sus escritores y especialmente la de sus escritoras y lectoras,[8] así como por la de las corrientes ideológicas y notablemente las literarias, con el fin de iluminar más una "historia histórica"[9] de parte de la literatura española y francesa, en este caso la de nuestros relatos de principios del siglo XX en cuanto estructuras producidas dialécticamente entre la sociedad y entre otros textos, que pueden ser analizadas no sólo en cuanto son "socialmente" producidas sino también como estructuras "puramente" estéticas desde la narratología o la morfología. Así, tal y como apostamos aquí, es como pueden ratificarse o medirse con justicia tanto las influencias o conexiones propiamente históricas entre los relatos (semi) breves españoles y franceses escritos por nuestras autoras en la primera mitad del XX, como los paralelismos propiamente estéticos o estructurales entre ellos, aun sin obviar la pura conexión entre ambas cuestiones también desde el comparatismo. "La estructura es el *desideratum* conceptual, el proyecto historiográfico que concilia lo uno con lo diverso", dice Guillén, de manera que la estructura puede albergar elementos dispares que pueden aflorar individualmente en etapas o literaturas concretas (2005: 372), más allá de la Francia y la España del siglo XX. Así, se trata de buscar analogías entre nuestro género y de rastrear entre algunos de sus componentes constitutivos en la historia que lo haga precisamente género. Y en esta multiplicidad, más que mediante la ecuación o antítesis nacional *versus* europeo o mundial, se recurrirá, siguiendo

---

entrepris par Simone de Beauvoir, les « études féminines », largement aux mains des historiens des mentalités, s'adaptent mal à la sensibilité d'un pays de tradition catholique, donc plus méfiant à l'égard du deuxième sexe que les pays marqués par la Réforme, voire le puritanisme)" (1997: 696). Sin entrar en acuerdos o desacuerdos, aunque no sea su estructuración metodológica la seguida en esta investigación, se ofrece como alternativa pero también como ratificación de la relevancia de alternar lo textual con lo propiamente contextual y lo histórico también desde el comparatismo literario.

[8] En un estudio como el de Rodríguez Cuadros y Haro Cortés (1999) para las novelas cortas escritas por autoras españolas del Barroco se reclama, en este sentido también, la consideración histórico-sociológica.

[9] "«L'historien historique» de la littérature pense, au contraire, que le texte littéraire est une structure esthétique socialement produite qui entretient des rapports dialectiques, plus ou moins étroits, avec d'autres textes et des structures sociales changeantes et diverses; plus simplement que la littérature est aussi un fait social. C'est en ce sens que s'impose le détour par l'histoire" (Botrel, 1992: 36). Así lo justifica el especialista Jean-François Botrel precisamente en alusión a las colecciones literarias de la estirpe de *El Cuento Semanal* y los relatos publicados en ellas, algunos de autores como *Clarín* o Valera, cuya explicación no podría o no debería obviar el desarrollo de la prensa, la burguesía, la alfabetización o la práctica de la lectura, también en relación con cuestiones como la del canon o de la infra- o paraliteratura.

una vez más el consejo de Guillén, a la dialéctica presencia/ausencia, parte/conjunto o pertenencia/no pertenencia.[10]

Identificado el género literario a estudiar también como estructura diacrónica y supranacional, se podrá pasar a investigar las relaciones entre espacios semánticos y formales que, en este caso, abraza ese tiempo y ese lugar, ese periodo histórico de principios del XX para España y para Francia, aunque las cuestiones terminológicas puedan despistar o las estructuras no coincidir plenamente; de hecho, ese miedo crítico o reparo conceptual lícitamente se puede convertir en una verificación de la multiplicidad fáctica, como bien advierte C. Guillén. Además de vacíos en las equivalencias propiamente terminológicas o traductológicas (si éstos no responden a inexistentes equivalencias o paralelismos entre el género francés y español en determinadas coyunturas histórico-literarias), el estudio historiológico o genológico de la novela corta/*nouvelle* también ha sufrido ausencias o vacíos que se han venido subsanando en las últimas décadas con estudios dedicados a ella, escasos antes de la década de los años setenta en Francia como en España. Tales vacíos se ven compensados por la profundización realizada de cara a determinados hitos supranacionales que trazan esa tradición común, pero no tanto por los estudios comparatistas que, efectivamente, si sobrepasan lo implícito en sus aproximaciones, suelen centrarse en las épocas doradas del relato breve francés y español y en su influencia sobre el otro, esto es, en los siglos XVII y XIX.

Así, la historia del relato breve o semibreve incluyendo *conte* y *nouvelle* (Aubrit, 1997), así como novela corta y cuento (Lacarra, 1999), parte de los mismos ancestros o fundadores como fueron el *Decamerón* de Boccaccio en el siglo XIV, el *Heptaméron* de Marguerite de Navarre en el

[10] Sin dejar de ser completado o relativizado por otros teóricos o practicantes de la Literatura Comparada como el citado Didier Souiller, efectivamente es la introducción a la Literatura Comparada de Claudio Guillén la tomada, según se ha dicho, como columna vertebral para esta investigación global. No sólo de nacimiento y familia se hallaba vinculado con Francia, sino que allí estudió y conoció de cerca la Literatura Comparada allí teorizada que, se podría decir, en su fundamental estudio *Entre lo uno y lo diverso* de 1985 (si bien aquí seguimos la revisión de 2005), se halla subsumida y cuestionada. A vueltas con las etiquetas, Guillén comienza advirtiendo que: "Por Literatura Comparada -rótulo convencional y poco esclarecedor- suele entenderse cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales (…) tratándose de un galicismo muy merecido, por cierto, puesto que Francia ha sido y es el centro o modelo principal de los estudios mundiales de Literatura Comparada" (2005: 27). Más que de una rama se trataría de una tendencia humanística actual, para cuyos orígenes se remonta al siglo XIX, para destacar en el siglo XX sus célebres "hora americana" y "hora francesa" dentro de los cuarenta años, aproximadamente de 1945 a 1985, que significan la Edad de Oro de la propia Literatura Comparada. Norteamérica jugaría un papel importante, no sin los europeos intelectuales exiliados tras el totalitarismo, "Pero Francia seguía siendo el gran impulsor, el centro y el alma de la Literatura Comparada, y con ella unos países cuyas contribuciones fueron decisivas, como Holanda, Suiza, Bélgica, Alemania, Austria o Checoslovaquia" (*ibídem*: 12). Una de las diferencias de la Literatura Comparada en España, según Guillén, se debería a que ésta se ha visto absorbida por la Teoría de la Literatura, mientras que desde la "hora francesa" se estudiarían principalmente las influencias o los intermediarios como podrían ser las revistas. Pero no dejemos de señalar su posicionamiento, como Souiller, antes los estudios feministas y otros actuales: "El valor social y político de una publicación feminista es en mi opinión indiscutible; pero su calidad crítico-literaria no lo es. (…) dos de las orientaciones que más interés atraen y poseen (serían) (…) los *Cultural Studies* y los *Post-colonial Studies*", desde ese punto de vista crítico-literario (*ibídem*: 18).

XVI o las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el XVII, pasando por los breves relatos alemanes e ingleses desde finales del XVIII y por el siglo de los maestros franceses del relato breve en el XIX, hasta llegar al equilibrio entre tradición y renovación en el género literario a la altura del siglo XX. Estas modalidades narrativas habrían experimentado a lo largo de los siglos la constricción de lo breve a partir de marcos distintos y la agrupación en unidades mayores como volúmenes o *recueils*, viviendo sucesivas modernidades y hasta "literaturizaciones". Incluso se podría contemplar una evolución desde el relato breve medieval o tradicional hacia el moderno, como hace el estudioso del relato breve J. Paredes (2004), aunque estos propios conceptos se fueran llenando en cada etapa de un contenido y una caracterización genérica diferentes. Una vez más, se trata de reclamar la verticalidad y la horizontalidad en la genología y la historiología y en la propia historia de la cultura,[11] y así ha sido estudiada de hecho la *nouvelle romane* en Francia y España también, por ejemplo, junto a Italia.[12]

Al concretar o intentar asir el carácter histórico y hasta morfológico de nuestro género, ciertamente, puede parecer líquido o escurridizo, incluso furtivo a decir del especialista del cuento Pupo Walker: "si la historicidad del cuento literario nos parece furtiva se debe, en parte, a la disimilitud que asume su formato" (1995: 27). La impotencia ante una imposibilidad de definición de la propia *nouvelle* parece haberse convertido igualmente en una recurrencia de su teoría y su crítica, como si siempre renaciera sin dejar tiempo a conceptualizarla o fosilizarla, como si se mantuviera eternamente joven y escurridiza, siempre moderna. Viegnes, destacado estudioso de la *nouvelle* y de su estética en el siglo XX (1989), retoma esa idea de la juventud del género propuesta

[11] "La perspectiva vertical de la historia literaria se funda pues, en la constatación de que las obras hunden sus raíces en un pasado remoto. (…) La obra así concebida no es un documento de la época, sino un monumento que ha asimilado una larga serie estética, capaz de trascender fronteras culturales e idiomáticas y de recoger nuevos acentos y matices. Esa asimilación secular e, incluso, milenaria le aporta el carácter monumental de la gran literatura. La historia literaria debe aproximarse a la obra monumental desatando los lazos que la atan al espíritu de la época. Esto significa reconocer el carácter de unidad abierta de la cultura y de la estética, recorrida por vehículos que comunican aspectos en apariencia muy distantes, como son los géneros y la tradición folclórica popular" (Beltrán Almería, 2004: 28).

[12] Véase ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, GOSMAN, Martin & RINALDI, Rinaldo (dirs.) (1993), *La Nouvelle romane (Italia-France-España)*, Amsterdam, Rodopi. Interesantemente en este sentido, siguiendo varios periodos como son el medieval, el de los siglos XVI-XVII y el de XVIII-XIX hasta llegar al XX (de manera similar a como se hará en este estudio, aunque aquí en un camino temporal retrospectivo), se analiza "verticalmente" el estado del género en las literaturas romances italiana, francesa y española. Se trata de un buen balance que aúna los estudios de esas literaturas con motivo de nuestro género literario, si bien, consideramos, se desaprovecha la oportunidad de tender y profundizar las implicaciones comparatistas entre ellos. Así y todo, aunque el planteamiento desgraciadamente continúa sin tener secuelas teóricas explícitamente comparatistas, corrobora la tendencia -a veces implícita- al comparatismo europeo a partir del género literario estudiado. Y, desde aquí, se puede corroborar el interés mutuo de los estudios franceses y españoles por el género narrativo breve de su literatura vecina: los citados estudiosos Chevalier o Laspéras, entre otros, estudian en profundidad (en determinadas épocas, especialmente en el periodo desde la Edad Media a los Siglos de Oro) el relato breve/cuento/novela corta -a veces todo como *nouvelle*- en España, y, desde España, se estudia la *nouvelle* francesa, también en diferentes épocas (especialmente el dorado siglo XIX), e incluso en toda la historia literaria, siguiendo el trazado cronológico secular, desde los orígenes (medievales) al siglo XX. Esa tarea la emprende Nieves Urdíroz Villanueva (1995), reclamando ese vacío teórico que, aun sin planteamientos teóricos particulares, contribuye a colmar.

por Murray Sachs en 1974, y lo considera un fenómeno literario que de manera intrínseca se encuentra "lié à la modernité, c'est-à-dire à la phase historique inaugurée par la Renaissance, avec toutes ses concomitances socio-historiques et idéologiques" (Viegnes, 1989: 3). Al Renacimiento también se remonta el origen de la novela corta, cuando en español sólo era conocida como "novela" antes de colisionar como género intrínsecamente breve con el género narrativo extenso. Pero por su continua colisión con la narrativa más breve, el denominado generalmente como cuento, las fronteras terminológicas, genológicas e historiológicas han venido fluctuando y, líquidamente, se vuelven a escapar de las manos de la definición y la conceptualización de nuestro género. Asimismo, la impotencia se trasladaría al intento de establecer equivalencias genérico-terminológicas entre la novela corta y la *nouvelle*, cuando también entran en juego la novela o el *roman*, el cuento o el *conte*.

A los intentos de definición individual y de paralelismo genérico, se suma pues la necesidad de historiar desde el comparatismo la relación entre *nouvelle* y novela corta. La historia propia de la *nouvelle* se ha ido llenando con relevantes estudios que han conseguido modificar el panorama teórico desde que Dubuis, con sus estudios sobre la *nouvelle* francesa medieval y en su tradición desde *Les Cent nouvelles nouvelles* desde los años sesenta, confirmara que la historia de la *nouvelle* en cuanto género literario específico, más allá de aproximaciones ensayísticas, estuviera aún por hacer, una historia, afirmaba, que debería inspirarse justamente, no en clasificaciones estrictas, sino en un espíritu moderno e internacional, apelando a la Literatura Comparada desde los inicios medievales (Dubuis, 1973: 557).

A historias y definiciones se sumarían las propias teorías sobre la estética del género. En el caso de la *nouvelle*, en cuanto bajo ella se engloba desde una perspectiva supranacional y hasta supragenérica el relato breve, parece que "La vogue des théories de la nouvelle coïncide avec le moment où elle prend son essor" (Grojnowski, 1993: 20): teoría y práctica literaria se relacionarían de manera directa proporcionalmente. Esas teorías, alegadas para la *nouvelle* y para la novela corta y el cuento, pero también para el género cultivado en la literatura alemana o en la anglonorteamericana, sobresalen a principios del siglo XIX en Alemania (en el contexto de la afirmación nacionalista de la propia literatura) y en Estados Unidos (en el contexto de la cuantiosa producción literaria debida a la prensa), pero también en el siglo XX, especialmente gracias a las teorías inmanentistas de los formalistas rusos en la década de los veinte, y no tanto gracias a los autores posteriores, que optan por abstenerse de teorizar prefiriendo remitir a los misterios del género, como O'Connor, Borges o Cortázar, tal y como postula en el estudio para la *nouvelle* el especialista Grojnowski. Internacionales son así las teorías en torno a este género literario, como

intercultural y cosmopolita es el propio género por lo que, advirtiéndolo una vez más, se ha de salir de las fronteras peninsulares o hexagonales para el comparatismo, especialmente de este género literario.[13]

Si Dezutter y Helhoven alertan sobre cierta tendencia francesa que le lleva a apartarse de la teoría extranjera pero también a comparar irremediablemente la *nouvelle* en cada una de las épocas distinguidas con el género en otras literaturas, como si fuera un género siempre a la deriva de los ajenos, Lafon, desde un estudio sobre la *nouvelle* española, considera que el reto de los hispanistas no es otro que "s'interroger sur quelque chose qui n'existe pas dans l'hispanophonie (…) un concept qui n'a pas, dans l'espagnol du vingtième siècle, de traduction indiscutable"; y añade: "voire quelque goujaterie à regarder de l'autre côté des Pyrénées –ou de l'Atlantique– avec une lunette taxinomique résolument française" (1988: 3). Ese supuesto concepto inexistente sería la narración breve situada *entre* el cuento y la novela corta para la cual, en ese volumen introducido por Lafon de estudios recopilados en torno a ese género en español, conservan el término existente en la francofonía de *nouvelle*. De hecho, como se verá, por ese mismo marbete optará el cuentista hispanoamericano Mario Benedetti para referirse a esa narración situada entre el cuento y la novela, término que prefiere al de novela corta (y que Lafon establece como diferente al de novela corta, añadiendo así otro eslabón en esa diferenciación genérica gradual). Así, entre estas disquisiciones oscilarán las distintas propuestas genérico-terminológicas para cada uno de los campos literarios pero también para su comparatismo.[14]

Enmarcando en una poética sus reflexiones inspiradas en el comparatismo franco-español, Michel Lafon siente además necesario partir de las definiciones que diferenciarían a nuestro género del cuento/*conte* y de la novela/*roman*. Para el binomio *nouvelle/conte*, insiste en cómo se ignora esta distinción desde la terminología contemporánea española e hispanoamericana, la que diferenciaría el cuento (por su temática fantástica, maravillosa o faceciosa que invita al contagio) de

[13] Desde Bélgica y desde un vademécum pedagógico, Dezutter y Helhoven realizan de las más directas alusiones a este respecto partiendo de la interculturalidad y el cosmopolitismo propios de las *nouvelle*: "Ce qui a servi, à une certaine époque, d'alibi aux éditeurs voire aux écrivains français pour justifier une passagère amnésie des hexagonaux à l'égard du genre (la nouvelle «est typiquement un genre anglo-saxon» non exploité et non exploitable en France!) est évidemment la preuve, s'il en fallait une, de la bonne fortune du genre hors de la francophonie. Car ce qui est dit ici du monde littéraire anglo-saxon doit bien entendu s'entendre de la plupart des zones culturelles européennes et extra européennes. (…) Aussi bien, les Français apparaissent-ils souvent, à l'aune de la littérature mondiale, comme très (trop) marqués par un nationalisme culturel, non exempt de naïveté voire de frilosité, qui les a, à certaines périodes, mis quelque peu en retrait -et ce serait le cas pour la nouvelle- de certains bouillonnements littéraires étrangères. On a pu dire -toujours à propos de notre genre- que la production française était à cet égard souvent sous influence (au XVe et au XVIe siècles, italienne, au XVIIe, espagnole, au XVIIIe, anglaise, au XIXe, russe et américaine, etc.)" (1989: 8).

[14] "(...) un tel domaine, où l'on imagine mal que la théorisation fût-elle modeste, puisse faire l'économie du comparatisme" (Lafon, 1988: 3). Lafon se refiere a teóricos del género que implican en sí mismos el comparatismo literario como Arredondo y Laspéras (a los que se podrían sumar Souiller, Étiemble o Chevalier), así como a algunos de los vacíos teóricos en los que suelen caer tales como el existente entre el Siglo de Oro y el siglo XX (pues, indirectamente, hacen el vacío).

la *nouvelle* (por la presentación de acontecimientos verdaderos o verosímiles y su situación narrativa sobre-codificada). Pero, como bien afirma, si tal diferencia fuera tan tajante en el siglo XX y la literatura no consistiera en transgredir la norma, ya no se escribirían cuentos sino tristes *nouvelles*. Se refiere así a la incertidumbre y la confusión reinantes en torno a la relación entre los dos géneros del cuento/*conte* y la *nouvelle*, así como a la problemática referente a sus procedimientos y técnicas, especialmente en esta modernidad, por ejemplo, con la recurrencia a la *mise en scène* ou *mise en crise* de la propia narración contemporánea. Hasta tal punto sería así que "(...) Un récit bref qui choisirait de s'intituler, par exemple, "Conter un conte", ne saurait d'être qu'une nouvelle. L'ultime issue de la nouvelle serait ainsi d'être un hyper-conte, la réécriture d'un conte" (Lafon, 1988: 6).[15]

Igualmente, habría de diferenciar la *nouvelle* del *roman*, la novela corta de la novela, más allá del factor de la longitud textual y de su relativismo, comparatismo o referencia obligada a un conjunto, como podría representar el *recueil*. Como parte de tal conjunto parecería necesario leer una *nouvelle*, aspecto que puede tornarse de beneficio en debilidad de cara a los escritores, a los que parece exigírseles en algún momento de su carrera una novela a pesar de ese intento de promover el relato (semi)breve, o también a su conceptualización, al necesitar recurrir a una definición *a contrario* respecto a la novela. Eso sería precisamente lo que contribuiría a hacer más grande la herida que la condena a ser "le parent malade" de la novela, como advierte Lafon en la línea de otros teóricos señalados de la *nouvelle* como Godenne o Engel. Por ello, afirma, un estudio crítico debería poner a prueba a los propios géneros literarios contrastándolos y rebatiéndolos con contraejemplos. Y, al final, siempre estaría de fondo la propia concepción de la escritura literaria, por ejemplo, con el debate de la tradición y la modernidad al fondo.

Así pues, en la búsqueda de ejemplos y de contraejemplos y en la necesidad de no perder de vista el propio concepto histórico de literatura así como las fuerzas de la tradición y la modernidad, se articula la siguiente aproximación historiológica, genológica y propiamente terminológica en conjunto, guiados y avalados por las lecciones de Guillén que, recordemos, proponen tres pruebas que se han de superar: además de la estructural (profundizada para nuestro periodo en la sincronía y la diacronía supranacional hispano-francesa del periodo de principios del XX, pero atravesando cada una de las etapas anteriores), la cultural y la histórica.

[15] Ello le lleva a pensar directamente en Borges: "mimer le conte est, pour la nouvelle borgésienne, un ultime enrichissement réflexif. On pourrait alors imaginer qu'il n'est pas d'autre façon de survivre, pour le conte et pour la nouvelle, que d'échanger les rôles: au conte d'endosser -dans un siècle où le merveilleux n'est sans doute plus scriptible- une thématique du quotidien (du type «conte moral»), à la nouvelle de mettre en scène les hésitations et les méandres de la narration orale" (Lafon, 1988: 6-7).

1. 1. *Au(x) tournant(s) du XXe siècle/*siglo XX: la problemática de las *nouvelles*/novelas cortas a través de seis autoras

Algunas de las tantas y tan fuertes conexiones entre España y Francia a lo largo del siglo XX, especialmente en las primeras décadas del mismo como herencia de tiempos anteriores, han sido iluminadas por numerosos y recientes estudios en torno a tan sugestiva mina de disquisiciones: se ha arrojado luz sobre las relaciones entre movimientos político-ideológicos como el socialismo español y el francés a principios del siglo XX, sobre las políticas coloniales en torno a Argelia o el contencioso de Túnez (1923-1924), sobre los intentos de los alemanes por contrarrestar la influencia francesa sobre la opinión pública española antes de la Primera Guerra Mundial, así como también sobre las relaciones existentes entre los gobiernos y sus propagandas como los de Antonio Maura o Charles de Gaulle, o las debidas a las diferentes guerras, en particular las del Rif o a raíz del fin de la Guerra Civil española y el principio de la Segunda Guerra Mundial, y tras ésta, en el paso de la tirantez entre los países al cierre de sus fronteras.[16] Las propias relaciones francesas y españolas han sido objeto de reflexiones sobre la metodología historiográfica en torno a las relaciones internacionales.[17]

De todas ellas, las relaciones socio-culturales franco-españolas en la época convocada, la primera mitad del siglo XX, a pesar de la desigualdad de ciertos contactos demostrarían toda una historia de incesante "interpenetración", a decir de Émile Témime. El historiador aprecia para ese momento histórico una etapa preliminar de retroceso o *recul* –siempre relativo– de la influencia

[16] Véase AA. VV., *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX* (1986), Madrid, CSIC. Para su complementación, véase ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea (Actas del segundo coloquio hispano-francés de historia contemporánea celebrado en Aix-en-Provence los días 16, 17 y 18 de junio de 1986)* (1989), Madrid, CSIC/Casa de Velázquez.

[17] Del estudio histórico de esas relaciones franco-españolas se deduce, entre otras cuestiones, que, por parte de los estudios franceses, escaso es el número de trabajos o tesis sobre ellas, como si los historiadores franceses mostraran cierta indiferencia debido fundamentalmente a una serie de hechos de la propia historia española en el siglo XX como son la neutralidad mantenida por ella ante las dos guerras mundiales, la "excentricidad" geográfica respecto a Europa, la convicción perenne de una España decadente, o la disminución del interés por su economía desde el siglo XIX. Al mismo tiempo, Girault distingue cuatro niveles en la construcción de los análisis: el del contexto global con sus bases económicas, financieras, políticas, militares, técnicas o culturales; el de las redes de información por prensa, libros, arte o medios de comunicación; el de las influencias a partir de aquellos "despachos" donde se deciden las políticas o, por último, las decisiones personales (Girault, 1986). Con todo, podríamos afirmar que la atención prestada desde España y Francia a la historia de la literatura vecina ha gozado y goza de una excelente salud y atención recíproca (si bien pondremos aquí el acento en las atenciones y relaciones existentes por medio de las novelas cortas y las *nouvelles*), historia literaria que se ve beneficiada y comunicada polisistémicamente con los anteriores niveles distinguidos (como igualmente se ejemplifica a través del género literario estudiado).

francesa sobre España,[18] ello debido a la proyección de la imagen de la Francia a raíz del laicismo militante de la III República francesa, a la influencia eminente pero no exclusivamente alemana sobre el krausismo, o al filtro favorecido por París para el marxismo (pero también para el modernismo arquitectónico o para los vanguardismos como la pintura de un Picasso). Para esa fase, "plus qu'un modèle, la France joue par rapport à l'Espagne le rôle d'un intermédiaire culturel", si bien ese intermediario no siempre es apreciado por ambas partes (Témime, 1986: 123). Igualmente cabría preguntarse por cierto viraje operado con los años de la Primera Guerra Mundial en las relaciones entre ambos países: el viraje político sería evidente con un nuevo acercamiento de Francia, especialmente entre las élites y no exento de ambigüedades, como demostrarían las delegaciones de nuestros dos países,[19] incluso ante conflictos como los africanos durante el primer tercio del siglo, ante los cuales los escritores también se manifestaron tanto desde Francia como desde España, como nuestras escritoras Isabelle Eberhardt y Carmen de Burgos.[20]

Con la entrada en ese siglo se entablarán nuevos contactos y se renovarán las perennes relaciones, más allá de las negociaciones oficiales o institucionalizadas, con el refuerzo de los flujos migratorios desde la Primera Guerra Mundial, especialmente de mayor permanencia por parte de los españoles en Francia, que no eran sólo trabajadores dedicados a actividades agrícolas. En ciudades

[18] Lo siguiente decía Díaz Plaja, puesto que, a pesar de ese retroceso, Francia representa la modernidad y el filtro para España: "Los estados vecinos de los españoles son dos, pero uno de ellos es sólo camino del Atlántico (…). Francia, en cambio, es nada menos que el paso obligado para el testo de Europa y aun hoy, a pesar de los aviones que permiten el lujo de saltarse un país, todos encontramos muy natural que el viaje de exploración del continente se inicie en los Pirineos. (…) A través de Francia ha llegado, durante siglos, todo lo que era moderno. Por eso llamamos mucho tiempo al mecánico de los coches *chauffeur*, que dio más tarde en el castizo chófer. Y Charles Chaplin se llamó aquí Charlot, o sea el nombre familiar con que los franceses llaman a todo Carlos (excepto al general De Gaulle). (…) Francia no es sólo la entrada a Europa. Para muchos españoles, Francia es Europa. Y en la división de las dos Españas tantas veces comentada -la moderna o europeizante y la tradicional, apegada a lo puramente local- los partidarios de la primera son, casi siempre, rancófilos. Cuando esos francófilos pasaron de preferir un sistema de vida a intentar adoptarlo en España, se les llamó afrancesados. Y ya fue un insulto. (…) Francia es nuestra vecina. Y con los vecinos se está, a menudo, en discordia porque los roces son inevitables (…)" (Díaz-Plaja, 1970: 9-11).

[19] Mientras que la representación francesa en España la conformaría el medio conservador representativo de los medios universitarios, la española en Francia vendría compuesta por miembros liberales. Para esta etapa, pues, cabría señalarse una concepción culturalmente elitista, gracias principalmente a intercambios de técnicas como la del cine (en París se pasarían las primeras películas españolas que ya no eran mudas) o entre estudiantes, en especial por el predominio de la enseñanza del francés en España y por el establecimiento de instituciones culturales como la Casa Velásquez, tal y como puntualiza Témime.

[20] "Así es que, durante el primer tercio del siglo XX, la cuestión marroquí fue el tema dominante en las relaciones hispano-francesas. Ello condujo a la cooperación entre ambas naciones, pero también a un resentimiento por parte de España, que se sintió menospreciada por su poderoso vecino del norte" (Avilés, 2009: 549). Pero otras cuestiones africanas, como la guerra del Rif, obligaban a entrar en relaciones a ambos países. En ese contexto colonial se explican asimismo las reivindicaciones de una escritora como Isabelle Eberhardt, cuyos relatos en francés se escribieron y publicaron mayoritariamente en Argelia. Era el tiempo de un movimiento de renacimiento islámico, la Nahada, promovido por Djamal el Din el Afghani, crítico contra la civilización occidental y una reforma del Islam, ideas que en Europa encuentran su eco y ante las que Isabelle Eberhardt se manifestaría. De hecho, en vida sería denunciada por su postura arabófila, o lo que vendría a ser lo mismo entonces, antifrancesa (llegó a ser objeto en abril de 1903 de la alianza política de colonos de la Mitidja). *En la guerra (Episodios de Melilla)*, novela corta de Carmen de Burgos publicada en *El Cuento Semanal* en 1909, plasmaría la escritora sus vivencias directas como la primera mujer corresponsal de guerra en su misión de cubrir los conflictos marroquíes.

francesas habrá actividad sindical y obrera española debido a la Guerra Civil, otra guerra que modifica considerablemente las relaciones entre España y Francia, país que no dejará de ejercer sus intermediación o incluso su superioridad también en el aislamiento posterior español y en la forja de estereotipos en torno a tales sucesos.[21] No obstante, haría falta una "segunda generación" de españoles, la de la época que cierra cronológicamente este estudio, momento en que en las relaciones bilaterales hispano-francesas, especialmente entre los años 1948 y 1952, se irán apreciando realizaciones o acercamientos tangibles tras la incomunicación posbélica a pesar de la persistencia de ciertos obstáculos de cara a su normalización, especialmente la de la diplomacia con el nombramiento de embajadores (Martínez Lillo, 1989).

Algunos momentos cruciales de sus respectivas historias seguirían invitando a todo tipo de reflexión, pero también a la creación artística en el país vecino y la formación de estereotipos, como las distintas revoluciones más allá de la Revolución Francesa de 1789 o las guerras españolas más allá de la Guerra Civil. La historia reciente de la relación franco-española en la época contemporánea se apreciaría también en las imágenes, no sólo a través de la literatura y gracias a los viajes al país del otro lado de los Pirineos,[22] imágenes creadas en un país sobre el "otro" país, donde se declararía claramente "la asimetría de los intercambios entre España y Francia" (Aymes & Esteban de Vega, 2003: 11). La historia de Francia se refleja en la literatura española entre amenaza y modelo preferentemente en textos de no ficción y sobre la historia cultural (Boixareu & Lefere, 2009), de modo diferente a como la historia de España se siente en la literatura francesa, más bien

[21] "Pendant le premier conflit mondial la France se tourne vers l'Espagne, en qui elle trouve un fournisseur nécessaire, avec l'intuition que cet intérêt pourrait, à terme, être lucratif. Mais rien, dans son comportement ultérieur, ne viendra confirmer, malgré l'optimisme du rapport Chaumié, cette attention passagère pour un pays qui a tant contribué à l'effort de guerre allié. (…) La France de la IIIe République -dont le régime, malgré la persistance de son œuvre libérale, n'a pas toujours symbolisé l'Age d'Or des libertés [J. P. Machelon, 1976]- n'a jamais cessé de considérer l'Espagne avec l'attention distraite, la bienveillante supériorité, sinon la condescendance, de qui n'attend nulle contrepartie d'un pays politiquement réactionnaire et économiquement attardé. Face à la conscience que l'Espagne a de son infériorité, sur laquelle se fonde une extrême sensibilité à l'égard de l'héritage culturel et politique français, qui explique de sa part l'évolution et la richesse d'un discours critique autant que le maintien d'une imagerie féconde, l'attitude française semble immuable (…), qui lui permette, tout au plus, de jouer les comparses au Maroc ou de constituer une réserve exotique, un marché à explorer, et un fournisseur momentanément indispensable. (…) C'est pourquoi, après le cataclisme (*sic*) de la Première Guerre mondiale et la révision des valeurs qu'il supposait, Ortega eut un moment l'intuition que peut-être, l'Espagne pourrait, plus facilement que d'autres pays, s'adapter -si elle le voulait- aux nécessités contemporaines, puisqu'elle n'avait pas partagé les valeurs caduques de l'Age Moderne [*España invertebrada*, 1921] qu'incarnait si bien, à ses yeux, le pays voisin" (Aubert, 1989: 101).

[22] En *Exactitudes*, de 1930, Anna de Noailles dedica un apartado titulado "Espagne" que incluye "Espagne" y "Musique d'Espagne". Para inspirarse en o con España, recurre a una cita de Nerval ("Les soupirs de la sainte et les cris de la fée!") para dar a conocer otras de sus "exactitudes" o anécdotas, como aquélla cuando, al cruzar la frontera con España, en un pueblo decide darse un breve paseo y entrar a una iglesia para escuchar a la gente y la música, anécdota descrita poéticamente, pero también superficial y tópicamente: "Chère Espagne, je vous connais à peine, je n'ai vu de vous que la petite ville de Fuenterrabia qui monte vers le ciel comme un coquillage contourné. Je n'ai écouté que pendant quelques instants, devant une auberge où fumait le chocolat à la cannelle, le bruit de la guitare, son crépitement de cigales romantiques; mais cela suffit pour que je vous immole les autres contrées de la terre. Je le sais, quand j'entendrai un bouvier chanter sur la plaine aragonaise, ou Séville se détraquer les nerfs au Carnaval, je posséderai toute ma détresse" (Noailles, 1930: 90).

como una fascinación y especialmente en obras de ficción a las que se suele llevar la historia eminentemente política (Boixareu & Lefere, 2002), historias de Francia y España que igualmente se sienten en la narrativa breve.

En otros episodios de la historia como los que conciernen a la mujer se aprecian confluencias entre Francia y España, como se aprecia en la figura de Carmen de Burgos.[23] Desde la caída de la Comuna francesa (1871), los salones literarios y políticos, como el de Anna de Noailles, cuentan cada vez más con presencia femenina, y las asociaciones feministas así como las publicaciones firmadas por mujeres se multiplican hasta que, en la *Belle Époque*, desde 1890 hasta la Primera Guerra Mundial, el feminismo se asocie con el socialismo y se mueva en la opinión pública. Mientras, en España, tras la Restauración borbónica con Alfonso XII (1874-1885) y la Regencia de María Cristina (hasta 1902), la situación laboral y educativa continúa evolucionando, se van multiplicando también las publicaciones sobre la mujer y por la mujer, y los salones como el de Sofía Casanova son igualmente concurridos. En el contexto de la Primera Guerra Mundial, que es el de Alfonso XIII o el de la Huelga General de 1917, igualmente el feminismo español se vincula con el socialismo, el anarquismo y el sindicalismo, mientras la cuantiosa prensa femenina se diversifica en católica, anarquista, feminista conservadora y propiamente femenina. En este campo de las reivindicaciones femeninas y su progresivo avance en Europa,[24] pasos hacia delante se verían

[23] Carmen de Burgos se refería a los progresos del feminismo en Francia, país que también en este sentido se erige en referencia para España junto a Inglaterra. La escritora daría a conocer la reunión de la *Liga du Droit des Femmes* y la conferencia de Gustave Téry en favor del derecho de sufragio femenino y de la educación laica, integral e idéntica para hombres y mujeres. Pediría la creación de un instituto profesional femenino como el que existía en Francia, y un año después daría noticia de la iniciativa de la Unión Iberoamericana, en la que participaba con Pardo Bazán y Jimero de Flaquer para el desarrollo intelectual de la mujer. La relación con el krausismo y el regeneracionismo, y hasta con la masonería respecto a esos ideales progresistas, sin embargo, habría de ser relativizada con el inmovilismo de las instituciones y cierta capciosidad de sus ideales; por ejemplo, seguirían relacionadas esas ideas con la figura de la "perfecta casada", presente en sus primeras obras ensayísticas. También se plantea en este sentido la relación entre feminismo y socialismo en torno al conflicto entre la clase y el género, como ya en el siglo XIX, con figuras como Flora Tristán, Clara Zetkin y Alejandra Kollontai. Aunque como telón de fondo brillen los felices años veinte, en España la Restauración coleó hasta el año 1923, cuando se instauró una dictadura que duraría hasta 1930, la de Primo de Rivera, años en los cuales la mujer española continuaba padeciendo recorte en los privilegios legales. Paradójicamente, Carmen de Burgos murió un año después de la II República tan esperada por ella, en 1932, el mismo año que la mujer española introdujo su voto en la urna por primera vez.

[24] "El derecho al voto, la misma educación, la nueva libertad sexual, los cambios en los modos y las modas fueron verdaderos logros para muchas europeas en el largo camino hacia la igualdad y la libertad. Pero en los años que siguieron a la primera guerra mundial también se reafirmaron los límites tradicionales impuestos sobre la vida de las mujeres. Los poderosos estados-nación de los años de entreguerras controlaron y, en cierta medida, echaron atrás los logros femeninos. Tanto en la cultura de las clases altas como en la popular, entre los defensores de un régimen y sus detractores, en las democracias representativas, en los estados fascistas y en las sociedades socialistas, los papeles y funciones tradicionales de la mujer se vieron reafirmados y a menudo respaldados por las leyes" (Anderson & Zinsser, 1991: 688).

neutralizados por otros hacia atrás, aunque en España se suela aducir cierto retraso respecto al resto, especialmente durante el periodo franquista.[25]

Así pues, ambos países comparten etapas sucesivas de preguerra, guerra y posguerra, que también obligan a entrar en contacto a los intelectuales, como fue el caso e Sofía Casanova,[26] aunque fueran vividas de diferente forma, lo que sucede igualmente con sus literaturas, que tampoco se zafan de ese episodio bélico, como se comprueba con nuestras autoras como Elsa Triolet.[27] Francia sí vive la Primera Guerra Mundial, su posguerra en los años veinte y la Depresión de los treinta, tras la cual se lograría el sufragio universal.[28] Su anterior *Belle Époque* anunciaría los "felices años veinte" españoles, marcados por la Dictadura de Primo de Rivera y la II República, previa a la Guerra Civil y el franquismo. Tras *su* guerra, España se posicionaría neutralmente ante la Segunda Guerra Mundial, que empezaría el mismo año que la suya terminaba. Una Guerra Fría para una Francia internacional y el inicio de una recuperación posbélica para una aislada España conformarían el fondo del escenario de los años cincuenta, cierre temporal de este estudio.

[25] "En resumen, la incorporación de las mujeres a la vida pública durante el periodo republicano posibilitó un cambio en las relaciones de género, pues dio a las mujeres posibilidades de independencia económica y personal al alejarlas, parcialmente, del dominio patriarcal familiar. Sin embargo, no se cuestiona todavía la división del trabajo según el género en el ámbito familiar" (Domínguez Prats, 1991: 1184). Durante el franquismo se crearía otro modelo de mujer y así se determinaría legislativamente, pero también desde lo religioso y organizativo como en la Sección Femenina. Pero se está produciendo un despegue económico y un aumento por ejemplo de la escolarización femenina, caminando hacia la transición democrática de los años setenta, advirtiendo un cierto retraso de unos cinco años respecto a otros países tal y como se siente a la altura del Mayo del 68 francés.

[26] En este contexto europeo y mundial, por sus circunstancias personales, entre Polonia o Rusia y España pasando necesariamente por otros países, Sofía Casanova pudo conocer la lucha de las sufragistas inglesas, el desarrollo del sindicalismo, el nacimiento del Partido Bolchevique en la Rusia zarista y, sobre todo, las dos grandes guerras mundiales y la persecución de los judíos por el régimen nazi en el gueto de Varsovia. Por su compromiso así como por sus propias necesidades, en sus crónicas en diferentes periódicos españoles e internacionales, como española en el extranjero incluso como corresponsal, se dedicó a verter su testimonio en esa historia europea de la primera mitad del siglo XX. En 1938 visita Coruña y su aldea por última vez; comenzó en esta época la etapa más dura de su vida como consecuencia de la ocupación nazi del territorio polaco y de la II Guerra Mundial. Como periodista y cronista destacan los artículos publicados en *ABC* entre 1915 y 1936 como "De la Revolución Rusa" (1918), "Impresiones de una mujer en el frente oriental de la guerra europea" (1919), "La revolución bolchevista, diario de un testigo" (1920) y "El martirio de Polonia" (1946). Sofía Casanova manifestó y tomó partido en una postura pacifista y antibélica y así lo manifestó anteriormente en sus colaboraciones en la prensa en la guerra del Rif en Marruecos y en la Semana Trágica de Barcelona, vistas desde Polonia,

[27] Elsa Triolet permaneció junto a Aragon diez días en España durante la Guerra Civil, a partir de los cuales Elsa Triolet publicaría en la ciudad de Moscú en *Znamia* un reportaje titulado "Dix jours en Espagne", en el que, más que reflejar las desgracias de la guerra, subrayaría el sentir de fraternidad internacional. Más tarde, tras la Segunda Guerra Mundial, asistiría en 1946 al Proceso de Nuremberg, sobre el cual escribiría otro reportaje publicado en *Les Lettres Françaises*, y como miembro del comité de dirección del CNE (Comité National des Écrivains), se comprometería en la promoción de la lectura y en la venta de libros durante la década siguiente. En ese periodo posbélico E. Triolet llevó a cabo toda una política cultural animando desde finales de los años cuarenta aquel CNE. Miembro del comité de dirección y organización y no tanto de acción, contribuyó a su institucionalización como sociedad literaria en la que, además, las mujeres gozaban de una considerable representación. La época bélica también le inspiró algunas de sus novelas.

[28] Con la IV República francesa, finalmente el sufragio universal se hace realidad, y otras corrientes como el existencialismo animan las reflexiones como las de Simone de Beauvoir. Y con la reconstrucción y la expansión económica, pasando por la V República y el mayo del 68, Francia mejora en asistencia maternal y en situación laboral y social, también para la mujer. Esos avances se oirían y se sentirían en España pero no se efectuarían hasta 1975, con la Democracia pasando por la Transición.

Igual que Carmen de Burgos, algunos escritores españoles contemporáneos toman por referencia parte de la historia francesa para su ficción, tales como Pío Baroja en sus novelas históricas oscilando entre imágenes de razón y barbarie y planteando una dialéctica tanto para Francia como para España (Domínguez Leiva, 2009), o Azorín "con bandera de Francia" a tenor de su evolución personal y literaria, autor que escribe en 1930 sus cuentos titulando el volumen *Españoles en París* y cuya relación con Francia ha sido objeto de más estudio (Pageaux, 2009), o Blasco Ibáñez, quien plantea la *Grande Guerre* entre la germanofibia y la francofilia, siendo de los pocos autores españoles en tratar ese asunto mundial (Lefere, 2009). Tras épocas de "vacas flacas" , en ese periodo de normalización simétrica entre la literatura española y francesa según Losada Goya, también existe inspiración española en la literatura francesa, como en la de los años veinte y treinta, pudiendo apreciar dos grupos o tendencias: la de quienes se interesan en especial por lo sentimental y personal como Larbaud (autor de *Fermina Márquez*, de 1911, y *de Jaune bleu blanc*, de 1927) y Montherlant (autor de *La Petite infante de Castille*, de 1929), y la de quienes lo hacen desde su compromiso a partir eminentemente de la Guerra Civil, como Bernanos (con *Les Grands Cimitières sous la lune*) y Malraux (*L'Espoir* en 1938), los que predominan en ese momento y a los que se sumaría por ejemplo Elsa Triolet. Pero entre esas obras inspiradas en España no se define un género particular sino la oscilación genérica, ni una definición moral sino el relativismo, ni tampoco el reduccionismo de los estereotipos en torno a lo español, no pasando sin embargo su representación de ser metafórica para expresar el yo íntimo de cada uno de esos escritores (Losada Goya, 2010: 181).

Mientras ambos países se van aproximando paralelamente a la Comunidad o comunidades europeas, a pesar de ese frenado en la influencia de Francia sobre España, en el quicio entre el siglo XIX y XX ésta no deja de evidenciarse en el campo ideológico y político con debates como aquéllos en torno al Affaire Dreyfus o incluso el *Affaire* Ferrer, pero también a nivel editorial o libresco, apreciable en el abundante comercio de libros y en general de impresos en las primeras décadas del siglo XX que es heredado de mediados del siglo anterior. La historia de la edición y de la lectura[29] en España también se halla influenciada directamente por Francia: hay edición española

[29] También en paralelo Francia y España modifican sus hábitos de lectura, que Rivalan-Guégo pone en relación con el fenómeno de las colecciones populares donde se albergan textos pertenecientes a nuestro género literario y las lecturas gratas en general: "Dos cosas se han de diferenciar: la voluntad de crear hábitos de lectura de ocio y la incorporación progresiva de nuevos lectores a lo largo del periodo considerado. No hubo llegada masiva y brutal de nuevos lectores en la primera década del siglo que pudiera explicar el éxito de una colección como El Cuento Semanal, prototipo de otras muchas, y el desarrollo de editoriales como Sopena en Barcelona y Renacimiento en Madrid. Para que se iniciaran estos proyectos editoriales, hacía falta un núcleo suficiente de lectores potenciales ya existente. Igual que en Francia unos años antes, gran parte del acceso a la lectura se había acrecentado con anterioridad a las medidas gubernamentales. Sin embargo, las reformas en España tuvieron una importancia innegable ya que permitieron generalizar el proceso en zonas geográficas enclavadas o en capas sociales muy desheredadas. (…) Las primeras colecciones pudieron contar con

fuera de España como es la producida especialmente en Francia hasta el siglo XX, situación invocada a veces acríticamente como compensación a la incapacidad editorial del país (Martín Abad, 2003), y hay, aunque no siempre procedentes de talleres franceses, cuantiosos libros franceses en España, censados para el periodo entre 1840 y 1920 por Botrel (1993). Pero como en el siglo anterior, el contacto literario franco-español gracias a la literatura popular resulta fructífero y sugestivo en todos los sentidos. En esa literatura considerada popular, principalmente por su medio de publicación relacionado con el mundo periodístico y ciertas casas editoriales o por su afán de aunar fruición y ficción apreciable en novelas y novelas cortas del primer tercio del siglo XX,[30] se movieron escritoras como Rachilde o Colette, las polémicas autoras francesas que encontraron un mayor eco en España, o Carmen de Burgos en la estela de una Emilia Pardo Bazán, ambas traductoras del francés. Colette será la única francesa traducida en un número de *El Cuento Semanal*, primera piedra de las colecciones españolas que se cerraría con *La Novela del Sábado*, donde la que más contribuirá literariamente será Carmen Laforet con cuatro novelas cortas.

Teóricos de la literatura española y francesa coinciden también en los cambios que se están operando en el *tournant* del siglo XIX al XX como Raimond y Amorós en sendos estudios de 1966, en particular en torno a la novela aun sin obviar las repercusiones sobre los géneros narrativos colindantes. Por su parte, Michel Raimond se refiere a la "crise du roman", justamente en el periodo que iría "des lendemains du Naturalisme aux années vingt". Amorós, por la suya, recoge una serie de cambios en técnicas y estrategias narrativas que se empiezan a apreciar no sólo en el propio

los que no necesitaban de las reformas para aprender a leer pero para los cuales leer no había llegado aún a formar parte de sus hábitos de ocio. Ésa iba a ser la tarea de los Eduardo Zamacois, Vicente Blasco Ibáñez, Artemio Precioso… ayudados por la corriente literaria de la época que aclimataba la novela extranjera, esencialmente francesa, y el género de la novela corta. (…) La época favorece el acceso de nuevos lectores a lecturas gratas" (2007: 28-29).

[30] "Además grande es la deuda con la literatura francesa, que brindó una materia rica en temas y personajes, ya que los préstamos llegan a tal punto que aunque sean españolas las firmas, los textos revelan la herencia decadente francesa. El reconocimiento que se expresa mediante epígrafes, dedicatorias y citas no siempre da cuenta de estos préstamos a veces en los límites del plagio. Eduardo Zamacois publicó en 1902 *Idilio sáfico*, que ya era el título de una novela de Liana de Pougy, *Idylle saphique*, publicada un año antes. Y por su parte, A. de Hoyos y Vinent solo se escapa de esta crítica gracias a la reescritura en ambientes puramente españoles -su lado costumbrista señalado por algunos críticos- de escenas y problemáticas directamente sacadas de la obra de J. Lorrain o de Rachilde que componen lo esencial de una obra *bibliófaga* que se alimenta de las mismas palabras que los escritores a los que devora. Pero la visión es reductora: no podría ser de otra manera teniendo en cuenta el desfase temporal que hace que A. de Hoyos y Vinent empiece a escribir cuando ya hace unos diez años que se han publicado algunas de sus novelas de referencia, *À rebours* en 1884, *La marquise de Sade* en 1887, *Le jardin des supplices* en 1889 y *Monsieur de Phocas* en 1901. Al igual que él, los demás escritores conservan de estos textos una serie de elementos que los caracterizan exteriormente más que el pensamiento profundo que transmiten. A pesar de las numerosas referencias a Rachilde por ejemplo, no se encuentra en ningún sitio el eco verdadero de aquellas perversiones contempladas desde un punto de vista totalmente cerebral que da a su estilo una calidad inimitable. Sin embargo, estos préstamos literarios han de relacionarse con los intereses y preocupaciones comunes que unen a estos escritores con sus homólogos franceses. Además, a pesar de las apariencias que quisieron convertir la sociedad francesa de la época en un ejemplo de innovación social y que se expresan en la mitología parisina tan presente en España, Francia conoce las mismas crisis y tiene que encontrar respuestas a las mismas voces emergentes, ahogadas hasta aquel entonces. Esto significó para estos autores españoles el ser tachados de cosmopolitas, cuando en realidad atestigua más la apertura hacia Francia propia de este grupo. Con ellos se hizo patente la similitud de los interrogantes de los lectores de esta literatura de gran divulgación" (Rivalan, 2008: 221-222).

género de la novela y no sólo en España, señalando para la novela contemporánea rasgos que marcan la ruptura como: la importancia de las novedades técnicas, la profundización en los personajes, la desaparición del narrador o la manipulación del tiempo y el espacio, y de ahí, el subrayado de la subjetividad como reacción al objetivismo (también avanzado el siglo con el neorrealismo y el *nouveau roman* francés, justamente ya en el otro *tournant* del siglo XX, a mediados de éste, cuando escribe C. Laforet). Vendrían ambos estudiosos a coincidir, pues, en esas particularidades narratológicas, apreciables también en el género narrativo breve, en ese momento en el que la novela española se está subiendo a la modernidad europea o mundial y en el que la novela francesa empieza a declinar su influencia sobre la literatura del mundo con cierto complejo de inferioridad, dejándose ambas influenciar, aun en sus caminos particulares, por aquella modernidad de otras literaturas como la rusa, la norteamericana o, más tarde, la hispanoamericana, grandes exponentes también del relato breve del siglo XX. Y aunque los aires literarios cada vez vengan con más fuerza desde fuera de España y Francia, los contactos entre sus respectivas literaturas y sus historias no dejan de pervivir y reciclarse.

Es en este marco socio-literario en el que escriben las autoras españolas y francesas convocadas en este estudio: Carmen de Burgos, Anna de Noailles, Sofía Casanova, Isabelle Eberhardt, Carmen Laforet y Elsa Triolet. Estas escritoras completan el arco temporal comprendido *entre* esos cambios inter-seculares del XIX al XX y los producidos en el ínterin del propio siglo XX, en toda esa evolución *entre* Francia y España hasta la mitad del siglo XX,[31] una evolución diacrónica que permite asimismo una comparación sincrónica gracias a los diferentes hitos, que dan sentido de convergencia al periodo pero también de las transcendentales transformaciones literarias del relato breve.

[31] Así, más que seguir unos límites o estancos estrictamente seculares aunque no dejen de servir de orientación, con ese *entre* o esos *tournants* se pretende confirmar esa sensación de continuidad o de proceso, conforme además a la idea de ese *trait* que es el origen siguiendo a Daniel Sibony y al que a veces nos referimos aquí como un meridiano intangible que separa en dos, en este caso el propio tiempo, incluso el histórico o el más íntimo, como aquél al que re referirán nuestras autoras como ese tiempo no-tiempo que podría ser el instante pero que nunca se alcanza: “De ce point de vue, l’origine ne se définit plus par l’appartenance mais par le processus d’entre-deux qu’elle impulse. Où ce processus trouve-t-il son énergie, celle qu’il lui faut pour se poursuivre? Dans la coupure des liens antérieurs, qui transfère l’énergie de ces liens vers le déplacement à venir. Lors de telles coupures le sujet ne se retrouve pas coupé de tout mais, grâce à la Mémoire, en état d’alliance symbolique avec l’histoire où se déploie son origine. (…) Mais cette énergie, le sujet ne n’utilise qu’à travers ce trait symbolique: il y a place pour lui dans le monde. Alors le déplacement, le voyage, l’entre-deux-lieux est praticable. L’origine transmet de l’énergie dans l’impulsion où elle se donne et se retire, même en ne donnant que son retrait” (Sibony, 1991: 338).

a) Estado de la cuestión teórica ante la novela corta y la *nouvelle* del siglo XX

No escasos son, como se ha comprobado, los estudios que recientemente se sienten atraídos por un intento de escudriñar cada rincón de las relaciones entabladas entre Francia y España a principios del siglo XX, como los recopilados por Étienvre y Urquijo Goitia (1989) o por Aymes y Esteban de Vega (2003), remontándose a la omnipresencia francesa sobre la cultura española del siglo anterior, también en la literatura, en particular en el mundo de la edición o del género de la novela; incluso se ha estudiado conjuntamente el papel de Francia y España para con América Latina en esa primera mitad del siglo XX a partir de las políticas culturales o las relaciones internacionales (Delgado *et al.*, 2001). Otros ecos y relaciones se aprecian en temas o personajes o se justifican por las propias relaciones de amistad o admiración entre algunos autores españoles y franceses en el siglo XX, también de relatos breves; sin embargo, la influencia o contactos para esta especie literaria en las literaturas española y francesa de principios del XX no suele pasar de lo alusivo o tangencial, aunque los estudios desde el campo francés y español para el género literario estudiado no destaquen por poco valiosos o representativos.

Para el campo de la *nouvelle* francesa, René Godenne, el estudioso que comenzara a finales de los años sesenta a investigar la historia del género de la *nouvelle* y en particular la de los siglos XVII y XVIII, ha continuado su defensa en tanto que abogado de la *nouvelle* –tal y como se le viene conociendo–, y ha ampliado sus estudios también para el siglo XX. Con su útil *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)* de 1989, ampliada cronológicamente en un lustro y ratificada con otros tantos datos con un primer suplemento en 1992, se puede acceder a una valiosa información, más que analítica o teórica, otra propiamente histórica y hasta porcentual y testimonial. El punto de partida cronológico para su bibliografía en 1940 le obligaría a aportar *a posteriori* lo que califica de inventario para el periodo comprendido entre principios del XX y el año 1939. A pesar de los límites esquemáticos de tal inventario, resulta sumamente aclarador por sí mismo y por la complementación facilitada para con un inventario español de la misma época, la que nos atañe. Además, el hecho de señalar un viraje a la altura de 1940 (momento histórico clave como se ha señalado por lo reciente del fin de la Guerra Civil y del comienzo de la Segunda Guerra Mundial) también se puede trasladar a la literatura española. Tal inventario ha aparecido en 2009 en la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, la misma que le dedica a partir de unas jornadas celebradas en la Université de Franche-Comté en Besançon un año antes el número a la *nouvelle* francesa del *premier vingtième siècle*, todos ellos complementos valiosos.

Complemento de las perspectivas históricas de los anteriores es el necesario estudio de Michel Viegnes sobre la *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, de 1989 como la primera aportación bibliográfica de Godenne. En el siglo XX, la crítica y la teoría en torno a la *nouvelle* florece de forma paradójica, según Godenne, de manera inversamente proporcional al cultivo literario de esa especie (lo que contrastaría con, por ejemplo, la aportación formalista rusa). Allega cronológicamente varios textos críticos del periodo comprendido entre 1920 y 1965 (ninguno firmado por una autora o crítica de *nouvelles*), confirmando que la *nouvelle* sigue siendo víctima de prejuicios teóricos y de la invasión de sus fronteras genéricas por parte de la novela así como del cuento. Por su parte, Viegnes confirmaría además ese desprecio o indiferencia a pesar de la cantidad y calidad de las escritas a los que se ven sometidas las *nouvelles* en Francia por parte de la crítica, situación que hace contrastar con la de los países anglosajones o hispanoamericanos, donde tanto se ensalza a individualidades como Katherine Mansfield o Jorge Luis Borges. Ese desprecio preocupante para sus dos estudiosos, en cambio, va a contrastar con otro aspecto digno de reseñar para este periodo y su evolución: esos años van a ser, no los de la *nouvelle* francesa sino los de la *nouvelle* francófona. Bélgica y Suiza están realizando importantes aportaciones al género, como han querido subrayar en los estudios recopilados Hilsum y Longre (2004), pero también Québec y África en las últimas décadas del XX. Así, el cambio en el siglo XX exigiría la conciencia de las ampliaciones supranacionales a América y a Europa y también al mundo oriental y africano, y no olvidan el género como se cultiva en España o Hispanoamérica. Godenne, ya en sus primeros trabajos, se refería a la preferencia en Francia por los escritores extranjeros de *nouvelles*. Y lo cierto es que en estos estudios los especialistas franceses suelen referirse a autores en español del siglo XX, especialmente a Borges y Cortázar (se refieren a sus *récits* o a sus *nouvelles*), aunque también a españoles como Juan Ochoa, Juan Marsé y Sánchez Ferlosio, o a autoras hispanoamericanas como Silvina Ocampo y Armonía Somers. Además de incluir un relato de Q. Monzó, a todos éstos se alude en la recopilación, no exclusivamente francesa, centrada en este siglo, *La Nouvelle II. Nouvelles et nouvellistes au XXe siècle*, editada por Alluin y Baudelle en 1992.

En otro destacado estudio, Guissard (2002) también parte de una fecha cercana, 1945, y se refiere a los destacados estudios recientes de Grojnowski, Ozwald, Borgomano y Ravoux-Rallo o Engel que, además de los aludidos, recaen en la postulación de la *nouvelle* como género menor, justamente para compararlo con la teoría allende Francia: en los países anglosajones existen importantes aportaciones como la de la revista *Studies in Short Fiction* o incluso para el ámbito francés como *Modern French short fiction* (1994), igual que en los hispanoparlantes, tomando como referencia un destacado estudioso español para este periodo como Lozano Marco (si bien,

precisamente, se refiere a esa *nouvelle* que, matiza, los españoles llaman novela corta o relato y los latinoamericanos, más a menudo, cuento). Con todo, disentiremos con su afirmación de que las influencias extranjeras sobre la *nouvelle* francesa y su evolución no han resultado tan determinantes como para requerir un estudio comparativo de conjunto, aunque tampoco renuncie a puntuales acercamientos; sean o no trascendentales las influencias en este periodo con otras literaturas, los contactos incesantes con España incluso más allá de lo literario iluminarían ciertas cuestiones.

Otro importante estudio es el de Florence Goyet (1993) justamente para el periodo entre 1870 y 1925, apreciando de hecho un cambio trascendental en el *tournant* del siglo y remontándose a una época que vendría a coincidir con la marcada por Maxime Chevalier (1999), que particularmente homogeneiza el periodo comprendido entre 1880 y 1980 para su aportación sobre el cuento y la novela corta en España, pero siempre desde su visión intrínsecamente comparatista. Puesto que en esa década cierra sus estudios sobre la historia de la *nouvelle* Godenne o los abre para la *nouvelle* contemporánea Mignard, coincidiendo con otros estudiosos como el del citado Chevalier, se ve necesario plantear el presente estudio comparativo desde ese *tournant* del siglo XIX al XX, intentando comprender lo común sucedido en las literaturas españolas y francesas en los últimos años del XIX y su evolución hasta los años cuarenta y cincuenta, el otro *tournant* señalado por los estudiosos continuado en una segunda fase de evolución hasta los años ochenta.

Con todo, los estudios en torno al género de la novela corta española se suelen centrar en el primer tercio del siglo XX dentro del contexto del éxito de las colecciones literarias (periodo paralelo al del inventario de la *nouvelle* ofrecido por Godenne). Así lo hace uno de los primeros estudios en la crítica española sobre la cuestión como el de Manuel Martínez Arnaldos de 1975 (época en la que también se iniciaba René Godenne en este campo). Martínez Arnaldos se refería ya en los años noventa en su deslinde teórico de la novela corta (donde también proporciona notas sobre un estado de la cuestión crítica más allá del panorama español) justamente al estudio de Godenne como excepción al presentar un estudio histórico, frente a la mayoría de los estudios intrínsecos o narratológicos, también desde la crítica española, en lugar de histórico-sociológicos; y lo hacía también para alertar sobre la pobreza de los estudios de la novela corta española, en contraste con el auge inglés pero también francés: ambos especialistas, el francés y el español, se lamentan o se compadecen por igual de la cuestión teórica para la *nouvelle* y la novela corta del siglo XX. Ello contrasta con el auge de los estudios en particular de la *short story* pero también del cuento como tal, en especial el hispanoamericano.

Aunque para el siglo XIX, también se ha de destacar el estudio de Mariano Baquero Goyanes, antecedente que explicaría la situación tanto del cuento como de la novela corta española del XX y

que ha animado a estudiar el género a destacados teóricos españoles como Gullón, Gonzalo Sobejano, Lozano Marco o, desde una perspectiva lingüístico-semántica, Albaladejo Mayordomo. Con todo, este género se beneficia de los estudios sobre otros como el de la propia *nouvelle*, enriqueciéndose pero también, como advierte Arnaldos para ello, confundiéndose. Asimismo, su accesibilidad se ha visto facilitada en el plano teórico por los recientes estudios y recensiones que desde el CSIC con su "Colección Literatura Breve" se le vienen dedicando a aquellas revistas españolas de la primera mitad del siglo XX que publicaron novelas cortas. Esa contribución vendría a paliar ese vacío histórico-sociológico, junto a otros tantos estudios, monográficos en la mayoría de los casos, ajustados a autores o colecciones en particular (como Artemio Precioso y *La Novela de Hoy*, también de Martínez Arnaldos, de 1997), fuentes igualmente inexcusables del estudio.

Sobre autores en particular, de hecho, se han estudiado las relaciones literarias entre España y Francia para el periodo que nos concierte. Sólo un repaso por la bibliografía existente que se ha pronunciado sobre el fenómeno de la recepción de la cultura y la literatura francesas en particular desde las españolas desde el siglo XVI hasta el XX (ofrecido en 1998 por Francisco Lafarga, el especialista en estas cuestiones) contribuye a hacerse una idea de lo inconmensurable de los testimonios, aún más cuando de los siglos XIX y XX se trata: artículos de Corpus Vargas sobre Blasco Ibáñez y Unamuno en *Ínsula*, sobre la relación de Baroja o Azorín con Francia, estudios de la influencia del simbolismo francés sobre la poesía de Juan Ramón Jiménez, paralelismos comparados entre Salinas y Bergson, otros estudios sobre traducciones de la mano de Manuel Machado de obras de Paul Verlaine, o sobre eco del surrealismo francés sobre los dramaturgos españoles, o sobre la relación de Emilia Pardo Bazán con la literatura francesa, o sobre la interpretación de los diferentes episodios históricos a ambos lados de la literatura y de los Pirineos, etc. En general, se trata de grandes figuras, intelectuales o escritores, de novela y poesía, destacados menos por los estudios "comparativos" en su faceta de cultivadores de relato breve.[32]

A pesar de este estado de la cuestión, para nuestro género literario, igual que en el XIX con los escritores-teóricos alemanes o ingleses, en el siglo XX se cuenta con la inestimable teoría de los formalistas rusos. Además, como también se ha aludido, en este siglo se cuenta con la propia teoría del cuento en general gracias a los propios cuentistas, recopilada por Lauro Zavala en 1993, quien se remonta a esos orígenes decimonónicos con Edgar Allan Poe y Antón Chéjov, pero también

[32] Como confirma Lafarga, se echa en falta trabajos en profundidad desde la bibliografía, incluso para épocas en particular que estudien las relaciones de manera simétrica o a partes iguales tanto desde Francia como desde España, o para traducciones en el difícil terreno de la prensa. Sí los hay para géneros o épocas determinados como el de Cionarescu centrado en el siglo XVII (1977), el de Lafarga en torno al teatro del XVIII, el de Montesinos para la novela de la primera mitad del XIX, o para corrientes como las del Romanticismo o las del Naturalismo, por ejemplo, en la relación Valera-Zola, por López Jiménez, o la del surrealismo, por García Gallego. Lafarga hace la recensión, pero, efectivamente, ni rastro del género en particular del relato breve o del siglo XX en general.

aportando las microteorías y decálogos de H. Quiroga, J. L. Borges, A. Bioy Casares, A. Monterroso, G. García Márquez, R. Piglia, así como teorías personales como las de Maupassant, Edith Wahrton, Eudora Welty, Sean O'Faolian, Benedetti, Hemingway, Cortázar, Moravia, Nabokov, etc. Nuestras autoras francesas y españolas no aportaron una teoría *per se* para los relatos breves, si bien algunas ideas y la auto-reflexividad presente en los suyos podría aportar algunas orientaciones.

b) El *tournant* de la *nouvelle*/novela corta en el *tournant* del siglo: entre tradición y renovación en el entre-siglos

Isabelle Eberhardt y Anna de Noailles, Carmen de Burgos y Sofía Casanova, vivieron y escribieron sus relatos entre los siglos XIX y XX, momento crucial en el que un viraje literario tiene lugar en la narrativa breve, aspecto en el que coinciden teóricos franceses y españoles y que se siente en los relatos escritos por nuestras autoras. El viraje toma una dirección que se desmarca de la seguida por el relato breve decimonónico, el romántico, el realista y el naturalista, un relato que, en cuanto asumido como tradicional o desgastado en ciertas propiedades narrativas, va a intentar ser renovado en un contexto generalizado de crisis en la literatura.

M. Viegnes estudia la estética de la *nouvelle* francesa del XX y, con ello, los cambios operados en el tratamiento de los personajes, el espacio y el tiempo, la narración y la descripción, o la aproximación del género a la poesía y el teatro. Ratifica el especialista la evolución de la *nouvelle* remontándose a Margarita de Navarra y llegando al paradójico siglo XX, cuando destaca la muy considerable cantidad no sólo de *nouvelles*, escritas por autores que suelen combinarla con la novela, sino también de la crítica a ella dedicada. De las características comúnmente señaladas, las de la brevedad, el tema restringido, la rapidez y unidad o la impronta oral o contada, el estudioso ve en esta última una dificultad, mientras que las tres primeras hermanarían la *nouvelle* con el cuento/*conte*. Ello le lleva a defender su tesis según la cual la *nouvelle* del siglo XX, desmarcándose de la del XIX, logra avanzar en la ruptura con la oralidad hacia la esfera de la escritura, de la escritura estética, la literatura. Este hecho repercutiría en todos los aspectos narratológicos así como en la diferencia respecto del *conte* y del *roman*. Su afirmación vendría a ratificar la idea de M. Baquero Goyanes para el cuento español del siglo anterior, el cuento literario del siglo XIX: el proceso acuciado de literaturización del relato breve en el curso del siglo XIX, podría afirmarse,

desembocaría y se ratificaría en el siglo XX, confirmando pues una evolución "natural" del género, más allá de las literaturas española y francesa. Sin negar tal evolución propiamente literaria, se confirmaría asimismo la persistente alternancia entre tradición y renovación dentro del relato breve al comprobar la pervivencia o empleo deliberado de técnicas o referencias a aquel relato (más) tradicional oral y folclórico.

Del mismo modo como al siglo anterior daba entrada una transición prerromántica entre los últimos años del XVIII y los primeros del XIX, la *nouvelle* francesa experimentaba progresivamente una transición que la abocaba a su apogeo vivido entre 1870 y 1925, de manera que el *tournant* del siglo marca el de la propia *nouvelle* a decir de la especialista F. Goyet (1993: 9): es en esa transición y apogeo, en esa edad dorada de la *nouvelle*, en esa avalancha de obras maestras del género, cuando se experimenta la metamorfosis de la *nouvelle* clásica a la moderna, rompiendo con toda una concepción como la positivista además de con la anécdota, esto es, con una de las características tradicionales y esenciales del género en su historia. Para el género de la *nouvelle*, Goyet destaca otras propiedades, desde una perspectiva estructural o formal, como su caracterización paroxística, su estructura antitética, la relevancia de la *pointe* y la pronunciación de la brevedad. Además, el giro a la *nouvelle* moderna implicaría la aproximación a otros géneros literarios, igual que anteriormente era hacia el suceso y el folletín, y una variedad inconmensurable por todo el batallón de individualidades destacadas, no sólo francesas, en el cultivo de la narrativa breve. A parte de estas exigencias formales, este género breve en Francia experimentaría otras metamorfosis debido a su supervivencia en el universo de la prensa, empapándose de diarios, de crónicas de viajes y de un exotismo especialmente social, tomando distancia de los hechos contemporáneos pero recurriendo también, como la novela, al *patois* en la caracterización de los personajes. Pero, a pesar de la impregnación naturalista eminentemente francesa, los personajes llevados a la literatura normalmente no se van a corresponder con los lectores habituales, más burgueses que empleados del campo o de la ciudad, salvo excepciones, como las observadas en los narradores insertos en el cuadro o marco que aún continúa enmarcando algunas narraciones, y con él, la rémora de lo oral llevado a la escritura –literaria–.

Desde su perspectiva, la *nouvelle* aún clásica destacaría por su monologismo y, a diferencia de la novela, mantendría una perspectiva desde la distancia exterior. Confunde y funde descripción con juicio de autor/narrador, siempre reflejado como extraño y extranjero, y acude a unos recursos potenciales y a unos tipos ya conocidos, pero aportando esa perspectiva particular sobre unos casos más que sobre unos personajes, una perspectiva además superior e irónica como autor y lector propia del positivismo (lo que emparentaría a un Maupassant y un Chéjov). Sin embargo, la

nouvelle moderna logrará desasirse de estos "contraintes" o "carcans" especialmente a través de los que Goyet denomina "textes de la folie" y precisamente de las *nouvelles* largas, aunque de una manera más potencial y transicional que automática: los textos de la locura aún presentarán un mundo *étrange* y *étranger* ante los ojos del lector aunque sobrepase el cuadro que la constriñe y consiga hacer tambalear el privilegio de esa perspectiva segura y firme, racional y estable. Maupassant causa fisuras y va a preparar así el paso a una nueva idea de la *nouvelle*, pero siempre progresivamente, pues no dejará de convivir y compartir campo literario con la *nouvelle* clásica, la de estructura antitética que se pierde a favor de la "amorfa" por medio por ejemplo del *stream of counciousness* o los poemas en prosa. Otra consecuencia la supondría la apreciación de ese mundo ajeno justamente desde la distancia, perdiendo la perspectiva de seguridad y estabilidad, pero ganando musicalidad lírica y cohesión estructural. Además, la pérdida de forma irá de la mano de la difuminación de la anécdota, que supone al mismo tiempo la aparición de la polifonía, aproximándola al teatro como en el caso de Pirandello. Akutagawa también sería maestro en ello, practicando al mismo tiempo la escritura clásica y moderna de relatos breves, ejemplificando en sí mismo esa transición del relato breve.

Pero el relato español no andaría tan desencaminado, manteniéndose en una misma órbita literaria, como confirma Rolf Eberenz a partir del cuento naturalista ilustrado con autores tan diferentes como Pardo Bazán (por su representación de la forma canónica del género, de cuento pero también de novela corta podríamos añadir, ya que el citado estudioso no encuentra distinción semiológica para ese periodo de la literatura española), Clarín (precisamente por lo anticanónico de sus relatos que, con justicia, avanzaba las futuras modernidades narrativas) y Blasco Ibáñez (por su total ajuste ideológico y estereotipado), pero tan parecidos en sus diferencias a nuestras autoras por motivos similares en ese quicio que separa el siglo XIX del XX. Eberenz también se refiere al cuento francés contemporáneo, teniendo presente la etiqueta de *nouvelle* y sus teorías,[33] de tal modo que su estudio sobre el cuento naturalista no supondría una limitación conceptual o estilística,[34]

[33] Eberenz se refiere también comparatísticamente a la diferenciación entre cuento y novela corta a partir de otras literaturas y otras épocas como la italiana renacentista y la alemana decimonónica, en las que es efectiva tal diferenciación genérica al llenar de contenido y constituir una tradición propia, con posibilidad de mantenerse al de la acuñación, pero no es la española áurea, que se quedó "a punto" de conseguirlo, afirma el estudioso. Con casos pardobazanianos y clarinianos como ejemplo incluso para la referencia a *nouvelle* traducida como "novelita" por tales, no cree en esa distinción genérica.

[34] En lugar de la etiqueta de "realismo" por la pérdida de su fuerza definidora, opta por la etiqueta de "naturalismo" por su adscripción a un periodo concreto desde las últimas décadas del XIX con algunos rezagados en las primeras del XX, y por su ajuste a unos autores como los citados además de Galdós que "se caracterizan por un enfoque *dramático* de la vida individual y social" dentro del contexto de transformación y de "contraste entre valores antiguos y modernos" (1989: 21-22). Esto afectaría al género narrativo en general, a su argumento y estructura y a sus personajes, de lo cual era consciente Maupassant. Con estas ecuaciones, vincula unas estructuras narrativas finiseculares con el Naturalismo y también con la forma de Maupassant. Pero recuerda que se trata asimismo del contexto de la prensa y su *fait divers*, que, aunque es cauce de modernidad, hace que perviva algo típicamente decimonónico como una visión inocente de

sirviéndonos aquí para confirmar ese meridiano que separa lo tradicional, en este caso naturalista a la altura del cambio de siglo y un relato a lo Maupassant por su concepción de la fábula del relato, y lo moderno, que convive siempre en los propios autores.

> Los parientes más cercanos del cuento naturalista español son sin duda el cuento francés y el ruso de la misma época, así como la *short story* anglosajona, de la cual deriva la *Kurzgeschichte* alemana del siglo XX. Por razones de proximidad geográfica e influencias culturales, el cuento español que nos ocupa es altamente tributario del congénere francés, especialmente de la obra de Maupassant. Las analogías de las circunstancias históricas explican por qué la mayoría de los críticos tratan todas estas manifestaciones como variedades de un género único. De hecho, buena parte de las características que señalan, se dan en cada una de las modalidades naciones. (1989: 13)

Los autores franceses del XX alternarán en su dedicación al relato breve entre lo ya tradicional y lo ya moderno, pero también alternarán normalmente con otros géneros literarios o, dentro del género de la *nouvelle*, con distintas tipologías que también podrían bifurcarse en clásicas y modernas: tal sería el caso de Marcel Arnald, que practica en alternancia las formas tradicionales de la *nouvelle-épisode* y la *nouvelle-anecdote* con las modernas del XX como la *nouvelle-instant* y con sus célebres *recueil-ensembles* y sus aportaciones "teóricas" (Godenne, 1985a); de Paul Morand, que oscila como *nouvelliste* entre el retrato y la historia (Illanes Ortega, 2001); de Louis Aragon en la evolución de su vena fantástica (Piquer Desvaux, 2001) o cómica; de Marcel Aymé en su arte de abreviar (Pardo Jiménez, 2001); de Albert Camus (Godenne, 1985b), *nouvelliste* más accidental que temperamental que dio a la literatura *L'Exil et le royaume* desmarcándose modernamente de lo anecdótico como Mauriac con *Coups de couteau* o *Insomnie*, Sartre con *Le mur* o *La chambre* o el citado Arland con *Les âmes en peine* y *Les Plus beaux de nos jours*, todos los cuales acaban imponiendo la nueva y moderna aportación de la *nouvelle-instant* en la narrativa francesa que se va alejando de lo clásico y hasta de lo novelesco. Cuando se trata de estudiar los *nouvellistes* del siglo XX, se suele centralizar la atención en todos esos autores como Paul Morand o Marcel Aymé (en su faceta como tales *nouvellistes* frente a otras como escritores de *romans, articles* o *contes*), además de otros como Marcel Proust (por ejemplo en su irónica reescritura de *La muerte de Ivan Ilitch* de Tolstoi en *Mort de Baldassare Silvande*), Samuel Beckett (en su novedad y fragmentación),

---

aquel dramatismo, plasmada en la omnisciencia narrativa, en su creencia de una visión o interpretación única. En la misma órbita, "aquella acción dramática con desenlace fulminante" propia del Naturalismo o como consecuencia decimonónica será rechazada modernamente, a partir de Clarín, por Azorín y Unamuno entre los hombres del 98, aunque, como recuerda Eberenz, se trata de una construcción propia de lo narrativo aunque deje margen de libertad y recreación.

Queneau, Julien Gracq o Michel Tournier (especialmente en *Le Médianoche amoureux ou la parole oiseuse*). Efectivamente, junto a M. Arland, son esos nombres los que sobresalen como recurrentes en los últimos estudios.[35]

Godenne aportaba *a posteriori* su inventario para el primer tercio del siglo XX,[36] concretamente hasta 1939, en el que se encuentran inventariadas pocas mujeres escritoras como Rachilde, Marguerite Yourcenar y Mary de La Frênaie, o las belgas Camille Lemonnier y Marie-Hennequin Villermont,[37] a diferencia de un mayor número en el siguiente para la segunda mitad del siglo XX. De casi cuatrocientos títulos, veinticinco se deben a escritoras, de manera que constituyen poco más del 6%. Además, las autoras no se hallan en ninguna de las secciones establecidas como enseñanzas del inventario: ni entre los *nouvellistes* del XIX ni entre los *majeurs* de ese siglo, como tampoco entre los *nouvellistes* prolíficos ni entre los "ocasionales" (aunque sí entre los títulos *majeurs*: *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar).[38]

---

[35] Véase ALLUIN, Bernard & BAUDELLE, Yves (eds.) (1992), *La Nouvelle II. Nouvelles et nouvellistes au XXe siècle*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

[36] Además de por años, hace balance por títulos (de los *nouvellistes* del XIX destacados en el XX, los prolíficos más bien olvidados, los ocasionales, los autores mayores del XX, los títulos mayores, y los "al menos" sorprendentes), por la vida de la *nouvelle* (antologías, colecciones, obras colectivas, revistas, premios o reflexiones sobre el género), por los autores (en general francófonos con los quebequeses, suizos y belgas), por los temas (sobre la Primera Guerra Mundial u otras de tema regional, divertido, fantástico, policiaco, erótico o exótico), y por un último índice de los principales autores. Como única antología presenta *Les Maîtres de la peur* (1927), y como única colección *La Renaissance de la nouvelle* de Gallimard entre 1934 y 1939 dirigida por P. Morand con treinta y dos títulos. Entre los títulos colectivos ofrece *Contes choi*sis (1912), *Almanach des conteurs français pour 1928, contes et nouvelles inédits* (1927), y *Les Conteurs du vieux logis* (1927), y entre las revistas, se refiere a *Les Milles Nouvelles Nouvelles* (febrero 1910-diciembre 1911, revista mensual con diez títulos publicados), *Les Œuvres libres* (julio 1921-mayo 1940, revista mensual con novelas además de *nouvelles inédites* y *grandes nouvelles inédites*), o *La Revue Hebdomadaire* (entre mayo y agosto de 1928, con trece textos). Además, hasta la fecha, eran tres los Premios Goncourt por sus *nouvelles*: Pergaud, Savignon y Plisnier. También hay colecciones como la de *Nouvelles originales* entre 1947 y 1951 (en Minuit) y *Nouvelles nouvelles* entre 1954 y 1946 (en Debresse), además de otras posteriores. En su bibliografía para la fase posterior, en particular para las décadas de los años cuarenta y cincuenta registra antologías, como la realizada por M. Raymond en Lausana en 1950 como *Anthologie de la nouvelle française*, así como otros volúmenes colectivos y concursos a todos los niveles. Pero también hay revistas que publican *nouvelles*, o bien las que se dedican exclusivamente al género o bien las que publican números especiales, de las que Godenne hace inventario como *Nouvelles*, publicada entre 1957 y 1960 con once números, *Fiction* desde 1959 dedicada a la ciencia ficción, *La Revue de Poche* entre 1965 y 1968, y otras posteriores, además de periódicos.

[37] DONDEL DU FAOUËDIC, Noémie, *Nouvelles nouvelles*, 1900; LEMONNIER, Camille, *C'était l'été*, 1900; RACHILDE, *Contes et nouvelles suivis de Théâtre*, 1900; LEMONNIER, Camille, *Poupées d'amour*, 1903; LA FRÉNAIE, Mary de, *Les Contes de Tantichette*, 1905; LEMONNIER, Camille, *La Maison qui dort*, 1909; LA FRÉNAIE, Mary de, *Mes contes*, 1910; ROUSSEAU, Blanche, *Le Rabaga, suivi de sept contes*, 1912; VILLERMONT, Marie-Hennequin, *Contes belges*, 1913; RACHILDE, *La Découverte de l'Amérique, nouvelles*, 1919; RAUZIER-FONTAINE, Lucie, *Aux temps bibliques, contes*, 1926; LEMONNIER, Camille, *Les Petits contes*, 1929; RAUZIER-FONTAINE, Lucie, *L'Etoile marchait devant eux, contes et nouvelles*, 1930; GRÉGOIRE-GOUPAL, Antoinette, *Le Sanglot sous les rires*, 1931; MARTIN, Marietta, *Histoires du Paradis*, 1933; YOURCENAR, Marguerite, *La Mort conduit l'attelage*; NÉMIROVSKY, Irène, *Films parlés*, 1934; RAUZIER-FONTAINE, Lucie, *Contes du temps présent*, 1934; MALPACH, Sabine, *Contes du désert de France*, 1935; VINCENT, Jeanne, *Roses de Noël, trois contes*, 1937; BERSON, Simone, *La Mauvaise étoile*, 1938; YOURCENAR, Marguerite, *Nouvelles orientales*, 1938; BRAUS, Letty de, *Contes fleuris*, 1939; DENIS, Suzanne, *L'Invention de la vie, nouvelles*, 1939.

[38] "Les sujets de la nouvelle: a) Un sujet réel sérieux: la nouvelle du quotidien: le quotidien ordinaire, le quotidien social, le quotidien actualisé, le quotidien sentimental, le quotidien particulier, le nouvelle policière, la nouvelle érotique - la nouvelle du singulier; b) Un sujet irréel et sérieux: la nouvelle fantastique: le fantastique traditionnel, le fantastique

Por otro lado, entre los autores extranjeros inventariados, se cuentan cuatro de Quebec, cuatro de Suiza, y veinte de Bélgica, por lo que la representación belga para este periodo ha de ser considerada. Para el primer tercio de este siglo destaca la variedad temática y tonal, con una buena representación del relato fantástico y exótico y hasta erótico (con ninguna escritora destacada en esta vertiente). Como tales revistas, sólo se contabilizan tres y con pocos números publicados (si bien la que posee una larga vida en realidad publica todo tipo de narrativa), y además una sola antología. En cuanto a la reflexión teórico-crítica, también encontramos a escritores como P. Morand, precisamente con un prefacio a *nouvelles* inglesas, si bien otros autores también tratan el género en relación con escritores extranjeros célebres como Zweig, Poe, Mansfield, o bien anteriores como Mérimée. Con todo, siempre hay célebres escritores que pasan por la *nouvelle* (aunque sean más conocidos por otros menesteres literarios), desde Apollinaire a Pergaud, Larbaud, Yourcenar o Sartre. Igualmente dedica un apartado a títulos "al menos sorprendentes", casi todos los cuales pasan por una referencia a la lectura en algún medio de transporte, esto es, muy a menudo asociados con la modernidad y acompañados de epítetos precisamente sorprendentes, aunque también se encuentre alguna remembranza tradicional con, por ejemplo, *Le Petit Décaméron*. La *nouvelle* más próxima a lo clásico sigue apostando por la historia como sus predecesores más próximos, los del XIX: existe una historia que es contada e incluso inserta en cuadros/marcos y que recurre a muchos estereotipos en el tipo de la *nouvelle-histoire*, que intenta desasirse de la ambigüedad respecto al *conte*. Pero el siglo XX francés será el de la *nouvelle-instant* representada por Arland, Camus o Bille (Godenne, 1989: 193 y ss.), que cuenta con distintos tipos a tenor de la noción de instante –revelación, confrontación y constelación– así como dos procedimientos –narración subjetiva y final abierto–.[39]

Preguntándose si aquellos relatos breves permanecen en la sombra de la novela o en la orilla del relato, Brédane hace su aporte para el periodo de entreguerras, partiendo de una comparación del estado o consideración del *recueil* con el presentado al final del siglo XX, cuando el *recueil* goza del honor entre la crítica: la *nouvelle* no se deshará de la ambigüedad genérica pero sí de la persistente referencia a la novela, contribuyendo no obstante a renovarse ella misma y también a renovar el *recueil*: "on hésite davantage qu'aujourd'hui entre une nouvelle et un petit roman, un

insolite, le fantastique allégorique -la nouvelle de science-fiction: les années 1940-1968, l'après-1968; c) Un sujet réel ou irréel amusant: un sujet réel: la nouvelle plaisante- un sujet irréel: la fantaisie fantastique, l'humour noir, le farfelu, la fantaisie littéraire" (Godenne, 1989: 391).

[39] En su primer suplemento a su bibliografía crítica para el periodo que se abre un lustro más, esto es, hasta 1990, prefiere referirse a la *nouvelle-histoire* y a *ses contraires*, que serían la *nouvelle-instant* y la *nouvelle-nouvelle*, que pierden mucho terreno entonces incluso en su "colisión" con aquel subtipo, pues en las dos últimas décadas lo que se va a forzar genéricamente con la *nouvelle-histoire* va a ser otro tipo de textos: "texte à la limite du récit vécu (...), texte à la limite du poème en prose, (...) texte composé, en partie ou de bout en bout, de vers (...), texte destiné à la scène (...), texte à la limite du conte populaire, folklorique (...)" (Godenne, 1992: 19-20).

recueil de nouvelles et un roman morcelé" (Brédane, 2009: 278).[40] Por ello, concluye, aquellas *nouvelles* de los años veinte y treinta, a diferencia de las más recientes, pueden ser consideradas como *petits romans*, más que por su longitud por su concepción textual, manteniendo su acuerdo con Godenne. Apuesta, pues, por abrirse a una categoría actual como la de "récit", para responder además a los juegos modernos de auto- o biofición, pero también a la *novella* reciente, de acuerdo con Mignard, alegando igualmente motivos editoriales: "La *novella* est en effet à l'honneur avec des collections comme «Arcanes», chez Joëlle Losfeld. Le format dit du "semi-poche", apparaît comme un moyen d'échapper à l'obligation du recueil", y ganando también en autonomía textual, como se comprueba en la obra de Annie Saumont, porque: "Aujourd'hui, de petits livres à moindre coût rencontrent un franc succès tandis que la nouvelle isolée ne s'affiche toujours pas: elle reste un genre honteux ou du moins peu vendeur" (*íbídem*: 285).

El periodo estudiado por Brédane coincidiría con el momento álgido en el éxito de las novelas cortas españolas, las publicadas en las colecciones o revistas literarias del momento. La situación en España no marcha por caminos muy apartados: ese auge de la *nouvelle* que destacaba Goyet entre 1870 y 1925 podría solaparse con la transformación vivida por el relato breve en España con algunos ajustes, pues, de hecho, podríamos hablar del auge del relato breve en general, y a su vez en dos "fases" o fenómenos, el que englobaría la última década del siglo XIX con el éxito del cuento español en la prensa, y otra, no incompatible, que abarcaría el primer tercio del siglo XX con ese punto álgido en la década de los veinte y que correspondería propiamente al auge de la novela corta especialmente gracias a las colecciones populares. Se quedarían "descolgadas" las décadas de los años setenta y ochenta, justamente aquéllas en las que España está despertando ante la literatura europea, ganando una mayoría de edad que le supone su independización de aquella literatura y en especial de la francesa en la que, no obstante, se inspira para este propio fenómeno de publicación de relatos breves tanto en prensa como en revistas literarias y colecciones populares. Ese paréntesis de crisis, cambios, *tournants* decisivos, con un punto sobresaliente en la década de los veinte o

[40] Ello varía en aquel periodo de entreguerras, cuando la *nouvelle* permanecía "à l'ombre du roman" (retomando un artículo de Rabaté de 2004). Y se halla en esa situación de inferioridad repecto a la novela porque permanece a la sombra de las novelas de sus propios cultivadores, porque continúan muy próximas a aquel género extenso cultivado por esos autores alternantes, y también porque los *recueils* se recogen y organizan de una manera similar a aquel género. El caso estudiado por ella de las *nouvelles* de Bernanos demostraría el hecho de que las *nouvelles* se ven relegadas por la crítica a favor de las novelas, no sólo por ser minoritarias. Se trata de un autor que jugaba con lo plurigenérico y que publicaba también en revistas para, en ocasiones, posteriormente hacer de sus relatos breves unas novelas y editarlas ya no en ese medio. Otro escritor como Mauriac respondería al perfil de novelista que ha escrito *nouvelles*, a diferencia de Morand, un *nouvelliste* que ha escrito novelas. Con todo, advierte, no sólo está en juego la dimensión cuantitativa, sino que también importa el tratamiento del tema -que no es tan novelesco por su parte-, la profundización psicológica del personaje -no se da-, y la "brutale chute". Con todo, aprecia para entonces una importante influencia del modelo teatral, aspecto que también ha cambiado en las *nouvelles* de las últimas décadas del siglo XX. Como se comprobará, tales propiedades para las *nouvelles* de ese periodo de entreguerras quedarán ratificadas por las novelas cortas españolas contemporáneas.

periodo de entreguerras en ambas literaturas, no sin "secuelas" importantes se cerraría en la década de los treinta, pues en los años cuarenta, debido a factores también históricos y editoriales, se toma otra decisiva dirección, aspecto en el que parecen coincidir los teóricos, como el eminente comparatista Étiemble, que abre la perspectiva a lo supranacional más allá de lo bilateral o "bi-nacional" de Francia y España y señala en los años cuarenta[41] un viraje por motivos no estrictamente literarios:

> Bref, si l'on considère les nouvelles en général -celles y compris qui se publient dans les *pulp magazines* où l'on indique à une seconde près le temps qu'il faut pour en venir à bout-, impossible de lui assigner des normes, des constantes. Admettons qu'après 1945 la pénurie de papier ait incité les éditeurs allemands à favoriser ce genre; aux Philippines, depuis la même date, c'est la pénurie des lecteurs (…). Il est vrai que les quotidiens en ont secondé la prolifération. On dirait aussi bien, aussi mal, que la télévision favorise ou dessert la lecture des nouvelles. (Étiemble, 1974: 208)

En España, abriendo ese paréntesis temporal, destaca la producción cuentística de los hombres del 98, que también tenían por costumbre participar en los medios periodísticos con literatura o con opinión, y en cuya obra, más que ruptura como en la novela, también acaban confluyendo tradición y modernidad, como ha estudiado igualmente Baquero Goyanes.[42] Pero también es el momento del cuento de la prensa, estudiado en profundidad por Ezama Gil para la última década del XIX en España. En cuanto a la situación de la novela corta, como tal género

[41] Boyer (1992), en su estudio sobre la paraliteratura, coincide en marcar un viraje por las mismas fechas, en el *tournant* del siglo XX. Con motivo de las *pulp* y *dime novels*, destaca la relevancia del sistema editorial, que sin embargo comenzó a perder fuerza a partir de los años cuarenta, siendo la primera causa la penuria de papel por la Segunda Guerra Mundial, pero no sólo ésa: los distribuidores le dan prioridad a los tebeos y sobre todo al nuevo mercado del libro de bolsillo, logrando vender en más lugares comerciales. En torno particularmente a la paraliteratura contemporánea, observa como esencial característica la de repartir las publicaciones en géneros determinados, la mayor parte de los cuales habían comenzado ya a finales del XIX (la narrativa policiaca, la de ciencia-ficción, la wéstern y la rosa), y habían continuado su andadura como los relatos de espionaje consiguiendo, no obstante, combinar otros géneros; de cada género, de hecho, destacaría una serie de subconjuntos que reutilizaría componentes idénticos: reaparición del mismo protagonista o una tipología fija al menos con sus funciones atribuidas, constantes estilísticas, decorado propio, técnicas episódicas, etc.

[42] Baquero Goyanes, estudiando el proceso de la novela del siglo XX (1963), registra los ecos procedentes de América y Europa en España, especialmente gracias a los escritores del 98. Para él, el año de la modernidad no sería otro que 1920, y establece una serie de paralelismos en el significativo año de 1929, el mismo en el que se publicaron *Sartoris* de Faulkner, *El cuarto de Jacob* de Woolf y *Ulises* de Joyce. Con todo, el monólogo ya se adivinaba en Tolstoi y en *Clarín*, autores de narrativa extensa y breve, y la idea del no argumento de Azorín la relacionaría con el *nouveau roman* de Robbe-Grillet. Para el cuento en el siglo XX, recordaría las transformaciones a manos de los autores de finales del XIX, como Chéjov, Mansfield o Joyce (*The dubliners*). En cambio, G. Gullón (2003) destaca el hecho de que sigue habiendo motivos que conviven de hecho pues el cambio no es drástico, y así lo hace en un estudio también de la novela moderna en España, centrado en el *tournant* del XIX al XX, entre los años 1885 y 1902. Para este estudioso, 1885 significaría el año de la modernidad o el modernismo, y, es más, el "inicio" en la literatura española o, lo que vendría a ser lo mismo, su independización de las literaturas extranjeras, especialmente de la francesa, aunque a partir de entonces los contactos e influencias supranacionales se multipliquen sin cesar.

experimenta un considerable auge en el contexto del florecimiento de esas publicaciones periódicas, fenómeno de masas y de consumo, propulsado por *El Cuento Semanal* de Zamacois. Martínez Arnaldos (1975) analiza la novela corta del primer tercio del XX desde esa presión del medio de publicación y de los compromisos editoriales que llegan a arrastrar hasta el auto-plagio, evidente por ejemplo en Emilia Pardo Bazán. En ese contexto, también afloran las variantes terminológicas, siendo las más usadas las de "boceto de novela", "novela breve" y "novelita", además de "esbozo de novela", "novela menor" o "reducida". Común será así el término "novela", pues de hecho desde principios del XX tendería a aproximarse más a las tendencias novelísticas que a las cuentísticas, como se ha comprobado con las características señaladas en las que coinciden Goyet y Brédane o para la propia novela Amorós y Raimond.

Así pues, habría una convivencia de hecho entre lo más tradicional y lo más moderno en ese contexto literario, convivencia además en los propios medios de la prensa, colecciones o revistas, e incluso en los propios autores. Ezama Gil da fe de ello a partir de su fundamental estudio sobre el cuento español de la prensa en la última década del XX, como se comprobará desde las revistas y colecciones. Más adheridos a lo ideológico y actual propio del medio periodístico, unos, y más atrevidos en el manejo estilístico, otros, al fin y al cabo en pura convivencia han de coincidir en la literatura (de la prensa) los (más) tradicionales con los (más) innovadores, pero siempre dentro de la brevedad como *conditio sine qua non*, tal y como subraya Ezama Gil. Además, en líneas generales, vendría a coincidir con ejemplos franceses allegados en la sección siguiente de este estudio correspondiente a las revistas y colecciones: quienes apuestan por lo indeterminado y lo fragmentario lo hacen en principio en diarios marginales y radicales o en revistas culturales de escasa tirada, sean las vanguardistas españolas como *Vltra* o la francesa *Revue Blanche*, mientras que las colecciones, como las propiamente españolas y como otras francesas del tipo *Œuvres Libres*, coincidirían por su tendencia quizás aún "decimonónica".

Los índices de las revistas españolas para la época entre 1888 y 1907 los ha elaborado Celma Valero (1991), intentando no recaer en la diferenciación entre la tendencia modernista y la del 98 y en la discriminación de nombres menores, pero mostrando de nuevo los contactos hispánico-franceses. M. A. Lozano Marco (1983) relaciona ese fenómeno con el modernismo, a pesar de que no se produzca tal filiación por la parte de los grandes escritores. Aquélla suele ser una literatura de baja calidad, sobre la que el público receptor y el medio publicador ejercen una influencia inexcusable, sometiéndose a determinados clichés como en las intrigas amorosas o en los personajes arquetípicos. Lozano pone en la primera fila a Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala o Miró, si bien sería *Clarín* quien efectuara el gran giro o un *tournant* con *Superchería* y *Doña Berta*, obras de

las que el propio escritor sentía especial orgullo. Surgirán todos esos "ismos" innovadores y esa sensibilidad que se caracterizará por el rechazo del uso común del tiempo y el espacio, tal y como se apreciaría en Proust y en Azorín, y por la constante búsqueda de lo novedoso, hacia lo íntimo y lo formal, como ya avanzaban Henry James y Leopoldo Alas. Se trata, pues, de figuras literarias, españolas y francesas pero también anglosajonas y rusas que en sí mismas reflejarían ese *tournant* del siglo XIX al XX y que, además, se hallaban abiertos a las tendencias literarias extranjeras. En sus obras, especialmente en las breves y semibreves que no dejan de alternar con las extensas, se observaría la predilección por el proceso interno del personaje, a través de una indagación de carácter poético, de ahí que emplee Lozano Marco el término de novela poemática, el cual apreció Pérez de Ayala y empleó en su ciclo *Tres novelas poemáticas de la vida española* de 1916: *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los limones*. En este tipo influyó innegablemente el modelo clariniano por la desaparición de la historia complicada desplazada por la anécdota, por el impresionismo descriptivo, y por la potenciación estética del lenguaje. Esto no sería literatura de consumo aunque Pérez de Ayala o los escritores contemporáneos aludidos también participaran en aquellas colecciones populares.

Durante los años veinte, esa novela poemática va a ser menos cultivada por los escritores a excepción de Gómez de la Serna, que en 1927 publicó *Seis falsas novelas*. Según Lozano, la mejor colección de esta década vanguardista es de 1929, de Pérez de Ayala, *Cazador en el alba*, género que seguirá cultivando aunque se vaya alejando de ese vanguardismo. Cronológicamente, irá perdiendo protagonismo, llegando incluso a ser el género menos cultivado. Cabe destacar de nuevo el nombre de Francisco Ayala, con títulos como *La cabeza del cordero*, *El rapto* (novela corta que es un homenaje al episodio del cabrero Eugenio del *Quijote*) o *Los usurpadores* (también catalogado como colección de cuentos o relatos históricos), siendo la obra más reeditada *Réquiem por un campesino español* de Sender. Como sucedía con la situación de la *nouvelle* francesa, no se presentan como escasos los nombres de escritores españoles que constan en las historias de la literatura española que también cultivaron novela corta o, además, cuento literario, nombres que suelen ser los más recurridos en los estudios aunque sus novelas también hagan sombra a su narrativa no extensa pero igualmente a otros nombres españoles a la sombra, en especial por moverse mayoritariamente en medios como aquellas colecciones de novelas cortas, como los de nuestras autoras españolas, que conviven en el campo literario con aquéllos.

Como Goyet, Ezama Gil y Godenne también creen en la convivencia gracias a esos escritores y escritoras de las formas clásicas con las modernas en el terreno de la *nouvelle/*novela corta, y otros son los paralelismos en la evolución del relato francés y español. En paralelo con lo

tradicional, el deseo innovador se observa en la elección de esas anécdotas aparentemente poco relevantes, "minucias" para Azorín, también presentes en la escritora Mansfield dentro de *La casa de muñecas*, en concreto en *Cansancio de Rosabel*. Esta tendencia a elegir un momento intrascendente se dará más tarde en la obra de Aldecoa, quien suele perseguir una denuncia social aunque no explícitamente pero sí pesimistamente. Se opondría a otra especie de relato breve: aquel subtipo de la *nouvelle-histoire*, albergadora de una historia contada e incluso albergada en un cuadro o marco que tanto se aproxima al *conte*, encontraría su paralelismo en las historias que optan por el recurso del marco tal y como permanece en *El trasgo*, dentro de *Vidas sombrías* de Baroja en 1900, en la que altera anécdotas, poemas en prosa, motivos folclóricos y hasta románticos. También Valle-Inclán se vale del marco en *Jardín umbrío*, marco que se relaciona con todos los relatos insertos, así como Azorín en *Job está en París* o *El pobre pescador*, con el tema del problema de España; y lo hay también en la obra de Unamuno, un marco constituido por el diálogo entre el autor escritor y el personaje en *Don Catalino, hombre sabio*, relatos un tanto ensayísticos en los que el modelo clariniano es apreciable. C. Camero también aprecia la pervivencia en la *nouvelle* moderna de lo tradicional en ese *cadre* que además se relaciona con la representación de la oralidad (1990). En relatos de Isabelle Eberhardt como *Dans la dune* o *Libéré* así se encontrará.

Se puede apostar, pues, en la línea de Martínez Arnaldos, por reconocer en las célebres colecciones o revistas literarias una suerte de marco, un marco que relaciona a modo de reminiscencia con aquél recurrente en esa otra etapa esplendorosa del género en la literatura española, poco antes de la francesa, como la del siglo XVII. La consideración de tal medio sería inexcusable para este estudio hasta el punto de resultar también necesaria a la hora de afrontar los problemas de traducción de "novela corta" para este periodo, de manera que, como cree Arnaldos, se ha de atender la "exterioridad", la contextual y paratextual. Ese medio externo de publicación, de hecho, añadiría a las propias denotaciones o caracterizaciones semánticas del género novela corta una suerte de connotaciones, que en el caso de la novela corta española del primer tercio del siglo XX vienen asociadas con la publicación de esos textos mayoritariamente en esas colecciones-marco, a diferencia del género en la literatura francesa en el XX o también en la anglosajona.[43]

[43] "Y ateniéndonos a esos principios podemos subrayar que el *significado cultural* de la novela corta en las primera décadas del siglo XX, en España, por su posición autónoma y local, y al margen de la causa universal de su condición estética, emocional o formal, no es lo mismo que pueda tener la "nouvelle longue" o la "short novel", en idéntica coordenada temporal, en Francia o en los EE. UU. (...). Paralelamente o sobre las semejanzas formales y temáticas, los parentescos estructurales y las denominaciones genéricas, se impone su "estar" en el mundo y la "vida" que los anima y posibilita. La novela corta de principios del siglo XX español funda por sí misma, o el público lo crea, un lugar significativo dentro del repertorio narrativo de los de su misma condición, caso del cuento largo decimonónico. Los diversos y recurrentes elementos funcionales que aparecen en la novelística corta de esas décadas (...) constituyen un sistema semiótico y estético que enlaza ideacionalmente con la sociedad de la época. (...) El significado del entorno, y del contexto, que *inscribe* y *escribe* al texto de la novela corta es una hermenéutica sobrepuesta a su estricta

Una diferencia, pues, elemental entre el relato breve y semibreve de Francia y España para ese periodo vendrá de la forma de publicación. Mientras que, próxima al cuento finisecular español de la prensa, la novela corta española cuenta con la plataforma y la promoción de las colecciones más populares de la estirpe de *El Cuento Semanal*, la *nouvelle* francesa del siglo XX va a encontrar eminentemente su lugar de publicación, ya no tanto en la prensa como en el siglo anterior, sino en el *recueil* como volumen aislado y unitario que se puede vender como una novela contemporánea.

> La situation de la nouvelle est donc la suivante: une profusion sans précédant de recueils et de textes isolés, un intérêt partagé par la quasi-totalité des auteurs de romans, mais sans persistance ni profondeur, et enfin un nombre important de chefs-d'œuvre du genre, éclipsés par ceux du roman, épars, isolés, négligés. (…) si le dix-neuvième siècle fut le siècle de la nouvelle, le vingtième est celui du recueil. (Viegnes, 1989: 48)

Por lo tanto, carece de esas connotaciones asociadas con el género en la España contemporánea, pero tendría otras que de hecho ha ido arrastrando a lo largo del siglo XX en torno a su consideración como género menor, a menudo por su comparación poco beneficiosa con la novela, tanto desde el mundo de la edición como desde el de la autoría y la lectura. En España también se publicaban *recueils* como algunos de los representantes aludidos, volúmenes que bien podían contener textos publicados con anterioridad "sueltos", principalmente gracias al medio de la prensa o de las colecciones. Además, cuando se piensa en tales volúmenes, cierto es que se suelen asociar con el género del cuento, y no tanto con el de la novela corta, para todo el siglo XX.

Así, en España podría trazarse la historia del cuento y de la novela corta por separado para el siglo XX. Para el cuento, se señalan varias etapas, la primeras de las cuales, si seguimos el estudio del cuento español del siglo XX de Díaz Navarro y González, llegaría hasta el año 1939 (esto es, coincidiendo con una de las estudiadas como tal por Godenne). En las primeras décadas del siglo XX aún estarían en activo los cuentistas del fin de siglo en una confluencia de Naturalismo y renovación estética apreciable en Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Azorín o M. Machado, pero también en otros escritores que destacan como colaboradores de medios populares con relatos breves de todo tipo como nuestra Carmen de Burgos junto a F. Trigo, E. Zamacois, M. Bueno, J. Mª Salaverría o E. Gómez de Baquero "Andrenio". En ese periodo, también despuntaría la promoción

---

comunicación literaria. (...) Fuera de la limitación que instaura y desarrolla el entorno o el marco, su significación genérica queda latente, regida por los valores connotativos. (...) Pues cada cultura y la sincronía de su sistema literario elaboran una disposición de valores denotativos y connotativos; una diversidad que atenúa la interrelación, al menos de manera más decisiva y ostensible, en el caso de los géneros fronterizos o más ambiguos: novela corta, "nouvelle", "novella", etc." (Martínez Arnaldos, 1996: 56-57).

de la revista *España*, autores como Pérez de Ayala, Miró o Gómez de la Serna, especialistas igualmente en novela corta como Fernández Flórez, Hoyos y Vinent, Martínez Olmedilla, Hernández Catá o Tenreiro, además de la escritora Concha Espina. Llegaría la renovación propiamente vanguardista de la mano, por ejemplo, de Pedro Salinas, Ernesto Jiménez Caballero o Claudio de la Torre, la que tendría como reacción la rehumanización de la literatura, alternando compromiso y vanguardismo residual hasta llegar la Guerra Civil, por ejemplo, en José Díaz Fernández, Ramón Ledesma Miranda o Samuel Ros.

El hito en la literatura española lo produce esa Guerra Civil (cuyo final vendría seguido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial en la que participa Francia y que va a afectar a Elsa Triolet[44]), lo que hace que se escriban cuentos en el exilio (Arturo Barea, Ramón J. Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Juan Chabás, Álvaro Fernández Suárez, Manuel Andujar o la escritora Rosa Chacel), pero también en suelo español durante esa posguerra en los años cuarenta (Camilo José Cela, Miguel Delibes o Álvaro Cunqueiro, todos éstos, añadimos, participantes en la colección de *La Novela del Sábado* de 1953-1955, una de las últimas colecciones que bien supo coger el relevo de las de las primeras décadas del mismo siglo). Pero el viraje de la cuentística española se va a producir en los años cincuenta con Ignacio Aldecoa, Juan y Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, y dos destacadas escritoras, Carmen Martín Gaite y Ana María Matute, a las que se puede sumar nuestra Carmen Laforet.[45]

Así, en esta periodización para el cuento español del siglo XX, Díaz Navarro y González dedican expresamente apartados a la novela corta pero, bien es cierto, en particular para las dos primeras generaciones de escritores cuentistas. Además, subrayan el solapamiento de todas esas generaciones, de la convivencia de los mayores y los jóvenes, especialmente en esas primeras décadas. En el caso del cuento finisecular, éste debería mucho en sus procedimientos técnicos y constructivos al modelo de la narrativa de la Restauración, la de Emilia Pardo Bazán, que es la gran referencia de nuestras autoras españolas escogidas, moviéndose entre un realismo levemente

[44] Entre esa literatura "de la sombra" que sería la de la Resistencia francesa de 1940 a 1944, con sus relatos en general y sus *nouvelles* en particular, estudiados por James Steel, se le da un lugar preeminente a Elsa Triolet, aunque, como señale su estudioso, no se trate en absoluto de una literatura homogénea, y aunque contenga en sí misma el germen o las causas de su propia disolución en la Liberación de la Resistencia como movimiento (1991: 176). Pero añade una tercera conclusión: "l'image mythique d'une Résistance héroïque, unie et unanime, est moins le fait de la littérature que de l'interprétation qu'on en a faite, tant dans la presse clandestine qu'à l'étranger, à l'époque et depuis (*ibídem*: 180). Entre esos escritores, destaca a Benda,Vercors, Debû-Bridel o Aragon, entre otros.

[45] Destacarán hasta el final del siglo otros cultivadores del cuento como, entre los años sesenta y 1975, Juan Benet, Juan García Hortelano, Francisco Umbral o Antonio Pereira, y desde entonces hasta el fin de siglo, un grupo singularizado pero cuantioso formado por Luis Mateo Díez, Álvaro Pombo, Juan Eduardo Zúñiga, Javier Marías, José María Merino, Antonio Muño Molina, Juan Manuel de Prada, Pedro Zarraluki, Juan José Millás, y cada vez más escritoras españolas como Lara Freixas, Paloma Díaz-Mas, Almudena Grandes, Esther Tusquets, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas, Marina Mayoral o Rosa Montero, escritoras que suelen alternar el relato extenso con el breve, en el cual, precisamente, pronuncian esa brevedad.

idealizador y un naturalismo testimonial que sólo en momentos concretos se deslizará hacia posturas vagamente radicales en lo social, lo político o lo religioso, como el cuento anarquista.[46] Al contrario, los jóvenes literatos, sin despreciar lo precedente, apuntarán paulatinamente hacia los espacios interiores y una entonación "lírica", y de ahí, la importancia del personaje, del mundo de la interioridad y de una estructura adaptada a ello con finales abiertos o con un vocabulario y una sintaxis densos.

Entre otros narradores de esa primera generación destacaba la propia Carmen de Burgos: su primer libro, *Cuentos de Colombine*, de 1908, significó su consagración como escritora de creación frente a la trayectoria anterior. Se compone su obra de relatos de variada extensión, que alguno casi llega a novela corta –de hecho el subtítulo es el de "Novelas cortas"–, y mayoritariamente inéditos salvo aquéllos anteriormente publicados en prensa. Entre los cuentistas que son en cambio especialistas en novela corta, Concha Espina mezcla costumbrismo, inocencia y tradicionalismo, desmarcándose de la línea de la revista *España*, auspiciada por Ortega, de vocación europeísta y fe en la regeneración de una pedagogía universal. La práctica artística en esta revista buscará reflejar el ideal de armonía individual y social y la conciencia de una responsabilidad compartida a través de varios géneros como el cuento, uno de esos círculos intelectuales de prestigio paralelos a la "generación de *El Cuento Semanal*", o promoción según Sainz de Robles (1952). El solapamiento generacional se aprecia asimismo con Azorín y Unamuno y con Pérez de Ayala y Miró. Pero entre la renovación vanguardista del relato breve no sobresale ninguna mujer, si no es una Carmen Conde o una Rosa Chacel en las revistas estudiadas por F. J. Díez de Revenga (2005), además de una María Teresa León.[47]

La avanzadilla se vería neutralizada por esa ansiada rehumanización en lo que podría parecer una involución pero que es la resaca de la historia que ejerce toda su influencia. Se recuperan, si es que se quedaron en la retaguardia, temas y enfoques narrativos, entre los que predomina la preocupación por reflejar de forma aparentemente inmediata el lugar del hombre en la sociedad y cierto compromiso. El compromiso desde el bando franquista será el único permitido a partir de la

[46] El cuento anarquista cultivado entre las dos últimas décadas del XIX y la primera del XX ha sido antologado por Lily Litvak (1982), la misma editora de una antología de novelas cortas eróticas españolas del periodo de entreguerras (1993). Ello no sólo corrobora que, como en el mundo de la *nouvelle* francesa o francófona, goza de buena salud la crítica pero también la revitalización de aquella literatura por medio de antologías que, además, vienen a coincidir generalmente con la periodización que suele ser estudiada. Con todo, por su parte, Godenne ha narrado la pesadilla que ha supuesto la publicación de una antología en el siglo XX (2006).

[47] Así pues, como afirman Díaz Navarro y González, el relato breve, como la novela, "rompe los moldes establecidos y se vierte en fórmulas híbridas y de una fluida ambigüedad. De hecho, el mismo rótulo "cuento" desaparece y es sustituido por términos imprecisos que eluden las taxonomías tradicionales". Además, ante todo, se privilegia el cuidado de la construcción y del estilo, todo ello "en un constante afán de perfección formal y en la que lo poético, lo narrativo y lo ensayístico se amalgaman sin estridencia (o con una estridencia medida que busca la sorpresa del lector)" (2002: 61-62).

Guerra Civil, cuando aflore una comicidad con escritores como Neville o Jardiel Poncela. Pero otra neutralización histórico-literaria llegará con un realismo comprometido (pero) permitido, en el que se trasluce la experiencia personal de los escritores. Sin embargo, el compromiso explícito se ha de producir en el exilio, en relatos en los que aún se salpican efectos vanguardistas como en los de Rosa Chacel, o incluso en los de Angelina Muñiz-Huberman. En la posguerra se va a seguir produciendo relato breve, aunque se trate del menos leído, estudiado y recopilado en antologías, exceptuando Medardo Fraile o García Pavón. Como en el relato extenso, la tendencia predominante será la realista, o manteniendo muchas veces aún un corte decimonónico o, dentro de ella, desmarcándose con tendencias personales como el tremendismo de Cela: "En cualquier caso, el rasgo que resulta característico en la época es el enfoque argumental del cuento" (Díaz Navarro & González, 2002: 121), además de la presencia de un argumento sencillo, con final sorprendente, que recurre muy habitualmente a la temática de la Guerra Civil, como también a la humorística y a la poética con las que estilizar la realidad social.

El contexto explicaría la abundancia de la vena temática amorosa y sentimental y la narración de tipo costumbrista, pero también la fabulística o maravillosa, paralela a la literatura infantil y juvenil con Elena Fortún. Será el momento de Carmen Laforet, así como de Alemán Sainz o Torrente Ballester, impulsando desde la década de los cuarenta la literatura de los cincuenta. Como en la novela, la corriente predominante en el relato breve es la del realismo social, prestando especial atención a los años presentes, a la posguerra y a la geografía nacional. Aunque Cela sigue escribiendo, de los niños de la guerra es la pluma y una nueva apertura a las corrientes extranjeras: al cine neorrealista italiano, antes que a la narrativa, la narrativa norteamericana, la de Hemingway o Faulkner, y la europea, especialmente la francesa, la del *nouveau roman* pero también la de la *nouvelle-nouvelle*. Los años cincuenta representarán, así pues, la edad dorada del cuento español, paralela paradójicamente al fin de las colecciones populares de novelas cortas pero también a la emergencia de escritoras españolas.[48]

Hasta mediados de los años setenta se retomará el camino experimental de la narrativa, desplegando múltiples tendencias y siempre subrayando el carácter artístico del texto, en detrimento de la función testimonial o política. Pero aún se registran síntomas contradictorios: hay innovadores que comienzan a ser sociales como García Hortelano, pocos como Benet que no se posicionan en lo

[48] Escriben Josefina Rodríguez, Carmen Martín Gaite o Ana María Matute, quien alterna cuentos con algunas novelas cortas, especialmente en sus inicios en los años cincuenta, pero también esporádicamente por ejemplo en *Algunos muchachos* (1968), relato que le da título al volumen y que podría ser catalogado de novela corta, reflejando además la tendencia a la novelería en su personal estilo. A ese volumen volverá con el mundo de la niñez y la adolescencia, entre otros temas obsesivos como el odio y la envidia o Caín y Abel, como otros, personajes de doble vertiente o cara, ni culpable ni inocente.

social, u otros como Mateo Díez que comienzan a escribir desde postulados antes inadmisibles. Neutralizando el objetivismo de las técnicas narrativas, el centro volverá a ser el narrador, pero como reflejo de la conciencia de los personajes y de la introspección psicológica, perdiendo realismo los diálogos y ganando en autorreferencialidad, en individualización, en ampliación de registros lingüísticos, en ironía y parodia, e incluso en argot como el periodístico. Se va haciendo más complejo y, proporcionalmente, se va reduciendo el público.[49] Como se decía, una vanguardia propiamente novelesca llegaba ya en los cincuenta desde Francia con la del *nouveau roman* pero también con la *nouvelle-nouvelle*, que llegaría a un caso de *nouvelle-limite*:

> Certes, il existe une dévalorisation de l'histoire au profit du discours. Il faut reconnaître que c'est grâce à la libération romanesque entraînée par le nouveau roman que les frontières du récit dans la nouvelle d'aujourd'hui sont plus fluides et que l'on assiste à une recrudescence du genre. Chez Robbe-Grillet et Sarraute, c'est le fragment qui domine, tout à fait en accord avec une poétique postmoderne. (Smith, 1997: 304)

Como en la novelística, va a primar la diversidad y se va a "regresar" a la narración "clásica", esto es, con argumento. Como afirman ambos especialistas del cuento español del XX, aun permaneciendo la huella de un Maupassant, se van a importar también técnicas de otras tradiciones como la latinoamericana, representada en las de Cortázar o Borges,[50] pero también la anglosajona, como la de Faulkner, los mismos autores de relatos breves extranjeros referidos por los estudiosos

[49] A partir de 1975, a "reprivatización" de la literatura quedará neutralizada por el renovado interés de las editoriales como Alfaguara, Alianza, Anagrama, Mondadori o Tusquets, así como de la promoción con premios, con antologías numerosas, en periódicos como *ABC, El País* o *La Vanguardia*, o en revistas con monográficos como *Ínsula*, *República de las Letras* o *Lucanor*.

[50] Fernando Burgos, para el cuento hispanoamericano del XX, también se refiere a la alternancia entre tradición y modernidad. Los inicios de la renovación moderna los debe a autores en el *tournant* del siglo como Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, y esa alternancia entre lo tradicional y lo moderno lo vislumbra en una cuentista como Carmen Leyra y en el reflejo de la oralidad en sus cuentos. Pero también aprecia una evolución en el cuento, con una tendencia vanguardista visible en Teresa de la Parra y una tendencia social y existencial en José Revueltas, amén de sistemas peculiaridades de autores singulares como Borges y Lezama Lima. Después llegaría la cuentística de los narradores del "boom", un brote del cuento fantástico (gracias a Rosario Ferré y Angélica Gorodischer) del cuento de los setenta, paralelo a la reacción ante la modernidad y a una comunión poética y una deconstrucción textual (gracias a Reinaldo Arenas y Marcio Veloz Maggiolo), hasta llegar a un cuento posmoderno. Pero ante todo, el cuento hispanoamericano irradia toda su influencia, irradiando precisamente modernidad a lo largo de todo el siglo XX, como se reconoce también para el relato breve francés. Sin embargo, consideramos importante la siguiente consideración: "La atención global a este espacio moderno se corresponde con la percepción de que el cuento hispanoamericano del siglo XX se presenta como una pieza polifónica relacionante, ejecutada con la intertextualidad plural de lo diverso, rehecha constantemente, y procesada por la materia flexible de las construcciones y reconstrucciones con que cada uno de los modos y fases de la modernidad ha confrontado el modelo cambiante de su escritura" (Burgos, 1997, pp. 9-10). Con todo, F. Burgos apuesta por un concepto fluctuante y antilineal de lo moderno en este sentido literario y en este contexto, en la época moderna del siglo XX en general, distinguiendo así fases de modernidad: la modernista hasta la década de los veinte, la vanguardista hasta los treinta, la neovanguardista hasta el "boom" de los setenta, y la posmodernista hasta finales del XX.

de la *nouvelle* francesa contemporánea. Por esa corriente "moderna" que se hereda desde finales del XX que parece aupada por la literatura hispanoamericana y su relato breve, el lector puede seguir encontrándose ante un mundo desconocido con perfiles borrosos. Acuden al narrador personaje, en primera persona, poco fiable, con acusación de la primera persona, como ese personaje reflector de Cortázar. En ese contexto de las últimas décadas del siglo XX, se ha de señalar también, pues, el notable incremento de escritoras y de estudios en torno a ello.[51] Así, se llega a hablar de postmodernidad, con toda una serie de debates en torno al difuminado de la distinción del arte culto con el popular, a la unión de metaficción e historicidad, a los motivos de la pronunciación de la brevedad, o a la interpretación o no como continuación de la modernidad. Pero tantos otros son los especialistas que cuestionan esta evolución de la *nouvelle* en el siglo XX. Por su parte, Mignard (2000) establece un nuevo giro o *tournant* justamente en los años ochenta del siglo XX, cuando la *nouvelle* contemporánea se iría desmarcando de las pautas establecidas desde la preguerra. Pero aun en la más estricta contemporaneidad no se daría la espalda a la tradición de la *nouvelle,* como se comprobaría en la obra de D. Roche, encargada de la *Cinquième journée* en *L'Hexaméron* (1990), que integra lo visual y lo ritual hasta con efectos de caligramas en un texto montado sobre una sucesión de cuadros, entre lo Apollinaire y lo Robbe-Grillet, en una obra global compuesta al alimón con varios autores.

c) Abanico terminológico para el relato breve y sus especies francesas y españolas en el siglo XX

Entre tanta variedad en tipologías, temas o estrategias narrativas, han evolucionado la *nouvelle* y la novela corta, pero también el cuento, en el transcurso del siglo XX, convergiendo en algunos aspectos, especialmente en su cumplimiento o no de la inclusión de una historia o de materia

[51] Ángeles Encinar estudiará la representación de la mujer en la evolución que va en busca de la identidad femenina y el cambio de los roles; Fernando Valls destacará los numerosos los personajes y los ambientes que siguen o parodian otros géneros como los de suspense, los policíacos, los eróticos o los fantásticos; Martín Nogales diferenciará tres tipos que van en detrimento del argumento, como los líricos (con el microrrelato), los teóricos (los ensayísticos) y los dramáticos (el diálogo); Nuria Carrillo enfatizará el elemento fantástico como complemento del conocimiento racional a través de motivos literarios, casi kafkianos. Entre las escritoras contemporáneas, Neus Aguado sobresaldrá por sus microrrelatos, como Cristina Fernández Cubas por su explotación de lo fantástico, Soledad Puértolas por su especial tratamiento de los personajes femeninos entre todos ellos que disfrutan del mero contar historias (la escritora, en algunos ensayos de *La vida oculta* en los que ha teorizado sobre el cuento, recurre precisamente a la figura de Sherezade), Rosa Montero por su empleo recurrente de la primera persona y la subjetividad especialmente femenina, o Paloma Díaz-Mas por una presencia de lo maravilloso y lo nostálgico o legendario en la línea de un Valle-Inclán o un Cunqueiro. Véase el citado estudio de Díaz Navarro y González (2002).

propiamente narrativa y no sólo discursiva en el relato breve en general. Sin embargo, a pesar de las tendencias terminológicas mayoritarias comprobadas, tales confluencias o convergencias en ocasiones no se encuentran ni en cada campo literario particular para referirse a tal género, ni tampoco en la equivalencia traductológica para el campo literario del país vecino.

Para el caso genérico español estudiado, el de la novela corta, denominarlo así respondería mayormente a la propia tendencia de todo el siglo XX marcada por el propio marco de aquellas colecciones literarias en las que mayoritariamente tenían salida para la publicación. Tales revistas ejercerían de marco, una reminiscencia funcional de la narrativa breve clásica o la del siglo XVII a decir de Martínez Arnaldos, y hasta tal punto *funcionaría* sobre el género que ese medio de publicación sería el que aportaría las principales connotaciones a la definición del propio género más allá de su denotación primera, como se ha comprobado:

> Las revistas literarias funcionarían como una *firma* respecto al género y a la obra. Semiótica y culturalmente, el marco canaliza y hace previsible la comunicación, estableciendo límites de aceptabilidad. Así, el marco de las revistas literarias reduce las posibles variantes y ambigüedad del género novela corta, constriñéndolo a un uso concreto y culturalmente preexistente, tanto en su naturaleza como en su denominación genérica. (…) Ésta se constituye como género por su situación en un *marco legal* que la institucionaliza genéricamente por encima de la denominación del género. En realidad, el vocablo novela corta apenas lo encontramos en el paratexto, ni en el uso designativo de los autores y del ámbito literario. Incluso en las denominaciones que adoptan las numerosas revistas literarias, aparecidas entre 1907 y 1936, sólo en un caso se hace uso del término: *La Novela Corta*; y las variantes no son más de tres: *La Novela Breve, La Novela Chica y La Novela Pequeña* [Martínez Arnaldos, 1988]. Y paradójicamente, en aquella, *La Novela Corta*, todas las obras que se publican son calificadas en el paratexto como novelas. También los marbetes terminológicos propuestos por los autores (“intento de novela”, “boceto de novela”, etc.), de los que son ejemplo elocuente V. Díez de Tejada y R. Gómez de la Serna, son reconducidos por el marco. (Martínez Arnaldos, 1996: 58).

Así, aunque tampoco el acuerdo terminológico provenga ni de los propios textos ni de sus paratextos, un acuerdo más bien crítico-teórico que compartimos invitaría a referirse al marbete de novela corta, entre otros motivos, por la determinación del marco de las colecciones, colecciones que pervivieron hasta los años cincuenta en España. En *La Novela del Sábado* de 1953-1955 participaba Laforet con sus novelas cortas que, como tales, han sido muy recientemente editadas, aunque antes habían sido editados en volumen sus cuentos, que no todos vieron su salida en estos

medios. Esas colecciones podían dar cabida al cuento o a varios cuentos para cumplir con su número de páginas exigido, pero no era habitual, produciéndose

> una significativa vacilación onomástica: "cuento" es, por ejemplo, término poco definitorio que parece ceder responsabilidad semántica al atributo temporal de "semanal"; "contemporáneos" se refiere explícitamente a la condición de actualidad de los autores y excluye cualquier acotación de género; sólo en 1915 y con *La Novela Corta*, la definición de contenido se alza claramente con la del continente, coincidiendo además con un abaratamiento del producto, la eliminación de cuanto no sea el relato enunciado y el encuentro de una especificidad física de la entrega que ya no se parece a otra mercancía editorial. (Mainer, 1986: 210)

Mainer así lo afirma en el prólogo al estudio de *El Cuento Semanal*, publicación pionera en España que vivió entre 1907 y 1912 y que, paradójicamente, llevaba el nombre del otro género narrativo breve. Mientras, Houssais y Curatolo consideran que el cambio en este *tournant* al *premier vingitième siècle* no sería tanto por la cuestión terminológica como por cuestiones de difusión o visibilidad, pues de hecho continuaría reinando la variabilidad terminológica de siglos anteriores a pesar de haberse "liberado" la *nouvelle* del medio de la prensa justamente.[52] Godenne ilustra así esa variación terminológica, que precisamente resulta preciable a la altura del primer tercio del siglo XX pero en los *recueils*, pues él realiza su inventario no apoyado en otros medios de publicación:

> Notons un usage terminologique, dans le titre des recueils, qui se manifeste par la présence de six étiquettes simples. Selon la tradition en vigueur dans la seconde moitié du XIXe siècle, on privilégie «conte»: 108 fois, au détriment de «nouvelle»: 41, «histoire»: 38, «récit»: 5, «chronique» et «scène»: 1. Sans oublier l'absence de toute étiquette dans plus de 100 titres. Les étiquettes composées sont occasionnelles: «contes et nouvelles», «contes et récits», «nouvelles et récits», «histoires et nouvelles», «légendes et nouvelles»… Dans la seconde moitié du XX e siècle, l'usage sera inversé: «nouvelle» est en tête et relègue par exemple «conte» loin derrière. (Godenne, 2009: 271)

[52] Tras su repaso histórico-terminológico a modo de presentación, Curatolo y Houssais concluyen que en "el primer" siglo XX, "(...) Cette instabilité générique d'une forme instituée «conte», «petit roman», «histoire», «récit», voire «anecdote», est donc quasi consubstantielle à la nouvelle, et si la première moitié du vingtième siècle marque un tournant dans l'histoire du genre, c'est essentiellement pour des raisons de diffusion, de visibilité, et non de terminologie. En perdant petit à petit ce qui avait été au siècle précédant son support privilégié de diffusion -la presse-, la nouvelle perd un lectorat populaire mais gagne en liberté, dans la mesure où la porte s'ouvre alors pour de nouvelles expérimentations, loin de la forme figée de ce que Jean Cassou appelle «les contes des journaux» [«Sur l'art du conte», *La Revue de Paris*, 1e septembre 1936, nº 17, pp. 439-450], expérimentations qui porteront sur le contenu narratif et sur la manière de raconter" (2009: 259-260).

Además, Godenne realiza una aportación valiosa, digna de comparar no sin dificultades con el estado de la cuestión en el relato español contemporáneo breve y semibreve, como es una estadística para medir los porcentajes de utilización de las diferentes etiquetas. Como para siglos anteriores (como en otros capítulos se comprobará), nos topamos para la *nouvelle* o el relato breve en general con una "panoplie de termes" o un "imbroglio terminologique" (Godenne, 1989: 39, 45). Su censo, elaborado a partir de los títulos dados a los *recueils* recopilados para ese periodo, demuestra dos tendencias: o bien un título seguido de una etiqueta terminológica simple, mayoritariamente en plural o con referencia numérica, en la que predominan, por este orden, las propuestas de *nouvelles, contes, récits, histoires, romans, chroniques, fictions* (y con una sola ocurrencia, *textes, fabulations, scènes, légendes, nouvellistes, conteur*), propuestas que, con menos frecuencia, se pueden combinar con dos o tres al mismo tiempo, prevaleciendo "*contes et nouvelles*"; o bien ninguna etiqueta más allá del título del *recueil*, siendo la tendencia más constante a lo largo de esa etapa.

De entre las propuestas terminológicas, pues, la que más constancia revela es la de *nouvelle*, mostrando incluso cierta progresión a partir de 1960 hasta llegar a su punto máximo en los años ochenta, a diferencia de la de *conte*. Además, se suele hacer seguir de ciertos epítetos, aunque menos para la etiqueta de *nouvelle* que para otras, haciendo referencia, por ejemplo, a la región o a títulos célebres, como a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, tal y como François Vernet elige para sus *Nouvelles peu exemplaires*, de 1945, en el mismo contexto de la II Guerra Mundial que Elsa Triolet.[53] Pero se vislumbra un trabajo o atención especial por parte de los autores para reclamar la atención, sin renegar de esa tradición.[54] Ahora bien, tampoco se olvida de la (pen)última palabra de los editores; por ejemplo, predilección por la etiqueta de "nouvelle" sentirían, más que Seuil, las casas editoriales de Gallimard y Denoël, donde publica justamente Elsa Triolet.[55]

---

[53] El magisterio cervantino aún se observa también en la propia terminología y titulogía epsañola: *Tres novelas ejemplares y un prólogo* de Unamuno, *Novelas ejemplares de Cibola* de Sender, o *Tres novelas ejemplares* de Vázquez-Montalbán, de 1982.

[54] "S'ils déterminent plus souvent "conte" et "histoire", c'est que ces termes appellent volontiers des sujets qui sortent de l'ordinaire, d'où l'importance de le notifier d'entrée de jeu. Qu'on songe au fantastique associé surtout au conte; c'est que, dès le XIXe siècle, il en est ainsi: 17 "contes fantastiques" pour 9 "nouvelles fantastiques"... Par contre, les auteurs auront tendance à laisser "nouvelle" et "récit" sans précision parce que à ces termes est d'abord associée l'idée de texte court. Qu'on songe à la science-fiction, domaine de l'extraordinaire s'il en est, mais pour laquelle les auteurs se tiennent quasiment à "nouvelle" parce qu'ils suivent là l'exemple des Anglo-Saxons (la short story)" (Godenne, 1989: 45).

[55] En su inmenso índice de autores, se refiere a los dos *recueils* de Elsa Triolet: el de *Mille regrets, nouvelles* (Denoël, 1943) lo clasifica como "quotidien ordinaire et sentimental", mientras que *Le Premier accroc coûte deux cents francs* (Denoël, 1945), es referido como "quotidien actualisé", calificando de "longue nouvelle" el relato incluido titulado *La Vie privée d'Alexis Slavsky*, y considerándolo uno de los mejores *recueils* de los años cuarenta.(Godenne, 1989: 273) La referencia que nosotros manejamos corresponde a la edición de París, en Denoël en 1945, si bien se ha accedido a la edición del año 1965 con prefacio de la autora. En esta segunda edición, sólo en primera aparece, y entre paréntesis, la referencia al género: *(Nouvelles).* Mientras, en el breve texto de la contraportada, en el cual se hace referencia

Por lo tanto, concluye, no hay reglas, ni para la dimensión de tal género ni para su propia caracterización, pues bajo ese nombre caben relatos muy diferentes, como los fantásticos y los que no lo son. Sin embargo, y éste es un aspecto que corroborar respecto a los siglos anteriores, con el de *nouvelle* mayoritariamente se refiere el relato de hechos verdaderos o verosímiles, siguiendo con la historia del propio género. Con todo, por un lado, para los escritores de ciencia ficción también representará un término predilecto (a diferencia del de *histoire*), y, por otro, para incluir sucesos no fantásticos también se empleará con frecuencia el término de *conte* (además de *récit*). No obstante, ante todo, el de *nouvelle*, al ser el más empleado, también en *recueils* y en premios, por editores o por autores, es el término "générique", algo que ratifica en su suplemento al estudio de parte del siglo XX: "nouvelle est plus que jamais le terme générique" (1992: 42).

Por ejemplo, a partir de las ediciones modernas se conviene en hablar de *nouvelles* para las obras breves de Isabelle Eberhardt, como se hace constar en los títulos de tales ediciones en francés. Los ingredientes exóticos (y) femeninos también se suelen destacar con la elección, dentro de los títulos de los volúmenes, de algunos relatos particulares como el de *Yasmina*. Podríamos considerar tras estos factores, fruto de elecciones editoriales meditadas, esto es, posteriores, y por tanto, de contextos socio-literarios diferentes, un propósito de "popularización" literaria, o si se prefiere, un reclamo no sólo para la crítica literaria sino para la lectura más habitual; por ejemplo, Delacour y Huleu, sus editores modernos, optan para su edición por "*nouvelles algériennes*" tanto por el tema principal como por la perspectiva del narrador, ambos de cariz "indígena" (según ellos, para retomar la expresión de entonces), pero siempre la ficción siempre marca la pauta. *Yasmina*, la primera gran obra de I. Eberhardt ha sido calificada de "longue nouvelle transformée en feuilleton" (Delacour & Huleu, 1989: 19), aunque sea subtitulada como "conte algérien". A partir de las ediciones modernas en francés se conviene, así, en hablar de *nouvelles* para las obras breves de Isabelle Eberhardt, tal y como se hace constar en los títulos. Por parte de las ediciones españolas para esta autora, la referencia suele ser a sus cuentos [56] pero, como se comprueba, la vacilación se produce en francés y por diferentes motivos, como es la propia extensión de esos relatos considerados en general breves.

---

particularmente a ese título respondiendo a esa frase en clave de la Resistencia, se alude a los cuatro relatos como "nouvelles", así como al avatar surgido en torno a su publicación.

[56] Esas ediciones modernas, tanto en las francesas o francófonas en general como en las españolas, pero también en las anglófonas y las alemanas, entre otras, recurren a aspectos que dan luz a la recepción actual de esta autora, una recepción que, siendo seguramente uno de los motivos el contagio o la comunicación entre el propio mercado editorial, focaliza casi exclusivamente idénticos rasgos: la contextualización africana, el nomadismo, lo exótico de la figura, la figura femenina. Con todo, no pretendemos aquí realizar un exhaustivo análisis también comparativo entre las distintas ediciones, ni de ésta ni del resto de autoras escogidas, pero sí destacar algunas notas que permitan justamente facilitar un estudio comparativo en especial con la literatura española, también en este punto de la edición, entre otros aspectos destacados en nuestro trabajo global: distintos contextos de recepción y edición, por ejemplo.

Así, llega el momento de las equivalencias terminológicas o traductológicas. Podría importarse a la lengua y la literaturas españolas el marbete de "*nouvelle*", como propone así Mario Benedetti, forzada incluso con una hispanización como "nuvél", pero productiva en cuanto se vale de una sola unidad léxica que disuadiría de otras connotaciones o hasta prejuicios asociados con un grupo léxico como novela corta, incluso como novela-corta como propone Ricardo Gullón a partir de las de *Clarín* (1952), paralela a la propuesta de *short-story*. Con todo, por consenso crítico se apuesta por la solución intermedia, más allá de cuestiones terminológicas. Baquero Goyanes, a partir del cuento decimonónico (1949: 59) proponía para las diversas lenguas literarias, aunque consciente de lo forzado y convencional, el siguiente cuadro de equivalencias:

	NOVELA	NOVELA CORTA CUENTO LITERARIO	CUENTO CUENTO POPULAR
Inglés	*Roman o Novel*	*Short story*	*Tale*
Francés	*Roman*	*Nouvelle*	*Conte*
Italiano	*Romanzo*	*Novelle*	*Racconto*
Alemán	*Roman*	*Novelle y Erzählung*	*Märchen*
Español	*Novela*	*Novela corta*	*Cuento*

Su apuesta, compartida firmemente aquí, se basaría en la distinción por el factor diferencial entre lo literario y lo popular, distinción esencial para todas estas literaturas. Pero se habría de sumar el factor de la extensión o dimensión, también determinante ya por la mera cuantificación o paginación, si no por su incidencia en la propia estrategia narratológica en el relato y cada una de sus estrategias, todas ellas en perfecta comunicación textual. Pero mientras que en español también se suele emplear para el relato breve literario el término "cuento", ya en el siglo XIX, no sucede tanto en francés con el de "*conte*". Baquero Goyanes mostraba su preferencia, asimismo, por ·cuento literario dilatado", por lo que la extensión también la considera en su delimitación, factor que tampoco obviaba Godenne para esa distinción entre *nouvelle courte* y *longue nouvelle*. En la existencia de propiedades diferenciales, como se ha comprobado, han coincidido Chevalier para cuento *vs*. novela corta, Benedetti para cuento vs. *nouvelle*, o Godenne para *nouvelle courte* vs. *longue nouvelle*.

Manteniendo la propiedad de lo narrativo y añadiendo a la diferencia entre lo tradicional u oral y lo literario, Huerta Calvo también "mide" la extensión, y además, de manera gradual. Ahora lo problemático surgiría de "lo mediano", que en español tanto se podría referir como novela pero también como novela corta, y en francés siempre *nouvelle*, aunque se sumen otras propuestas como

la de *novelette*, poco usual de todos modos, o también la de *novella* como refiere A. Mignard. Así, Huerta Calvo se decide a proponer las siguientes equivalencias (1992: 180):

	NARRACIÓN CORTA TRADICIONAL ORAL	NARRACIÓN CORTA DE TRADICIÓN LITERARIA	NARRACIÓN MEDIANA	NARRACIÓN LARGA
Castellano	*Cuento* *Historia*	*Cuento* *Novela corta*	*Novela*	*Novela*
Inglés	*Tale* *Story*	*Short Story*	*Short Novel*	*Novel* *Long Story*
Francés	*Histoire*	*Conte* *Nouvelle* *Récit*	*Nouvelle* *Novelette*	*Roman*
Italiano	*Storia* *Fiaba* *Favola*	*Novella*	*Racconto*	*Romanzo*
Alemán	*Marchen* *Erzählung*	*Geschichte* *Kurzgeschichte*	*Novelle*	*Roman*

Así pues, varios son los factores narratológicos dignos de considerar para una clasificación propiamente genérica con implicaciones terminológicas que constituyen una intrincada selva o un bosque que a veces no deja ver los árboles.

d) Balance para el siglo XX

Históricamente siempre interpenetradas Francia y España, en el nuevo posicionamiento de sus respectivas literaturas de las primeras décadas del siglo XX dentro de un contexto literario universal, sus relaciones literarias están aseguradas por medio de grandes nombres y de grandes obras, también en el relato breve o semibreve, pero también con viajes como el breve y curioso de Anna de Noailles y el peligroso de Elsa Triolet en el contexto bélico a España, o las estancias a veces forzadas pero siempre provechosas de Sofía Casanova en Francia, o con lecturas y traducciones como las de Carmen de Burgos de sus contemporáneos franceses o de *nouvellistes* del

XIX como Nerval. Pero las relaciones personales y literarias de cultivadores y al mismo tiempo traductores de relatos breves, no existieron entre nuestras autoras que, además, carecen de esa visibilidad en el canon literario de los citados. Éstos, con todo, dan prueba del contacto y el conocimiento entre ambos campos literarios y en particular del de sus relatos breves, promocionando unas influencias puntuales, por ejemplo en técnicas o en tratamiento de personajes, si bien las pautas de modernidad vienen para ambas literaturas desde finales del XIX de la narrativa breve rusa y anglosajona, y más tarde, hispanoamericana. Con ese *recul* de la influencia de Francia para con España y su literatura y con esa avanzadilla de ésta última ante la literatura no sólo europea, estas literaturas vecinas también siempre interpenetradas parecen tomar un camino paralelo comprobable por medio de sus propias novelas cortas y cuentos, sus *nouvelles courtes* y *longues nouvelles*, pero especialmente por sus novelas o *romans* aunque anden en crisis.

En ello han incidido la crítica española y francesa, que no obstante también ha reservado parte importante de su reflexión al relato no extenso, con singular florecimiento de los estudios en las últimas décadas del siglo XX a partir de estudios de los años setenta como los de René Godenne y Manuel Martínez Arnaldos, coincidiendo en muchos aspectos como la ratificación de la atención como género menor puesta sobre la *nouvelle* o a la novela corta por diversos factores. Ello ha contrastado con la talla de los autores dedicados al género en la literatura española y francesa (que hacen sombra asimismo a otros cultivadores como nuestras autoras), así como la de los propios teóricos a ello entregados.

Así, para el siglo XIX, tanto para la tradición literaria española como para la francesa, el contagio experimental de la novela corta y la *nouvelle* debido a la colisión con sus congéneres y ratificado por los críticos para ambas, también parece deberse al hecho de que no resultara inusual alternar la escritura de novelas/*romans* con la de relatos breves en general. Aunque como la edad de oro para el género literario francés se señale en general el siglo XIX y para el español especialmente las últimas décadas del mismo, cierto es que la publicación de *nouvelles* y de novelas cortas fue también promovida en el XX –en España gracias especialmente a esas colecciones o revistas inspiradas por otra parte en las francesas–. Así, se coincide en señalar el "comienzo" o la detonación del siglo XX o de las modernidades literarias que afectarán los derroteros de la narrativa en los últimos años del XIX *au tournant* del siglo XX, incidiendo en un *tournant* de la literatura mundial. Con un despunte en la década de los veinte en ambas literaturas, lo cierto es que la narrativa parece movida por la tensión entre una tradición heredada del siglo anterior y una innovación apuntada por los autores rusos y norteamericanos en los últimos años de ese siglo, una innovación centrada en el juego afirmativo o negativo de la historia o la narratividad en el relato

que pervive, efectivamente, a lo largo de todo el siglo XX. Ese juego se siente en algunas especies propias del siglo XX de la *nouvelle* como la *nouvelle-instant,* que convive con la *nouvelle-histoire* aunque se continúa usando y sea como "tradicional", lo que se podría trasladar al cuento español (como un cuento-historia frente a un cuento-instante, pero siempre en su equivalencia con *nouvelle* en cuanto relato breve literario), mientras que la experimentación en la novela corta, que contrariamente parece confirmar la existencia de una historia contada (*nouvelle-histoire* en cuanto equivalente a novela corta y *nouvelle longue*), procede no tanto del juego con esa propiedad de la narratividad y con la de una mayor brevedad sino de las técnicas y tópicos vanguardistas de su contemporaneidad que afecta a toda la literatura.

Otros *tournants* se han señalado para la década de los cuarenta, si bien el horizonte de la modernidad no deja de residir en ese manejo de la (no)narratividad, y después para los años ochenta, cuando se empieza a jugar con el pronunciamiento de la brevedad, contribuyendo a replantear y reciclar el género y su terminología. Para la literatura francesa se emplea genéricamente el marbete de *nouvelle,* lo que obliga a perfilar una distinción entre la más larga y la más breve, por unas exigencias narrativas propias que, por otra, vendrían a coincidir con la distinción genérica entre novela-corta y cuento, siempre en el ámbito de lo propiamente literario en oposición a lo popular, oral o folclórico. De este modo, al margen de ocasionales entorpecimientos terminológicos, se corrobora una evolución paralela pero convergente, por una parte del cuento literario no dilatado o *nouvelle courte,* y por otra, de la novela corta o de la *longue nouvelle*. La necesidad de "medir" tales géneros con las puntualizaciones adjetivales ratifica que el factor dimensional es inexcusable pero por sus consecuentes propiedades estructurales, aunque paradójicamente novela corta sea igual a *nouvelle longue*: en ambos marbetes compuestos se ha de recurrir al de otro género para luego afirmar o bien su brevedad o su no-brevedad.

1. 1. 1. Mediaciones a través de revistas y colecciones huéspedes de novelas cortas/*nouvelles*

La literatura francesa y la literatura española no han dejado de contagiarse de manera recíproca mediante corrientes y traducciones literarias, intermediarios a los que se pueden sumar, entre otros, las revistas y las colecciones donde tuvieron salida tantísimos relatos breves y semibreves en diversos formatos. Intermediarios contagiados entre ellos mismos, contribuyen

también al contagio entre las literaturas: las mismas colecciones y revistas, huéspedes de traducciones y de tendencias, impulsan las relaciones literarias supranacionales y son impulsadas a su vez por la prensa y su masificación desde el siglo XIX en Francia y España, como en el resto de la cultura escrita. Sin embargo, por su vinculación con ese medio periodístico, que tan excelente alojamiento y servicio presta a lo literario breve, esto y aquello, las narrativas breves varias así como las colecciones y las revistas literarias, se han visto asociadas con lo paraliterario y con otras cuestiones como la relacionada con la mujer, lectora, escritora y personaje-tema de esa literatura.

La prensa daba a conocer las noticias/*nouvelles* cotidianas de un país en el país vecino, igual que las noticias artísticas o literarias, por medio de un trasiego de intelectuales en los siglos XIX y XX entre España y Francia, intelectuales de distintos perfiles pero relacionados habitualmente de una u otra manera con ese medio periodístico y, las más de las veces, con la literatura publicada en él: medios colectivos y figuras individuales que vuelven a contagiar los medios y a ser contagiados por ellos como lectores y como escritores. Esa relación de prensa y plumas, de periodismo y literatura, especialmente en el siglo XIX, reclaman actualmente la atención de no pocos estudios, como los recopilados por Thérenty y Vaillant (2004), llegando a reclamar una historia literaria de la prensa. Destacan la incidencia sobre el libro y la lectura, igual que hace Botrel para el caso español del XIX (1993). Con la prensa periódica del nuevo tiempo emergía un nuevo sistema de escritura y también de lectura, en España y fuera de ella:

> Y es que aquí, como en Francia, en Italia, Inglaterra o los Países Bajos, la prensa nace a impulsos de una cultura de renovación y de cambio para dar respuesta a una progresiva exigencia de conocimientos útiles e intercambios culturales, de curiosidad por lo inmediato, gusto por la crítica, afán de novedades, pragmatismo, espíritu reformista, didactismo y, también, de sociabilidad, ya que frecuentemente se leen y comentan en grupo. Con independencia de su mayor o menor grado de calidad o incluso del mayor o menor peso que haya tenido en el desarrollo cultural de la época, ella es expresión y signo de un tiempo nuevo, como lo son también las Sociedades Económicas, los gabinetes de ciencias, las academias y tertulias, los cafés o las bibliotecas públicas.
>
> Pocas instituciones culturales hay que vayan asociadas a la modernidad tan directamente como el periódico. (Urzainqui, 2003: 379)

Aunque en España el periódico hace su aparición en plena época barroca, será en el XVIII cuando se consolide, pero a la zaga de los países europeos como Francia. Su historia corre paralela a la de la literatura a la que deja espacio entre sus páginas, por ejemplo, la publicada por entregas o por folletines, a imitación de los *feuilletons* franceses, que contagiarían la literatura de la prensa de

toda Europa. Por fin, a finales del siglo XIX y principios del XX, la época de nuestras escritoras, con ofertas literarias propias la prensa española deja de permanecer en la sombra para independizarse sin "des-cosmopolitizarse". Nombres franceses de todos los campos de la sociedad inundan la prensa española a finales del siglo XIX, y también algunos españoles en la prensa francesa. En esa prensa extranjera los españoles colaboran importando y exportando noticias, no sólo literarias, al mismo tiempo que también van ganando en presencia en ella, como en la prensa del país vecino francés. No podía ser sino E. Pardo Bazán quien figurara con su colaboración, junto a otros renombrados españoles como Pérez Galdós, Núñez de Arce o Canalejas, en *L'Espagne (politique, littérature, armée et marine, justice, enseignement, économie, finances, ethnographie, colonies, beaux-arts, la cour, la société, etc.),* que, con un prefacio titulado "La Patrie espagnole" de Madame Rattazzi de Rute, sale en un número especial ilustrado dentro de la parisina *Nouvelle Revue Internationale* en el año 1900, inicio de nuestra época estudiada.

En ese medio se cuenta, pues, con la presencia de los grandes nombres de la gran literatura española y francesa del momento, influyendo sobre ella al mismo tiempo que contribuyen a que ambas literaturas se influyan también por esa mediación de la prensa, llegando a ser la prensa hispano-francesa objeto de estudio comparatista.[57] Aunque se sientan influencias recíprocas y aunque nunca se borren las huellas cervantinas, cierto es que en esos años resultan más notables las fuerzas ejercidas por la literatura europea en general, y la francesa en especial, sobre la española, considerablemente más intensas que las desplegadas a la inversa. Pero la literatura relacionada con ese medio, que tiene como destino los más variados públicos lectores y las más variadas obras, abraza desde folletines y revistas literarias –que invaden la literatura europea– hasta el romancero –nacido al calor de la Guerra Civil española–. Sin embargo, se ha de advertir, como hace Urrutia para todo lo aludido junto a esas colecciones de novelas cortas incluyéndolo explícitamente dentro de la infraliteratura, que, tanto desde las corrientes literarias como desde las ideológicas, la diferencia no sería destacable en lo que respecta a los escritores franceses y españoles que participan en ellas a finales del siglo XIX y principios del siguiente. Los relatos extensos o breves incluidos en tales colecciones se diversificarían por los tratamientos literarios dependientes del gusto de cada autor más que por temas y estructuras, que siguen la estela de las corrientes coetáneas que afectan al

[57] La prensa ha sido objeto de comparatismo hispano-francés justamente para el siglo XIX, estudiándose la presencia de literatura francesa en la prensa madrileña, los referentes franceses en el debate de la prensa sobre el Romanticismo, una revista parisina como *El Orbe Literario* para los españoles de ambos mundos, y, como suele ser habitual en relación con nuestro tema, la literatura popular en esa crítica periodística, así como el valor de la prensa como intermediaria cultural con un autor como Clarín o como Azorín. Véase MEDINA ARJONA, Encarnación (ed.) (2009), *La Prensa/La Presse (Coloquio Hispano-Francés "Provincia de Jaén" de Estudios del siglo XIX)*, Jaén, Universidad de Jaén/Diputación de Jaén.

relato galante, al naturalista o al psicológico, y ése es el contexto de nuestras autoras, cuyos casos lo ratifican:

> Malgré de notables références à la tradition littéraire hispanique, en particulier cervantine, l'influence française est remarquable. En effet, idéologiquement, la différence n'est pas importante avec les courants et les modes de pensée et d'écriture des nouvellistes français du XIXe siècle finissant ou de ceux des premières années du XXe. Les thèmes, la structure narrative rappellent la nouvelle érotique ou galante, le roman naturaliste ou psychologique de la période de Maupassant ou de Prévost, mais les sujets se diversifient et se multiplient à l'envi selon la personnalité des auteurs sollicités. (Urrutia, 1977: 139)

Dentro de ese contexto europeo entre el XIX y el XX de proliferación de una literatura "dosificada", como los relatos breves en colecciones y revistas literarias, se pueden tratar las relaciones franco-españolas desde sus antecedentes decimonónicos con algunas problemáticas paralelas: la influencia de ese medio periódico-periodístico sobre temas o tratamientos a través de los relatos cortos albergados; el propio grado de influencia entre España y Francia por medio de estas colecciones y revistas en la época delimitada; o el papel de la mujer en cuanto escritora y lectora o hasta tema-personaje en esa literatura. Por este campo pasan transversalmente otros debates relativos a lo "popular" o "infra" de esta literatura y es completado por otros como el relativo a las traducciones y a las corrientes literarias; además, se ejemplifica, se profundiza y se matiza gracias a los casos particulares de las escritoras, representadas aquí por nuestras autoras escogidas.

a) Antecedentes franco-españoles de la escritura-lectura de relatos cortos en medios relacionados con la prensa

El relevo de las publicaciones por entregas y del relato corto de la prensa de todo el siglo XIX es tomado por revistas literarias y colecciones de tirada periódica que se dedican en las primeras décadas del XX, algunas exclusivamente, a publicar *nouvelles*/novelas cortas y que, por sus irrepetibles características hasta la fecha, contribuirían a cerrar un capítulo de la historia de la edición. Para la historia española de la edición y de la lectura, cuya trayectoria había dependido estrechamente de la francesa desde finales del XVIII, se podría clausurar ese capítulo en el año

1914 (Botrel, Infantes & López, 2003), un año significativo pues marca una suerte de ecuador del arco temporal de este estudio que, con todo, obliga a no desestimar las secuelas o las resacas del fenómeno, fenómeno que en España, de hecho, da lugar al inmediato ascenso-descenso del éxito de esas colecciones semanales herederas de publicaciones antecedentes.

Para esas lecturas literarias de cada día, cada semana o cada mes, cuyo soporte no es otro que la prensa, se publican folletines y artículos de costumbres –géneros de gran impacto en la prensa europea; en la española lo tuvieron hasta 1868, marcada por las influencias venidas desde Francia–, así como cuentos y crónicas –sobre todo a partir de la Restauración en España–. El éxito del artículo de costumbres acabaría cediendo al del cuento, como pueden demostrar Rubio Cremades, que estudia otras relaciones entre literatura y periodismo a través de Mesonero Romanos y el *Semanario Pintoresco Español*,[58] y Alonso, que lo muestra tanto en términos absolutos como relativos, igual que la alta presencia extranjera en esa literatura.[59]

Además del artículo costumbrista –escenario privilegiado para marcar contraste con el otro, el extranjero, el francés, respecto al español o lo español–, arraiga el folletín, especialmente a partir de 1838 y 1839 y hasta mediados del siglo, siguiendo los modelos parisienses –rivales– de *La Presse y Le Siècle.*[60] Esos folletines, incluidos como suplementos de todo tipo en la prensa, en ocasiones llegaron a mantener económicamente el medio publicador, asegurando gracias a su calurosa respuesta entre el público los fondos de los propios periódicos, a pesar de que otras veces hubieran de sufrir la censura; en el caso español, de hecho, esa censura se alegaría a veces achacando su vinculación extranjera, especialmente francesa y, con ella, su supuesta ausencia de gusto o moralidad o calidad. Al tiempo que Escosura abominaba por ello los folletines, destacados autores españoles como Fernán Caballero o Alarcón publicaban originales en los folletines de *El Español*, *El Heraldo* y *Las Novedades*, como después un Galdós, una Pardo Bazán o un Valera. Se era consciente de la plataforma favorecida por ese medio, para lanzarse y para, una vez lanzados,

[58] "(…) se resolvió con la progresiva sustitución del primero por el segundo, conforme el gusto lector evolucionaba hacia la recepción de formas narrativas más complejas, y los tipos genéricos se fueron convirtiendo en personajes realistas autónomos" (Rubio Cremades, 1996: 215).

[59] Comparaciones muy costumbristas haría Mesonero Romanos de las librerías españolas con las lujosas de Londres y París. Desde este prisma podrían ser estudiados los artículos de costumbres, esos espejos del tiempo reflejados eminentemente por Larra o Mesonero Romanos, por ejemplo, en el *Semanario Pintoresco*: "Aunque siempre hubo en lontananza modelos franceses o británicos, el artículo de costumbres tuvo un marcado carácter nacional" (Alonso, 2003: 573).

[60] La prensa ha venido ejerciendo esa función de soporte de la literatura periódica desde el siglo XIX. En la primera mitad de ese siglo, si bien no todos los periódicos incluyeron literatura entre su oferta de lectura, otros reservaron un espacio para los folletines desde los años cuarenta para, en la segunda mitad del XIX, convertirse en un género en boga, como "Los Lunes de *El Imparcial*" desde 1874, cuya estructura y organización fue adoptada como modelo por tantos otros medios periodísticos para sus suplementos. En principio esos suplementos saldrían el primer día de la semana como para compensar la menor actividad dominical en las imprentas, siguiendo el precedente de *Las Novedades* que, hacia 1852, publicaba los lunes caricaturas de grandes dimensiones, impresas con plancha de importación del diario parisiense *Charivari*, y las hay firmadas por Daumier y Nadar (Baulo, 2003).

explotar, en ocasiones hasta el auto-plagio, sus obras: Blasco Ibáñez se iniciaría como folletinista en *El Correo de Valencia* entre 1887 y 1888 y anticiparía su ciclo de novelas valencianas en su diario *El Pueblo*, en cuyo folletín se difundieron además obras de autores como Daudet, Zola o Maupassant ya antes de 1900. Ciertamente, los jóvenes intelectuales del 98 tampoco tuvieron especial inconveniente en cultivar el folletón periodístico, como Maeztu en *El País* entre 1900 y 1901 bajo el pseudónimo Van Poel Krupp con obras como *La guerra del Transvaal*, y así lo explica Alonso*:* "Mientras tanto en los folletines de otros diarios se repetían hasta la saciedad las firmas de Ponson du Terrail, Gaboriau, Ohnet, Montepin o Invernizzio, y se hacía preciso dar explicaciones a los lectores cuando se intentaba introducir algún nombre nuevo" (2003: 576).

Pero a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la innovación española vendrá del lado de otros géneros como la crónica y el cuento de la prensa, y de otros aires extranjeros, como los rusos. El mismo Clarín en uno de sus "paliques" daría fe de la mejora en el gusto estético de lectores y lectoras gracias a la sustitución del folletín por el cuento, cultivado entonces por los autores españoles más fecundos como Pardo Bazán o Blasco Ibáñez, además del propio Clarín. Serán principalmente estos escritores, igualmente conocidos ya entonces más allá de sus fronteras, los que traigan esos aires, también a la narrativa breve, aunque en la inmensa mayoría de los casos no deje de ser por filtración o intermediación francesa.

A principios del siglo siguiente, con la creciente competencia de las colecciones o revistas de novelas cortas y de la nueva crónica, el cuento periodístico cede en la prensa, aunque su volatilidad continúe produciendo hibridaciones como, por ejemplo, la de crónica-cuento. Esta ola de relatos cortos en la prensa y en general de literatura dosificada impulsará lo que se acaba convirtiendo en todo un fenómeno literario, la publicación de aquellas colecciones semanales, que en realidad "no fueron sino una reactivación de fórmulas anteriores adaptadas a una sociedad distinta" (Baulo, 2003: 584). Como no nacen *ex nihilo*, Baulo se remonta a revistas como *Vida Galante* (1899) de Zamacois o a novelas seriadas como *La Novela* (1867) de Julio Nombela, además de a *La Novela Ilustrada*, dirigida por Blasco Ibáñez (desde 1884), revistas en las que ya participan aquellos autores que lo harán posteriormente en las colecciones semanales, como el mismo Zamacois en *Vida Nueva*, Trigo en ésta y en *Germinal*, o Cansinos-Assens en *La República de las Letras*. No niega la función de todo un conglomerado de factores literarios que, al mismo tiempo, son aupados por factores culturales y sociales que contribuyen ante todo a incrementar la *flota* lectora, desde el desarrollo urbano e industrial a la participación de la mujer en la vida social o la modernización de los circuitos de distribución o de la red ferroviaria: todo parece propicio. El pistoletazo lo da efectivamente *El Cuento Semanal*, que buscará aclimatar además el *Lisez-moi* (1905) o "Les

Romans de *l'Illustration"* (Magnien, 1986: 23), para, como sus estudiosos reconocen, lograr desmarcarse y convertirse en un fenómeno con características propias dentro de España. Impulsadas por *El Cuento Semanal* desde 1907 y por tantos cuentos leídos antes y ahora en la prensa, dentro del mundo del consumo de libros en la España de principios del siglo XX, las colecciones literarias semanales supondrán toda una revolución por lo masivo y lo exitoso de una fórmula de edición ensayada también por Calleja en *La Novela de Ahora* y por Blasco Ibáñez en *La Novela Ilustrada* desde 1905 (Botrel, 2008: 13), otro escritor-empresario que publica otra tanta literatura francesa en España en sus empresas editoriales al mismo tiempo que es publicado con éxito en Francia.

b) Revistas y colecciones literarias españolas y francesas del siglo XX para novelas cortas y *nouvelles*

Por medio de las revistas se puede medir la temperatura de las relaciones interpersonales pero también supranacionales, en este caso entre España y Francia. En revistas y también propiamente en colecciones "noveleras" tuvo salida y cauce un río de relatos breves en ambos países. Osuna ofrece esta definición para revista literaria: "publicación periódica creada por un grupo de escritores en la que se inserta un conjunto misceláneo de textos de carácter literario"; y añade una serie de salvedades: revistas sin periodicidad, revistas nonatas o en fase preimpresa, manuscritas u orales por ejemplo en la radio e incluso hoy en el medio digital, revistas unipersonales, y miscelaneidad o literariedad no cumplidas (2004: 19). Despliegan toda una problemática por el carácter colectivo, por los géneros publicados, por su fragmentarismo, por su vocación de *presentismo*, su eclecticismo, su elitismo o su autopromoción, por su relación con el libro y las antologías y con la cuestión del canon, todo lo cual ratifica su potencial investigador, dentro además, como alega explícitamente Rafael Osuna, de la Literatura Comparada, siendo imprescindible para estudiar por ejemplo el Naturalismo. Las revistas darían cabida a géneros variados, desde la poesía, al ensayo, el teatro y la narración, y ésta, tanto breve como extensa cuando es fragmentada y dosificada. Un interesante estudio ha ofrecido Isabelle Olivero (1999) sobre la invención de la colección, tratándolo desde la difusión de la literatura y el saber vario a la formación del ciudadano, y centrándolo justamente en el siglo XIX.

Cuentos y novelas cortas tienen salida en España en revistas y en colecciones *ad hoc*, especialmente en esas revistas noveleras de la estirpe de *El Cuento Semanal* desde 1907, aunque

después tuvieran la posibilidad de ser recogidas o rescatadas en volúmenes; sin embargo, en particular la novela corta española del primer tercio del XX, raramente sería publicada exenta, hasta el punto de determinar su indeterminación incluso propiamente genérica, que podría ser utilizada no obstante como escenario de intergenericidad.[61] La misma recurrencia hay a la *nouvelle* en revistas francesas como *Œuvres Libres,* publicada entre julio de 1921 y mayo de 1940 (de los números 1 al 226) y entre 1944 y 1964 (de los números 227 al 356, retomándose otra numeración desde abril de 1957), revista mensual que constituiría una auténtica antología con el *Musée de la nouvelle,* a decir de Godenne (1993), quien también estudia otras revistas francesas de *nouvelles* de entre 1911 y 2000 (2002). Como revista de *nouvelles*, tanto de creación como de reflexión, Godenne data su nacimiento en el año 1976. Antes del XIX sólo habría *recueil*, y durante ese siglo, las *nouvelles* serían publicadas en revistas de literatura en general, en volúmenes colectivos o en periódicos. Suele representar una etapa de prepublicación, previa al volumen, la de las revistas, la de las grandes revistas literarias, de cualquier inclinación, en el siglo XX. Pero señala dos momentos en los que "nouvelle" se convierte en el *mot-titre* para ciertas revistas: en *Mille Nouvelles Nouvelle*s entre 1910 y 1911, o en *Nouvelles* entre 1957-1960 y 1961-1963. Pero se habría de relativizar: la primera de éstas es francesa, pero constituye sólo una pequeña parte en comparación con todo el fenómeno francófono, y en cuanto a la segunda, su objetivo primero no sería, como reacción al Nouveau Roman, sino apostar por una literatura narrativa. La efervescencia se vivirá en los años ochenta y noventa, también gracias a las revistas (ofrece un listado, el de su trabajo de conjunto), aunque no dejen de sobrevivir en los márgenes de los circuitos comerciales y dedicadas a un público concreto.

Œuvres Libres se dedica a publicar mensualmente obras variadas como novelas, obras de teatro, *variétés*, y también *nouvelles* reclamando su carácter inédito, interesantes no tanto por el muestrario literario escogido como por los comentarios o consejos relativos a la práctica del género a manos de la generación coetánea. Con parca representación femenina (como la de Irène Némirovsky, aunque de origen ucraniano, o Lucienne Ercole), de los 425 textos, 91 pertenecen a escritores extranjeros, entre los que destacaría privilegiadamente (Blasco) Ibáñez con once textos (traducidos por la periodista izquierdista Renée Lafont, J. Cassou, J. y M. Carayon o F. Ménétrier). El autor español vendría seguido por otros escritores extranjeros publicados en Francia como Jack

[61] "Se crea en torno a la novela corta exenta un estado de inconcreción que afecta tanto a la propia esencia del género como a la formulación del discurso narrativo por parte del autor. Es tal grado de latencia e indefinición el que subsume al género que en cierta medida, me atrevería a afirmar, influye en el propio nivel artístico y estético de la narración, al margen de la mayor o menor valía literaria del autor. A la vez que se propicia, literaria y sociológicamente, una mezcolanza de formas con muy difusos límites de género (…). Y a este respecto, desde un punto de vista estrictamente sociológico, conviene destacar el dato cuantitativo y cronológico de la escasez de publicaciones, de novelas cortas exentas, en el periodo de máximo apogeo de las revistas literarias" (Martínez Arnaldos, 1993: 282).

London con cuatro textos, Gorki con tres, o Kipling, Lawrence y Chéjov con dos. En total, después de los treinta y uno traducidos del inglés y los veintidós del ruso, la literatura española estaría representada en esa revista por diecisiete textos, seguida de la alemana, la italiana, la rumana, la griega y, por último, la polaca. Tal muestrario, proporcionalmente, se aproximaría de forma considerable a los de muchas revistas noveleras españolas coetáneas con una diferencia salvada: en las españolas destacan las traducciones francesas seguidas de las inglesas o las rusas, mientras que en las francesas se seguiría un orden similar, por cuanto, exceptuando las obras propias, las inglesas y las rusas seguirían siendo las más publicadas, y tras ellas, inmediatamente, las españolas. Así pues, la literatura rusa y anglosajona serían las más traducidas e introducidas por la prensa tanto en la literatura francesa como en la española, aunque, cierto es, en ésta última esas traducciones sean precedidas por las francesas, y en la francesa, seguidas después de las españolas.

Por otra parte, con esta representativa revista, se volvería a dar prueba de una "terminologie hésitante" al primar la referencia a una "(grande) nouvelle inédite", a pesar de la larga extensión de algunos textos que, con todo, suelen oscilar entre las treinta y las cincuenta páginas; pero también se daría prueba de toda una tradición, pues habitual es que esos relatos cuenten una historia ficticia pero verosímil, una historia que, entre aventura y anécdota, suele ser contada por un narrador-actor o un narrador-testigo, primordialmente desde una tercera persona del singular, esto es, siguiendo pautas muy decimonónicas, a lo Mérimée o Maupassant. Entre estos ya tradicionalismos literarios se entrevén, no obstante, algunas tímidas innovaciones que anunciarían la *nouvelle* posterior, la que comienza a rechazar esa historia o argumento en favor de la evocación de instantes de vida. Temáticamente no destacarían por novedosas, puesto que no se despegan de las tres claves según Godenne: lo burgués, lo dramático y lo sentimental (1993: 116); ni tampoco serían innovadoras por sus personajes, unos personajes-tipo detentadores de la aventura, compuesta ésta de situaciones prácticamente inevitables en ese mundo del escritor burgués, superficial, material o anestesiante. De ello, Godenne deduciría la preeminencia de un público burgués, en el horizonte de los propios editores. Aunque no sobresalga, pues, ni la audacia ni la originalidad en la muestra de esta revista, no excluiría esas excepciones representadas por algunos cuadros exóticos, alguna historia trágica o cómica, o incluso algún autor que ya ha despuntado, como Brion, Giono o Duvernois, más allá de las segundas y terceras filas.

De manera similar se refería Ezama Gil en general al relato breve finisecular de la prensa. Lo realista, verosímil, aleccionador, urbano y burgués, con predominio de una estructura cerrada y evolución argumental, con temas nacionales y contemporáneos, con personajes estereotipados, con un tiempo o lugar precisados o con un narrador extradiegético, contrastaría con la minoría moderna,

de final abierto, sin evolución argumental o del personaje, de tema universal, o de tiempo y espacio imprecisados. Tal diferencia se apreciaría en los propios autores que, más adheridos a lo ideológico y actual propio del medio periodístico, los unos, y más atrevidos en el manejo estilístico, los otros, coincidirían en la literatura breve de la prensa. Además, en líneas generales, vendría a coincidir con los ejemplos franceses: quienes apuestan por lo indeterminado y lo fragmentario lo hacen en principio en diarios marginales y radicales o en revistas culturales[62] de escasa tirada, sean las vanguardistas españolas como *Vltra* o la francesa *Revue Blanche*, mientras que las colecciones, como las propiamente españolas siguiendo *El Cuento Semanal* y como otras francesas del tipo *Œuvres Libres*, coincidirían por su tendencia quizás aún "decimonónica".

Alcanzan todo su esplendor en la misma década en la que nace *Œuvres Libres* las colecciones o revistas noveleras españolas destinadas a la publicación de novelas cortas/*nouvelles*, que han sido tratadas por estudios expresos que se podrían considerar en gran parte responsables de promover en las últimas décadas este campo y que muchos proceden de un foco crítico francés, como los de R. Mogin-Martin, Botrel o Salaun, enmarcados ellos normalmente dentro del campo al que da nombre la obra de conjunto *Les Productions populaires en Espagne (1850-1920)* (1986). Dentro del dominio de la literatura popular o de la infraliteratura española de los siglos XIX y XX, aunque también de la francesa,[63] junto a folletines y romanceros, fueron estudiadas las colecciones como la de *La Novela de Pueblo* por B. Magnien o, en su conjunto dentro del gran apogeo vivido entre 1907 y 1936, por L. Urrutia (de manera pionera pues el estudio es de 1977). El Grupo de Investigación de Paris VIII-Vincennes se centraría en la colección impulsora, *El Cuento Semanal*, en el estudio de 1986 sobre su ideología y sus textos. Recientemente, algo más de cien años después, dentro del campo de la cultura escrita en su relación con la sociedad, continúan siendo estudiadas las colecciones de gran divulgación de principios del XX desde Francia (Rivalan-Guégo, 2007) y también desde España (principalmente gracias a los estudios de cada uno de los volúmenes de la

[62] Entre esas revistas, será mencionada *El Nuevo Mercurio*, una revista de tirada mensual a lo largo de 1907 con E. Gómez Carrillo como director, que vivía en París, donde se encontraba domiciliada la revista, que, sin embargo, era impresa en la Imprenta Sopena en Barcelona. De gran acogida, destacamos su intención de seguir la estela del *Mercure de France* (promovida por Rachilde y su marido, Valette), y, como se asegura en su primer número, de servir de puente entre las hermanas España e Hispanoamérica y de abrirse a la intelectualidad extranjera. Por ello, se incluyen a autores de diversas procedencias, tanto en el campo crítico como en el creativo, con nombres que se vienen repitiendo como los de los españoles Unamuno y Emilia Pardo Bazán, o los de los franceses como el de Nordau (Celma Valero, 1991: 105). Otra colaboradora sería Carmen de Burgos en *Madrid Cómico* con varios poemas, pero sin rastro aún de Colette, por ejemplo.

[63] Daniel Grojnowski se refiere también a la *nouvelle* publicada en la prensa del corazón, asociando magazines populares o paraliteratura con las *nouvelles* policíacas o de ciencia-ficción allí publicadas para unos lectores ávidos de aventuras, más que de bella escritura, y para unos autores ávidos también de fines propiamente alimenticios, más que de complejidad. Ha comprobado en algunos relatos ese vínculo con la lectora de la mujer-personaje unida a un hombre, lectora a la que se le propondrían situaciones como experiencias esenciales, sobre todo de cara a las relaciones de pareja (1993: 66).

Colección Literatura Breve promovida por el CSIC, que es dirigida por Alberto Sánchez Álvarez-Insúa[64]).

Para este mundo de las revistas noveleras, también, el aire de inspiración parece provenir eminentemente desde Francia hacia España en el quicio entre el XIX y el XX. De inspiración francesa sería, desde la propia elección a la hora de darle nombre, la Biblioteca Mignon (1899-1905), rara entre las numerosas colecciones por tratarse de una empresa editorial dedicada específicamente a cuentos y novelas cortas; por ello, ejercería de posible antecedente para *El Cuento Semanal*, aun siendo ésta última superior en precio y hasta en peso erotizante por sus imágenes ilustradas según Ezama Gil (1992: 38) quien, advirtiendo de la sola noticia existente sobre aquella colección, ofrece su catálogo, en el que constan Blanca de los Ríos con *Melita Palma* y Carmen de Burgos con *Ilustración* (y sólo Cervantes con *El curioso impertinente* como clásico español entre tanto contemporáneo).

La de *El Cuento Semanal* se vería contagiada por las revistas literarias gráficas de Francia como *Illustration*, revistas con suplementos literarios que le sirven de modelo tanto en su forma y presentación en cuanto volumen libresco como en la creación de un hábito en los lectores del momento, aun con todas las connotaciones negativas asociadas en general con lo venido de aquel país: "en aquellos holgados formatos, en la tersura del *couché*, en la grata promiscuidad de los *magazines* al modo francés, es donde *El Cuento Semanal* quiere aliar la "nueva literatura" y aquel ambiente de *boudoir* sahumado que transpira la época" (Mainer, 1986: 211). Entonces casi siempre provenientes de Francia, las últimas tendencias literarias en temas y tratamientos entrarían, pues, por esta vía y, con ella irremediablemente, los estereotipos sobre y entre los países vecinos, también los referidos a su literatura. Esa asociación con lo "promiscuo" o lo erótico respecto a lo francés y su imitación la padecería, de hecho, Felipe Trigo, controvertido colaborador de *El Cuento Semanal*.[65] En la presentación de "Nuestro propósito", en el número inaugural de esa colección de

[64] Algunos a destacar son: *La Novela Teatral* (vol. 1, estudiada por J. A. Pérez Bowie), *La Novela Mundial* (vol. 2, con estudio de A. Sánchez Álvarez-Insúa y Mª C. Santamaría Barceló), *La Novela Cómica* (vol. 3, con estudio de Mª T. García-Abad García), *La Novela Corta* (vol. 4, con estudio de R. Mogin-Martin), *La Novela Semanal* (vol. 5, con estudio de J. Mª Fernández Gutiérrez), *El Libro Popular* (vol. 7, por A. Correa), *La poesía en las colecciones de literatura popular: Los Poetas (1920 y 1928) y Romances* (vol. 8, también para este género poético, estudiada por Marta Palenque), *La Novela Semanal Cinematográfica* (vol. 9, por J. L. Martínez Montalbán), *Nuestra Novela* (vol. 10, con estudio de J. Mª Villarías Zugazagoitia), *Lecturas* (vol. 11, la revista estudiada por Mª T. Labajo González), *La Novela del Sábado* (vol. 12, con estudio de J. Mª Fernández Gutiérrez), *La Novela Semanal* de Buenos Aires (vol. 13, por varios estudiosos), *Teatro Selecto* (vol. 14, pues también hay de teatro), o *La Novela de Hoy, La Novela de Noche y el Folletín divertido: la labor editorial de Artemio Precioso* (vol. 15, por J. Mª Labrador Ben, M. C. del Castillo, y C. García Toraño).

[65] El controvertido colaborador de *El Cuento Semanal*, Felipe Trigo, conoce de cerca el país francés, su lengua y su literatura. No sólo toma como modelo e inspiración las colecciones literarias francesas que a su manera exporta, sino que es dado a conocer en el país francés por medio de reseñas escritas por contemporáneos, reseñas aparecidas entre 1901 y 1916 en el *Mercure de France, la Renaissance Latine* o la *Revue des deux Mondes* entre otras revistas literarias,

El Cuento Semanal, del 4 de enero de 1907, la Dirección, y tras ella seguramente Zamacois, informa:

> El empeño que nos trae á la vida, apenas iniciado conquistó las simpatías de nuestro elemento intelectual (…). EL CUENTO SEMANAL publicará en cada número una "obra de arte" inédita y completa, y aceptará no sólo las formas ya consagradas de los maestros (…). Las ventajas de nuestra Revista son notorias (…). Todas las tendencias y también todas las formas literarias caben en esta Revista.

La mayoría de esas firmas serán españolas, aunque se codeen sobre todo con autores franceses; ello no desmerece el sello eminentemente personal o particular buscado por la colección que, aunque inspirado en modelos de edición franceses y en temas literarios traspasados por éste y otros medios, es ansiado deliberadamente por su promotor, detonando toda la oleada de colecciones posteriores. Éstas beberán directamente de ese modelo español, sin por ello dejar de trasladar de manera simultánea otras corrientes o inspiraciones extranjeras. Más tarde, en su número 57, el de diciembre de 1907, esto es, al final del primer año de existencia, se hace balance y se lanza una pregunta:

> ¿Conseguiremos que entre nosotros prevalezca la *nouvelle*, esa lindísima forma literaria de la que son maestros los autores franceses y que tan a maravilla responde al frívolo y sobresaltado vivir de la sociedad contemporánea?

Por tanto, el modelo de género literario también se encuentra entre las expectativas de los editores, que desean adaptarlo al devenir de la inmediata contemporaneidad. Es la *nouvelle*, en este caso francesa, la que se toma como modelo para los relatos breves que van a salir en una colección denominada *El Cuento Semanal*, madre de otras colecciones cuyos nombres irán encabezados sobre todo por la referencia a "novela", seguida, entre cuantiosas ofertas terminológicas, de adjetivos

---

y firmadas por españoles corresponsales en París como Gómez Carrillo, quien aprovecha para enfatizar el afrancesamiento de la última literatura española, o escritores como *Clarín*, quien en su reseña entabla la asociación de F. Trigo con la literatura erótica y toda la batería de connotaciones peyorativas, a su vez ligadas con la literatura francesa. A Felipe Trigo, más que como un escritor en la línea de esa modernidad literaria europea, se le reconocía a la altura de principios del siglo XX y se le reconoce de hecho hoy como supuesto autor erótico. Él mismo reconoce en sus obras, como la polémica novela *Jarrapellejos*, su parentesco o acercamiento a lo francés gracias a viajes, influencias o lecturas, entre las que figuran obras de quienes toma por maestros, como Marcel Prévost con *Les Demi-Vierges* o, sobre todo, Flaubert y Maupassant. Bebiendo del siglo francés inmediatamente pasado, de su literatura breve, de su literatura naturalista y galante, el discípulo habría sabido crear un relato personal y moderno, como todo un escritor modernista europeo (Bergasa, 1997).

referentes a la poca extensión, como "corta", o a esa actualidad, como *Los Contemporáneos* o *La Novela de Hoy*.

> Yo había soñado con *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, y era un niño casi cuando habría dado años de mi vida por ver editada en aquellas brillantes publicaciones alguna novelita mía. Con aquella obsesión quise hacer una Revista modesta, de corta tirada, a base de una novela semanal.

Es lo que confiesa Artemio Precioso sobre la fundación de su colección (Martínez Arnaldos, 1997: 57). Otro ejemplo, pues, de asociación de una colección con su promotor es la de *La Novela de Hoy* (1922-1932) con Artemio Precioso, colección en la que, además de Carmen de Burgos con *Se quedó sin ella* entre otros relatos y entre otros contratos "en exclusiva" según su propia política, también participaron otras tantas escritoras como Concha Espina, Margarita Nelken, Sara Insúa, Magda Donato o Pilar Millán Astral, promoviendo esa participación femenina. Asimismo, cuenta entre sus participaciones con José Ortega y Gasset y *La virgen muda* (nº 446, de noviembre de 1930) o con Miguel de Unamuno y *San Manuel Bueno, Mártir* (nº 461, de marzo de 1931), entre ningún escritor extranjero. Artemio Precioso decide además darle una colección hermana, *La Novela de Noche* (1924-1926), de supuesto tono erótico ya sugerido por su propio nombre, en la que sólo participaría *femeninamente* Carmen de Burgos con *La confidente* (nº 58, del 15 de agosto de 1926), además de la mano escritora bajo el pseudónimo de Clara Isabel Sade con *La simulaciones de Charito* (nº 61, el último, de septiembre de 1926). Aunque, no siendo habitual, no cediera espacio en sus colecciones para relatos extranjeros, A. Precioso no podía negar su contacto con Francia.[66]

Prueba enésima pero definitiva del extraordinario eco de esas revistas francesas y de los relatos cortos es su irradiación incluso sobre casos provincianos como el de una revista publicada en Cartagena en 1907, *La Tierra*, encabezada y avalada por el renombre de Vicente Medina, acompañado de un séquito de *amateurs* de inclinación modernista que se sintieron animados por los deseos de un Unamuno que invitaba a la formación de agrupaciones literarias juveniles. Al calor de otros suplementos madrileños en boga, nace como tal suplemento del diario local, *Lunes de la*

[66] Igualmente colaborador en diarios y revistas también hispanoamericanas, promotor de otras empresas editoriales y periódicas, traductor de *Belle de jour* de J. Kessel, de P. de Bourdielles, de S. Zweig o de F. Carco, además de escritor de cuentos y de "escandalosas" novelas cortas, algunas ambientadas en Francia o centradas en el divorcio, dentro de sus dos colecciones, su relación con Francia se deberá principalmente al exilio vivido por la dictadura de Primo de Rivera en París, desde donde trabaja como corresponsal y miembro sindicalista, y donde son traducidas al francés algunas de sus obras (*Vivir dos veces* como *La double vie de Antonio Pérez*). Tanta frenética actividad también se debió a cuestiones financieras, las mismas que le moverían a volver a España como gobernador civil en Toledo, hasta la siguiente dictadura, tesitura por la cual sería marginado y olvidado por ambas partes políticas -y literarias- posteriormente.

Tierra, junto a otro llamado "Novelas de *Lunes de la Tierra*" con novelas cortas; contiene entre textos misceláneos algunas traducciones de la narrativa breve francesa, contribuyendo así a completar el capítulo de recepción literaria y de las traducciones (Saura, 2007). En sus ocho meses de vida, con una tirada semanal que llegaría a los treinta y nueve números, publicaría un número de dieciséis *nouvelles* pertenecientes a catorce autores franceses de finales del XIX y principios del XX, muchos ya consagrados como Gautier, Maupassant o Dumas hijo, al lado de autores más bien consagrados por la moda del momento tales como Prévost o Silvestre y otros aún no consagrados pero que empiezan a despegar como Colette, con *La dama que canta* en el número 3. Daría también cabida a la publicación de poemas en prosa, de españoles y de extranjeros, éstos en su mayoría hispanoamericanos y franceses, con textos breves como los relatos narrativos incluidos, que no llegan a las treinta páginas, aunque vayan sin numerar (los escasos cuidados puestos en la edición suelen coincidir con los del resto de suplementos de prensa) y aunque resulten de difícil deslinde genérico. Así, aun en la estela de las revistas madrileñas y también francesas, los relatos del suplemento de *La Tierra* conseguirían desmarcarse del muestrario de aquéllas por escogerlo directamente de las fuentes, las cuales traducen incluso sin registrar el nombre de los traductores aunque entre ellos figure principalmente el propio V. Medina.

Entre tanta influencia francesa en el campo de las revistas y colecciones españolas, sin embargo, también se cuelan ecos en dirección inversa, como el producido gracias a un "rebrote tardío" (tardío aunque se trate de la década de los cincuenta) de *La Novela Ideal*. Esta colección, militante desde el anarquismo (especialmente apegado literariamente a estos medios populares), decae en el Bienio Negro de la II República a pesar de su mantenimiento a modo de "compensación literaria" frente al camino –también político– hacia la Dictadura. De ella se inspira la bautizada justamente como *La Nouvelle Idéale*, anunciada como sigue: "supplèment mensuel de *CNT*. Correspondance, «La Nouvelle Idéale», 4 rue de Belfort, Toulouse. Mandats, *CNT* (hebdomadaire)" (Serrano, 1986: 232). Publicada en el exilio de Toulouse, cada mes, seguramente de 1955 a 1959, se propone mantener la línea de la colección española en sus cincuenta y ocho números (aun sin hacer constar las fechas, que pueden ser deducidas por su referencia a hechos históricos contemporáneos como la guerra argelina, al cambio de precio –de 50 francos a 0,50 nuevos francos– o a cierta propaganda datada en 1957). En ese suplemento de la Confederación Nacional del Trabajo, clandestina en España y exiliada en Francia, se alternarían, por deseo expresado en el número 40, relatos en francés y en español, objetivo que, salvando la inclusión en el número siguiente de *Los hijos de la calle* de Federica Montseny, no fue alcanzado. Sin embargo, sí incluiría entre sus números traducciones de obras que fueron anteriormente publicadas en *La Novela Ideal* pues, de

hecho, de manera simbólica según su estudioso, el primer número de la colección francesa no sería otro que la traducción del primer número de la colección española como *Mon ami Jules* de Adrien Delvalle (Adrián del Valle). Se reunirían, pues, relatos en francés, escritos por autores tanto españoles como franceses, además de traducciones de clásicos universales siempre libertarios como Herzen y Gogol o de españoles comprometidos con la izquierda política como Blasco Ibáñez con *Le crime de la baronne* en el número 43. A pesar de todo su interés, debido principalmente a las fechas en las que se publica como secuela de una colección española, al contexto político-ideológico hispano-francés o a las propias obras españolas traducidas, su influencia no resultaría ciertamente destacable, ni sobre la literatura francesa ni sobre la española.[67]

Pero también reluce otro caso de colección española, anterior de hecho a *La Nouvelle Idéale*, que publica en el exilio francés pero en español. *El hotel vacío (novela corta inédita)*, de Eduardo Zamacois, sería el único número, el segundo, del que hemos podido tener conocimiento, perteneciente a la colección impresa en Toulouse, en Ediciones Franco-Españolas, en el año 1947, *La Novela Española*, colección de la que sólo tenemos noticia por Osuna (1986: 182) –y éste por medio de Antonio Risco–, que las sitúa en la estela de las colecciones de novelas cortas de éxito en el primer tercio del XX y en paralelo a las revistas literarias de posguerra o de exilio, en particular a las publicadas justamente en Francia, como *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* (1944-1948), *Iberia* (1945) o *L'Espagne Républicaine* (1945-1949), alimentando el vínculo entre la literatura y el pensamiento de ambos países. Continuando con las búsquedas, encontramos el que sería el octavo número de esa serie de *La Novela Española*, el único conservado de tan interesante colección en la Bibliothèque Nationale de France. En el reverso de la portada aparecen los números publicados hasta la fecha: el primero para Cervantes y *Rinconete y Cortadillo*, y, posteriormente, Juan B. Bergua y *Marieta*, A. Fernández Escobés y *La Otra*, F. García Lorca y *Romancero gitano*, el Dr. Martí Ibáñez y *La canción sin palabras*, Víctor Alba y *Diálogo sin testigos*, y, en el séptimo, Alejandro Casona y *Flor de leyendas*, anunciando para el número que seguirá al de Unamuno otro de Fernández Escobés, titulado *¿Para qué te pintas los labios, Marilena?*, a saber, relato de quien aparece como director de la publicación.[68] Pero no aparece pues el relato de Zamacois, así referenciado en la Biblioteca Nacional de España pero ausente.

[67] La colección estaría conservada, salvo algunos números, en el *Institut Français d'Histoire Sociale*, en los Archivos Nacionales, de París, y ofrecería un dignísimo objeto de estudio. Con todo, por otras vías, no hemos encontrado ni rastro de ella.

[68] Tras su nombre, aparece la lista de colaboradores, en el mismo reverso de la contraportada: Mario Aguilar, Víctor Alba, Domènec de Bellmunt, Juan B. Bergua, Alfonso Camin, Luis Capdevila, Alejandro Casona, Mercedes Comaposada, Ezequiel Endériz, Antonio Espina, Ángel Ferrán, Ramón J. Sender, Roberto Madrid, Dr. Félix Martí Ibáñez, Álvaro de Orriols, José María Puyol, Mateo Santos, Arturo Serrano Plaja, y Eduardo Zamacois, además de un nombre para el dibujante, Antonio Argüello. En el pie de la página aparece: "Suscripciones, correspondencia y giros

Así pues, es un hecho la relación existente entre la literatura española y francesa por medio del género narrativo breve y semibreve y por estas colecciones, explicables al calor de los propios acontecimientos históricos, completando un capítulo aún descuidado desde el comparatismo literario. En esos relatos publicados en revistas y colecciones españolas y francesas contemporáneas, además, se sienten por igual unos determinismos que influyen sobre los estilos y los temas, siendo éste otro denominador común para los relatos escritos desde ambas literaturas a través de estos medios de publicación.

c) Implicaciones estilísticas, temáticas e ideológicas de los relatos cortos por y para las revistas y colecciones literarias

"Lecturas breves, fraccionadas y periódicas" se venden y se compran en esas revistas y colecciones de gran divulgación, con toda una batería de implicaciones en temas y estilos como literatura. La periodicidad de un hábito de (multi)lectura (e incluso de (multi)escritura) en ciertas cantidades, dosis o raciones de texto(s), sea en entregas de novelas o en novelas cortas, por ejemplo, tiene consecuencias textuales, aunque queden "por estudiar las posibles consecuencias de un estricto acoplamiento entre la estrategia narrativa y la cantidad de texto publicado" y leído por un consumidor que sentiría con esa dosificación una paradójica pero consustancial "mezcla de satisfacción y creciente frustración" (Botrel, 2007: 21, 22). La fragmentación, con sus propias consecuencias estilísticas y narrativas, también sería objeto de estudio desde el propio acto o

(…) al Administrador: D. Torres, 10, Rue de Languedoc. Toulouse (Hte-Gne)". En la primera página, dedicada especialmente al nombre del autor y del relato, que es subtitulado como "novela corta", aparece la marca de Librairie des Éditions Espagnoles (LEE), con dirección en París y en Toulouse. Llega a las treinta páginas, a doble columna, en pequeño formato. Pero más información se nos dispensa en las dos últimas páginas. De hecho, "accediendo a la demanda de la mayoría, APARECERÁ QUINCENALMENTE desde 1º de enero de 1948" (hasta entonces era mensual), con un grupo de colaboradores al que se sumarían algunos de los citados como Sender o Puyol. Sus "originales inéditos" alternarían con "las mejores obras de los grandes Maestros de la novela corta española", y ellos no serían otros que Joaquín Dicenta, Pedro Luis de Gálvez, Alberto Ghiraldo, Antonio de Hoyos y Vinent, Eugenio Noel, Benito Pérez Galdós, el Dr. Felipe Trigo, Javier Valcarce, Antonio Zozaya, "etc..., etc...". Así, podríamos decir que los "grandes ausentes" de una colección posterior, de mediados de los cincuenta, como *La Novela del Sábado*, publicada en España y "con consentimiento", se encuentran en esta colección, publicada en el exilio español. Es más, prometen, siguiendo la línea de la publicación de poemas de Lorca, que para el próximo aniversario se publicará una antología de Antonio Machado, además de hacer "actualmente gestiones" para hacer lo propio con Gabriela Mistral y León Felipe. En la contraportada, finalmente, aparece ocupándola toda una reproducción de la portada de una tirada de *L'Espagne Républicaine. Hebdomadaire politique et littéraire* ("Un rotativo para todos", "El semanario que nunca decepciona"), el de marzo de 1947. Ésa sería la única toma de partido política, tampoco directa, hallada en la colección "exclusivamente literaria", como se nos advierte.

método lector.[69] Y para la brevedad, muchos textos habrían de ajustarse al ser dosificados, requisitos cumplidos por las novelas cortas que, más extensas que los cuentos periodísticos pero sin dejar de constituir unidades breves que no rebasarían normalmente los cincuenta mil caracteres, serían legibles autosuficientemente y también satisfactoriamente. Para colmar temporalmente esa "frustrante" satisfacción según Botrel, a los nuevos lectores invocados para esos relatos por sus colecciones huésped se ofrecen argumentos estéticos pero también otros de tipo extra-estético.

De muestra para éstas y otras implicaciones respecto a este medio de publicación y su presentación tipográfica sirve el relato de Sofía Casanova titulado *El crimen de Beira-Mar*, que vio la luz en *El Libro Popular* (el 24 febrero de 1914), en el octavo número de la colección tirada en un formarto de 17 x 24 centímetros, por lo que, entre otras cosas, el relato se presenta a doble columna, con amplitud entre caracteres, en un libro de calidad. El número cuesta veinte céntimos, como consta en la portada junto al nombre de la autora y del relato y junto a una imagen en la que, aun sin colores llamativos, muestra el dibujo a lápiz, como los del interior, del retrato de una mujer sentada, con las manos en la cara. En el reverso de la portada se anuncia el avance del próximo número, que será de Antonio de Hoyos, asiduo de las colecciones hermanas, y se publicita al ilustrador debutante, Luis Lesa (tras ello, también se informa de la apertura del nuevo teatro de Adriá Gual en Barcelona, dedicándole una elogiosa y detallada descripción; las noticias contemporáneas también tienen cabida en estos medios como anteriormente era a la inversa: la prensa era la que reservaba su espacio a la literatura). El director de la colección es Antonio de Lezama, tal y como reza en el margen superior derecho de la primera página. Manuel Ángel es el ilustrador de los numerosos dibujos que aparecen y que llegan a ocupar páginas enteras o incluso dos: a lápiz, algunas son más elaboradas que otras, pero inciden en el retrato de la que es la protagonista de la obra y que ya aparece en la portada, vestida con el paño en la cabeza, tradicionalmente gallega, siempre cabizbaja y triste (en colecciones de menor calidad se prescindirá de las ilustraciones o de la publicidad de los grandes ilustradores del momento). En la contraportada se enfatiza en lo "primorosamente encuadernadas, con lujosas tapas [que] están puestas a la venta colecciones de El Libro Popular",

[69] Botrel recurre al estudio de Bellenger, *Les Méthodes de lecture* (por nosotros consultado en la edición española *Los métodos de lectura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1979): para un lector principiante (que ya no recurre al deletreo pero sí a la pronunciación mental de todas las palabras, o sea, de cien a ciento cincuenta palabras por minuto), la lectura de las ocho mil palabras y pico correspondientes a unos cincuenta mil caracteres supondría entre una hora y una hora y media mientras que, por parte de un lector avezado (capaz de leer entre quinientas y novecientas palabras por minuto), se emplearía entre diez minutos o poco más de un cuarto de hora. Asimismo, Botrel informa de los cincuenta y tres mil caracteres de *La Novela Corta*, los ochenta mil de *La Novela Ideal*, los cincuenta y un mil de *La Novela Roja*, o hasta los cuatrocientos cincuenta mil de las sesenta y cuatro páginas de las miniseries de *La Novela de Ahora*. Efectivamente, para colmar esa "frustrante" satisfacción, a los nuevos lectores se ofrecen argumentos estéticos pero también otros de tipo extra-estético, como los regalos ofrecidos con la compra de un número que oscilaba entre los cinco y los treinta céntimos antes de 1914, cuando un kilo de pan costaba unos cuarenta céntimos, y entre diez y cuarenta después (o sea entre 1,90 y 5,90 céntimos los diez mil caracteres).

que salen a distintos precios desde la sede del madrileño Paseo de las Delicias (gran parte de las colecciones populares de novelas cortas serán madrileñas), como la anunciada segunda edición de *La despedida de Bombita* por Don Sincero (la empresa editora se dedica a todo tipo de literatura, no sólo breve y fragmentada).

De Sofía Casanova también, *Episodio de guerra: novela inédita* se publica en 1921 en una colección en la que además ha participado asiduamente Carmen de Burgos, *La Novela Corta*. En ella antes igualmente ha publicado Casanova obras como *Triunfo de amor* (nº 186) y, seguidamente, *Sobre el Volga helado* (nº 196) (relato que, sin embargo, subtitulado como *Narración de viajes*, fue publicado por extenso allá por 1903, superando las cien páginas; habitual es rescatar las obras propias para reciclarlas como novelas cortas y así rentabilizarlas). El número correspondiente a *Episodio de guerra* (nº 299) llega a las dieciséis páginas, en un volumen de 19 x 17,5, pobre en la calidad del papel, sin portada ni ilustraciones ni paginación (aunque con una foto de la autora a la cabeza) para ese episodio de guerra, en el que parece ya especializada la autora aunque no deje de darle el protagonismo al asunto amoroso incluido. También vende el hecho de ser "inédita", acorde con la advertencia a pie de página: "Las novelas inéditas que publica este Revista son pagadas como INÉDITAS y consideradas como tales bajo la exclusiva responsabilidad de sus autores". En esa colección madrileña Sofía Casanova también da a publicar *Valor y miedo* en año siguiente (nº 348), con ilustraciones de Perals centradas de nuevo en la mujer (como resulta habitual), pero nada caracterizada con esos trazos elementales.[70] Del gusto de la autora y de ese propio género es el título (como el escogido para cada uno de los capítulos de ese mismo relato), aunando términos llamativamente antónimos y dando mayor efectividad a un relato en el cual la autora, aunque ensarte sucesos a veces sin mayor ilación o explicación que demuestran esos "cortes" o fragmentaciones para adaptarse el medio, introduce al final el personaje de Kola, el bandido, que aparecerá en otros relatos publicados en el mismo medio (como en aquellos ciclos novelescos decimonónicos) a los que va a dar título.[71]

[70] Para un análisis detallado sobre las ilustraciones incluidas en las novelas cortas, véase GARCÍA MÍNGUEZ, Sebastiana María (2006), *Texto e imagen: la ilustración como componente semiótico-discursivo de la novela corta (1900-1936) (tesis doctoral)*, Murcia, Universidad de Murcia. C. Rivalan-Guégo también estudiaba las fuentes icónicas en esas novelas y novelas cortas de fruición del primer tercio del XX, comparando de nuevo con la situación en Francia: "Y cabe admitir que en materia de ilustración, y especialmente en la edición de literatura de gran divulgación bajo forma de libro de breve duración, en un país como Francia, por ejemplo, no se hizo nada similar después de la primera década del siglo XX. Colecciones como la Select-Collection, Une heure d'oubli de Flammarion o Mon livre favori de Ferenczi o la Collection de la Garçonne carecían de ilustración. Las únicas iniciativas fueron las de A. Fayard con acuarelas en su Modern[e]-Bibliothèque, xilografías en Le livre de demain y de La Renaissanse du Livre en Collection "In Extenso". (…) Llama la atención la gran similitud de las representaciones en los libros con las de las revistas de moda, los carteles taurinos, anuncios publicitarios para productos de higiene o de belleza [y] la porosidad entre los diferentes espacios icónicos" (2008: 167-168).

[71] A modo de muestra de toda una serie de condicionantes de este medio popular se han allegado estas publicaciones de una autora particular. Escasos son los estudios de conjunto, pero para un análisis contrastivo de las colecciones

Pero también se establecen esponsales con una labor propiamente cultural, divulgativa o educativa, reconocida por la propia política o empresa de esas colecciones así como por sus estudiosos, como R. Mogin-Martin para aquella colección de *La Novela Corta* (1916-1925): "la nouvelle y devient un instrument de diffusion de la culture, et donc un moyen d'émancipation pour les classes populaires" (1988: 87).[72] Una colección como ésa vendría a representar una de las "dos Españas": la liberal y progresista, como otras representarían la otra España, marcadas por el contexto, como *La Novela del Sábado* de los años 1939 y 1940[73] o la de los años 1953 a 1955. En *La Novela Corta* participaron las más destacadas escritoras del momento como nuestras Carmen de Burgos y Sofía Casanova, además de Concha Espina, Margarita Nelken o Emilia Pardo Bazán, mientras que para la segunda colaborarían sólo Concha Linares Becerra y Ana María de Foronda, además de la única autora coincidente con la anterior, Concha Espina, flanqueadas éstas últimas por escritores como Tomás Borrás, Felipe Sassone, Tono, o el mismo Francisco Franco con *Marruecos, diario de una bandera* (o por escasos extranjeros como Dickens o el contemporáneo Pirandello). En esta colección publicada en el contexto posbélico español ya dentro de la dictadura de F. Franco, el determinismo histórico se sentiría especialmente.

La novela corta en esa "otra España" se seguirá cultivando tras la Guerra Civil, pero también el propio cuento, incluso en el campo de las revistas literarias, como estudia Ana Casas para el relato breve en general dentro del periodo comprendido entre 1948 y 1969 (2007). A partir del citado estudio, conviene resaltar otros paralelismos más con el camino seguido por el relato francés, entre ellos, un punto en el que se viene insistiendo, como es la convivencia de básicamente dos formas de entender el relato breve dentro de los mismos autores o de las mismas revistas. Casas vuelve a confirmar la floreciente actividad de periódicos y revistas literarias, entre ellas algunas universitarias, también en la bisagra del siglo XX, así como su pluralismo estético y su hospedaje de generaciones brillantes de cuentistas españoles, contrastando con la infravaloración o hasta

españolas se puede recurrir a los estudios particularmente dedicados a cada una de ellas; de hecho, interesante resultaría un estudio propiamente comparativo de esas colecciones españolas entre ellas así como entre éstas y las francesas, para el que sólo se aporta desde aquí algunas pinceladas. Tenemos noticia, no obstante, de los interesantes trabajos recientemente emprendidos en esta dirección por la especialista Christine Rivalan-Guégo desde la Université de Rennes.

[72] Mientras que C.-N. Robin estudia *La Novela de Hoy* (1922-1932) intentando medir o pesar cantidad y calidad equilibrándolas en un estudio sobre la novela española del siglo XX (1997), Mogin-Martin, además de estudiar su colección desde lo ideológico, asimila sin ambages los relatos de esa colección como de otras, como otros estudiosos desde Francia, con el género-término de *nouvelles*. Ello no sólo daría nueva cuenta de esos ambages terminológicos entre ambos lados de la crítica sino también, justamente, de la vigencia de recientes estudios franceses sobre las colecciones literarias españolas.

[73] También en plena Guerra Civil entre 1937 y 1938, en San Sebastián y ya en poder de los nacionales, se publica *Los Novelistas (La Novela de la Guerra)*; en esa colección sale *Madrinas de guerra* (nº 4, 1938) firmada por Rosa de Arámburu. En esa misma ciudad y en ese mismo año se editaría también *Retaguardia*, de Concha Espina, con una popularidad que explica las tres ediciones que logró en un año.

desconocimiento en su misma contemporaneidad, lo que empujará a José Luis Cano a emprender una "apologética" campaña de reivindicación del género desde la revista *Ínsula*. En esta revista colaboraría nuestra Carmen Laforet con relatos como *El infierno* en su primer número de 1946, o como *Recién casados* en 1954, cuando terminaría su etapa como "novelacortista", además de otros como *Un matrimonio*, aparecido en la revista *Clavileño* en 1952, esto es, cuando comenzaría esa etapa dada a las novelas cortas. Pero, como parece pasar en otras revistas, también las francesas, esas dos formas narrativas breves conviven, siendo en este caso la llamada Generación del Medio Siglo la introductora de la innovación:

> Con ellos aparece la alternativa ese relato más clásico -"esférico" lo llamará más tarde Cortázar-, alineándose a otra tradición -la que parte de Anton Chéjov con sus cuentos de atmósfera-, que consiste en liberar el argumento del desenlace y del clímax final, así como de los antecedentes. El resultado es una forma de relato abierta, donde prima lo fragmentado frente a lo unitario, el ambiente frente a la trama y lo estático frente a lo dinámico. Estamos, sin embargo, en un momento de transición, en los que los cuentos de corte tradicional (como los que se escribían en la década de los 40) empiezan a derivar hacia otros más flexibles respecto de las preceptivas clásicas. (…) Los gustos del crítico se decantan por las formas más conservadoras (…). No es extraño que la crítica de la época acuse las transformaciones que se estaban operando en el cuento e incurra en comprensibles vacilaciones tanto en la terminología como -lo que es más importante- en la conceptualización de los rasgos distintivos del género. (Casas, 2007: 208-209)

Esos rasgos distintivos y recurrentes para dotar de coherencia al género o hasta de su propia *genericidad*, ya desde E. A. Poe con sus notas a Hawthorne en torno a la búsqueda del efecto sobre todas las cosas (narratológicas) −esto es, una tradición romántica−, no serían otros que la narratividad y la ficcionalidad según Casas, a los que podríamos sumar la de brevedad o extensión en general, sin dejar de adherirnos a estas afirmaciones suyas. Además, en *Ínsula* también se hacía posible un lugar de encuentro con cuentistas del exilio, lo que no estaba exento de encontronazos con la censura del momento franquista, y es que en esos "esponsales" formales-ideológicos no hay aún nulidad, como tampoco en las revistas contemporáneas francesas.

También vive la *nouvelle* en un periodo crítico inmediatamente posterior a la Guerra Civil española como la Ocupación durante el régimen de Vichy, bajo su censura y su propaganda política e ideológica. A ella se opusieron escritores (de relatos breves) como Camus, Sartre, Aragon, Mauriac o Pierre Emmanuel, igual que fue apoyada por la *Nouvelle Revue Française* con Drieu la Rochelle, donde se publicaría *Je suis partout*, promovido por Robert Brasillach, redactor jefe. En

esa revista que reaparece en febrero de 1941 se ofrece un corpus de hasta sesenta *nouvelles* inéditas, entre ese año y el siguiente: “Il est d’ailleurs intéressant de constater que le genre de la nouvelle semble très prisé de ces hebdomadaires, qui lui consacrent une page entière chaque semaine” (Maillot, 2001: 306). Además, como tantas revistas, es ocupada por jóvenes con ganas de salir del anonimato pero sin despuntar con cierta originalidad en sus relatos breves; pero “toutes ces nouvelles participent cependant au même projet, celui de créer une fiction pétainiste, une manière d’écrire la collaboration” (*ibídem*: 307). Los numerosos colaboradores de *Je suis partout* más que habitualmente recurren con elogioso tono a los temas de la familia, la patria y el trabajo, haciendo honor a la ideología consentida, nacionalista y racista, a decir de su estudiosa. Cuando de amor tratan, acaban o empiezan de modo moralizante en matrimonio aunque sea obstaculizado por terceras personas (casi siempre mujeres) o algún gran drama (como en *Marie-Bourgogne* de La Varende o *Un Meurtre* de Paul-Henri Michel); cuando de trabajo se trata, se han de ensalzar todas las profesiones, especialmente la del campo pero no la de los obreros; y cuando de política se habla, hay que denigrar la República, la de moralidad dudosa, asociada frecuentemente con dos hechos cargados de simbolismo e ideología, la Revolución francesa pero también la II República española o la “guerra de España”: se aprovecha para vilipendiar a los republicanos y comunistas españoles (como en *Pâturages sanglants* de Jean D’Elbée). También lo harán con los bolcheviques, los judíos y también los ingleses, haciendo honor a su xenofobia, y a su olvido, con dos grandes ausentes en esos relatos breves, Alemania y la guerra, si no es para hacer hincapié en la vergonzosa derrota francesa, como si esas *nouvelles* estuvieran desconectadas del contexto más inmediato, afirma su estudiosa.

En la temática literaria no deja de influir el devenir de la historia, pero también en las propias colecciones populares españolas, publicadas entre 1907 y 1957, que se podrían organizar según bloques temáticos y hasta históricos (Sánchez Álvarez-Insúa, 1996). La historia marcaría una inflexión para las colecciones de preguerra y las de posguerra, siendo la segunda *La Novela del Sábado*, junto a *Novelistas de Hoy* y *La Colección de Teatro* Alfil-Escélsier, las que cerrarían el periodo de vida de este tipo de la literatura en España. A su vez, las colecciones podrían agruparse según su inspiración política y a tenor de los años en los que se publicaran, puesto que las tendencias varían durante la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil y la posguerra después. Al mismo tiempo, convivían otras familias literarias de inspiración poética o erótica (incluyendo traducciones de autores sobre todo franceses), cinematográfica o teatral, biográfica o histórica, estilos y temáticas que daban el tono e incluso el título a determinadas colecciones. Incluso había colecciones de literatura breve dedicadas *ex profeso* al fútbol o los toros.

Sin embargo, esta homogeneidad no era buscada por *La Novela del Sábado* de los años cincuenta ni desde su propio título, debido éste a otros condicionantes compartidos con otras colecciones que también tomaron su nombre de los días de la semana o de los momentos del día (por ejemplo, *La Novela del Jueves* o *La Novela de Noche*), parte de la retórica de títulos y portadas de estas revistas españolas, como estudia Martínez Arnaldos.[74] De hecho, esa colección, en la que participa Carmen Laforet pero en la que no se rescata ni a Carmen de Burgos ni a Sofía Casanova, igual que en las colecciones en las que éstas últimas sí colaboran, relucen generalmente por su variedad, tanto como por sus ausencias (baste pensar en el tema erótico a la altura de los años cincuenta, cuando se publica *La Novela del Sábado*, la segunda).

Así, tanto la prensa como las revistas y colecciones literarias marchan al son de los pasos de la historia inmediata, de manera más que evidente en momentos convulsos como los de la Guerra Civil española o las guerras mundiales: otro ejemplo francés lo ofrecería la situación de las revistas bajo la Ocupación entre 1940 y 1944 (hasta ochenta y cinco en esa situación de carestía de papel y de libertad de expresión, desde grandes revistas a *revues-plaquettes* poéticas u otras regionalistas o estudiantiles y algunas lujosas), entre la clandestinidad y la legalidad, un espacio de semi-libertad según su estudioso y recensor, Olivier Cariguel (2007). Parece, pues, irremediable que lo que se publique en esos medios se vea afectado por los avatares de la historia, incluso cuando se trata de literatura, desde la poesía a la narrativa breve, aunque con ello salga a flote el inmortal debate de la vinculación entre la literatura y la historia, del determinismo de la historia en todas sus facetas ideológicas o socio-económicas sobre las obras literarias. Con todo, aunque de la relación periodismo-actualidad y periodismo-literatura no haya de deducirse para todos los casos de principios del XX la ecuación literatura-actualidad, lo cierto es que la vinculación de los profesionales de la literatura con el periodismo en ese contexto es un hecho. La propia Carmen de Burgos sería una de las primeras mujeres que ejerciera en el periodismo español, como Josefina Carabias, otra escritora de novelas cortas que participaría posteriormente en *La Novela del Sábado*, a la que se le recuerda recientemente como periodista. De hecho, Carmen de Burgos se proclamaría a sí misma como la primera mujer periodista española con sus crónicas de la guerra de Marruecos, y así se reclama su papel también en la actualidad (Utrera, 1998), aunque también cultivó otro ámbito como el político (siendo Victoria Kent la primera persona a la que entrevistara en 1930).

[74] Una interesante sección le dedica en su estudio "titulológico" M. Martínez Arnaldos a la retórica del título y también de las portadas en este tipo de colecciones o revistas literarias. Confirma que tal marco o contexto, efectivamente, "*es sobre*, y *no de*, el género" (2003: 117, y ss.), y que sus títulos ejercen un enmascaramiento o una retórica propiamente publicitaria. Asimismo confirma que en un 80% se repite el nombre de "novela" para los títulos de esas revistas, seguido por el de "cuento" con poco más del 10%.

Igual que se marcan políticas estéticas y extra-estéticas, se acuerdan pues desde esas colecciones literarias unos "esponsales" con lo político-ideológico, como afirma Corderot (2007), y como se comprueba a través de aquéllas que viven en un periodo convulso en ese sentido, el que va de 1920 a 1936. Las primeras colecciones españolas con un explícito peso político, de esencia libertaria o anarquista, no serían otras que *La Novela Roja* y posteriormente *La Novela Ideal*; ésta última es la que después sería *La Novela Libre*, promovida por los Montseny desde el año 1925 hasta el 1938,[75] esto es, hasta el fin de la Guerra Civil española, aunque quepa referirse a su rebrote en Francia, el de *La Nouvelle Idéale* en los años cincuenta. Esas colecciones deliberadamente políticas o politizadas sobrevivieron incluso erigiéndose contra el sistema establecido, por ejemplo, contra la Dictadura de Primo de Rivera en los años veinte algunas como *La Novela Social* o *La Novela del Pueblo*, si bien, en los años treinta, debido a la radicalización operada desde la ideología, se descuidaría esa forma breve, tan persuasiva para esos cultivadores, por un contenido dogmático más radical, evidente en *La Novela Roja*, *La Novela Política* o *La Novela Proletaria*, hasta silenciarse con el régimen de Franco. Un contenido también dogmático, pero en una dirección política opuesta con la siguiente dictadura española, detentaría el suplemento literario de novela de la revista *Vértice* entre 1937 y 1940[76] o *La Novela del Sábado* que vivió entre 1939 y 1940, dos colecciones falangistas de novelas cortas que culminan la evolución de las colecciones políticas españolas trazada por Mª A. Naval (2000: 12 y ss.). En estas dos últimas, acorde con su propaganda fascista se recurre a temas en torno a la violencia y la muerte en episodios bélicos, además de al humorismo y al sentimentalismo, siempre marcados por el casticismo y la oclofobia, el aristocratismo y el antidemocratismo (en la línea de aquélla *Nouvelle Revue Française* con Drieu la Rochelle), el espíritu imperial y el conformismo cultural, en busca de una supuesta literatura falangista; ello también redundará en el "canon" de sus autores, en el que los extranjeros brillan por su ausencia salvo raras y escogidas excepciones con un afán también político.

Ya no una colección propiamente literaria por medio de sus relatos ficticios sino una revista intelectual como la francesa *Revue Blanche*, que vive en el quicio de los siglos XIX y XX (1889-

[75] La mayoría de sus colaboradores, que carecían de carrera literaria, destacan como militantes o simpatizantes anarquistas, por ejemplo de la CNT, pero sin ser dirigentes: "Este es en particular el caso de las escritoras de *La Novela Ideal*, que, con la obvia excepción de F. Montseny, no llegaron a figurar entre los líderes libertarios. En rápido y aproximativo cómputo, dada cierta precariedad de los datos que manejo, estas autoras parecen ser 18, algo más del 10% del total de los colaboradores de la serie, cifra nada desdeñable ya de por sí en aquellos años. Pero su papel efectivo en la colección es más relevante aún, puesto que producen, entre todas, 113 novelitas, algo menos del 22% del total", aunque sea gracias a las plumas prolijas de Federica Montseny, Ángela Graupera y Regina Opisso, el 16 % (Serrano, 1986: 230). A esa mima colección es a la que más atención se presta justamente en un estudio sobre "Las escritoras de novela corta" como el de P. Pascual Martínez (2000), quien censa los nombres femeninos que en ellas escriben para destacar tal fenómeno, entre otros a los que, no obstante, se habría de sumar otros tantos.

[76] En *La Novela de Vértice* publicaron Concha Espina *El desierto rubio* y Conchita Carro *Paco y las duquesas*, de 1938 y 1939 respectivamente.

1905), también toma partido por asuntos candentes como el propio Affaire Dreyfus (publicación que vendería de manera seriada *Le Journal d'une femme de chambre* de O. Mirbeau). Pero la estética literaria, con o sin premeditación, no deja de impregnar la línea de las revistas coetáneas, marcando una tendencia propia para la propia estética de la forma literaria breve que se va a publicar en ella. Según la marcada por ejemplo por la citada *Revue Blanche*, se establecería una tendencia al fragmento como reflejo de un espacio textual del yo, a una "iconografía" de la forma breve reflejada en su propio aspecto formal y en sus ilustraciones, o a una suerte de "despiece" anti-novelesco de la gran novela, en especial la naturalista, en favor de la completitud de la brevedad narrativa que es promulgada explícitamente por críticos literarios colaboradores de esa revista. Al filo de la nueva modernidad, anunciada o somatizada por una nueva crisis de la novela, se promulga, pero no desde ningún manifiesto explícito, un relato breve que es espacio de fragmentación novelesca y de libertad: "De la discontinuité naissent donc l'insolite et l'éclatement, emblématiques d'une modernité dont les revues littéraires fin de siècle, et la *Revue Blanche* en particulier, ont pu constituer l'espace de création" (Barraud, 2007: 41).

En este caso, el medio de publicación de relatos breves supuesto por la revista, la que cede parte de su espacio entre su contenido misceláneo para la literatura, se ha asociado y se asocia con una estética expresamente fragmentaria o discontinua y, con ella, lo sorprendente y moderno. Aunque el experimentalismo se practique en otros estadios de la literatura como en los años cuarenta y cincuenta, cuando escriben Elsa Triolet y Carmen Laforet, esa propiedad suele ser relacionada con los géneros narrativos más breves así como con la vanguardia literaria y todos los "ismos" de los años veinte. La literatura intentaría mantenerse en el difícil equilibrio de la tradición y la modernidad, cuando el meridiano de la modernidad pasaba por distintas partes según el estadio:[77] en los años cincuenta por ese neorrealismo social-literario ya experimentado en Italia,

[77] Precisamente Peyré, con el fin de trazar la genealogía de la revista moderna, además de remontarse justamente al año 1880 con un autor como Maupassant y sus revistas y especialmente la *Revue Blanche*, afirma lo que podemos poner en relación por enésima vez con la modernidad y con el género de la narrativa breve: "La revue qui très souvent vient à son lecteur comme un livre, sensiblement sous l'apparence d'un volume, ne manifeste pas avant tout un écart dans le cours de l'édition par sa seule présentation formelle. Elle donne surtout à entendre autre chose. L'unité de la voix n'a alors plus cours, la solitude est rompue (…). La revue au reste ne vise pas, à l'image du livre, l'éternité du dernier état pour le mot dit, elle se réserve la part transitoire, elle n'entend pas dépasser l'instant (encore), l'immédiateté est sa gloire. Somptueux et durable mystère (…). Le devenir des revues est riche, foisonnant même, le renouvellement comme le ressourcement est une constante (…) la revue telle qu'elle est pour notre conscience présente dans l'espace de la modernité, à savoir la revue qu'ont éprouvée les dernières décennies du XIXe siècle et le XXe siècle en son entier. Il va de aussi de soi que je me limiterai à envisager l'incarnation la plus haute du phénomène, c'est-à-dire la revue de création, ou mieux la revue littéraire et poétique. (…) La revue, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, apparaît dans les années 1880, elle émerge quand le journal en sa part littéraire décline, bref, lorsque le journal lui-même se confond avec la grande presse. (…) Toutefois, quelles que soient les anticipations, la revue telle que nous la connaissons se focalise autour d'un homme, Mallarmé, de façon on ne peut plus concertée, dans les années 1880. (…) La revue moderne naît moins par Mallarmé que *pour* lui", no por las revistas que él creó sino en las que participó, y Peyré destaca tres, entre ellas, la *Revue Blanche*, modelo de las posteriores (2002: 7-8).

igual que en los veinte por las tentativas de aquella generación del 27 o de escritores personalísimos como Ramón Gómez de la Serna, cuyas greguerías intentaron ser imitadas por su compañera, Carmen de Burgos, que las desparramaba por muchas de sus novelas cortas publicadas en colecciones.

El propio caso de Carmen de Burgos demostraría las implicaciones de una sola autora con las diferentes colecciones de novelas cortas (Sánchez Álvarez-Insúa, 2010: 65-70), incluso con algunos cuentos ya en la publicación precedente de éstas, la Biblioteca Mignon. Cuatro colaboraciones aporta a *El Cuento Semanal* y diecisiete a *Los Contemporáneos*, las dos colecciones pioneras impulsadas por E. Zamacois. En la década de los años diez participaría en *El Libro Popular*, *La Novela de Bolsillo*, *La Novela con Regalo*, *La Novela para todos*, y, a lo largo de su trayectoria hasta finales de la década siguiente, sobre todo en *La Novela Semanal* y *La Novela de hoy*, además de en la colección "hermana" de ésta última, *La Novela de Noche*, que, como en *La Novela Pasional*, se publicaron esos dos relatos cortos erótico-pasionales de Carmen de Burgos. Pero también publicaría en *La Novela Femenina*, justamente con su refrito a partir de una novela corta de *Los Contemporáneos*, titulada ahora *La prueba*; para esa colección, *La Novela Femenina* (sita en Barcelona, dependiente de *La Novela Mundial*), escribirían principalmente mujeres, entre las que destaca nuestra escritora o M. Nelken y F. Montseny, entre una inmensa nómina de autoras que hoy pasarían desapercibidas. Con todo, entre esas colecciones de novelas cortas, prima la rica variedad, y entre ésta, las declaradas femeninas, aunque no sean mayoritarias. En Carmen de Burgos, como en esa colección de *La Novela Femenina*, el tema más que recurrente, incluso en relatos de sello policiaco o picaresco, no dejará de ser el amoroso, independientemente del lugar de publicación de la historia, un tema problematizado o hasta "politizado" con asuntos contemporáneos como el divorcio o la homosexualidad, que esta escritora también allega a sus relatos acorde con sus reivindicaciones.

Se despliega así toda esa serie de vinculaciones entre progresismo y modernidad, o entre brevedad y modernidad, o entre revista y modernidad. Pero estas ecuaciones, por paralelas, pueden incluso desafinar al contrastar con las registradas en otros estudios, en los que se suele asociar las colecciones literarias españolas de la línea de *El Cuento Semanal* con ciertos tradicionalismos o convencionalismos. Con esas revistas francesas y españolas, revistas de pensamiento con hueco reservado para el lanzamiento de literatura especialmente breve por sus condicionamientos como publicación periódica, conviven las colecciones literarias que, en comparación con las anteriores, parecerían inclinar su balanza hacia el relato menos vanguardista (sin olvidar relatos punteros como el de Gabriel Miró, *Nómada*, en *El Cuento Semanal*, o "salpicaduras" vanguardistas como las de C.

de Burgos). Al margen de generalizaciones, podemos afirmar, las revistas minoritarias y vanguardistas parecerían reservar su literatura breve periódica a la innovación con el lenguaje y con la propia brevedad, mientras que las colecciones como *El Cuento Semanal* o publicaciones similares como *Oeuvres Libres* preferirían reservarse para novelas cortas y para el argumento.

Por su parte, Ezama Gil marca una diferenciación entre la literatura publicada en diarios y la publicada en revistas: la primera poseería una proyección más "nacionalista" frente a la internacionalista de la segunda, como demostraría, entre otras pruebas, el diferente número de traducciones de obras extranjeras incluidos en ambos medios. En su elemental estudio del cuento publicado en la prensa en la última década del siglo XIX, además de corroborar la vinculación con el medio periodístico por medio de procedimientos publicitarios como los concursos u otros propiamente literarios, como la mezcla de la ficción con la ideología del medio en cuestión y con la realidad inmediata en numerosos cuentos de circunstancias, corrobora la progresiva independización del relato breve logrando, consecuentemente, incluirse *a posteriori* dentro de volúmenes o colecciones o hacerse con el nombre genérico de "cuento".

M. A. Ezama se refería a esos relatos breves de la prensa española, mayoritariamente tradicionales en su concepción salvo excepciones modernas, y Goyet también para las últimas décadas del XIXy la primeras del XX, no dejando de recordar que la dependencia de la prensa también es un fenómeno surgido en ese mismo momento en otros países como Japón y Estados Unidos, comunicados por ejemplo con autores franceses por medio de otros como Henry James, quien supo adaptarse al género publicado en la prensa dándole "exóticamente" el toque europeo cuando sus *nouvelles* eran publicadas en su país y el americano cuando lo eran en Europa. En general todos ellos eran escritores viajeros y cronistas, tal y como demuestra la continuidad de sus más variados textos y recursos como los descriptivos o los explicativos en los de Chéjov, Maupassant o James, verdaderos intermediarios. Yvon Houssais, que se ha dedicado a estudiar el género de la *nouvelle* en otras revistas francesas del momento, en *Europe* pero también en la *Revue de Paris* (interesante en cuanto se trata de una de las revistas más célebres, aunque quede a la sombra de otras como la citada *Europe* o como la *Nouvelle Revue Française*), confirma una evolución que bien podría ser similar a la de las españolas: hasta los años veinte, predominaría aún lo sentimentaloide y tradicional para progresar evolutivamente, aun en convivencia, hacia la modernidad. En este caso, lo tradicional lo pautan los relatos "a lo Maupassant", instituido como figura representativa y canónica, estética e ideológicamente, que además contribuiría a dar prestigio a tal revista. Miscelánea, publicaría, más que crítica literaria, literatura de diversos géneros,

especialmente novela, a la que se le dedicaba la mayor parte de los esfuerzos publicitarios, como para la obra *Malgré l'ouragan* de Gérard d'Houville, pseudónimo de Marie de Régnier.

Así pues, también en este medio el género de la *nouvelle* vuelve a ser el pariente pobre de la familia narrativa,[78] y dentro del género, la inmensa mayoría, efectivamente "a lo Maupassant", no serían sino *contes* (de nuevo surge la alternancia con el marbete de "nouvelle") localizados en el medio campesino y en el tono dramático pero mostrando esas *tranches de vie* con sus personajes escogidos, frente a la otra tendencia, minoritaria, hacia lo sentimental y amoroso con tintes trágicos, como las *nouvelles* de Marcelle Tynaire o Marianna Damad. Sin mayores originalidades, la *Revue de Paris* pautaría cierta estética al género de la *nouvelle*, explícitamente por medio de notas de lectura normalmente situadas sin paginar al final del volumen, precisamente con no pocas referencias a Maupassant, pero también a Mérimée. La estética sería, pues, maupassantiana: pretendidamente verosímil, con actitud científica y analítica e impasiblemente flaubertiana.

> Le discours sur la nouvelle révèle ainsi une double postulation de la revue, à la fois attirée par ce qui est alors la modernité, l'analyse de la vie intérieure, du moi, qui trouvera sa consécration avec Proust et Larbaud, et, en même temps, très imprégnée par une position plus conservatrice, héritée du siècle précédent, qui l'amène à consacrer la fonction moralisatrice de l'œuvre littéraire.
>
> Quand la Revue de Paris s'intéresse à l'écriture de la nouvelle, c'est pour mettre en avant un art de conter, où la grâce apparente dissimule un nouvelliste très sûr de ses effets, notamment dans la rapidité du récit (Houssais, 2009a: 150).

Paul Bourget sería el omnipresente *romancier-nouvelliste*, ocupando un lugar predominante dado también a otros como Marcel Prévost (director de la revista hasta el año 1925), Henri Bordeaux y Marcelle Tynaire. Pero irrumpe también una nueva generación de *nouvellistes*: según Houssais, la crítica literaria de esta revista vería en el suceso de la Primera Guerra Mundial un *tournant* totalmente determinante literariamente,[79] si bien los autores seguirán siendo los mismos, Bourget, Margueritte o Régnier, y también los tonos, sentimentales y estereotípicos, entre otros

[78] Esta revista, que salía dos veces por semana, en la etapa comprendida entre 1900 y 1920 seguiría una tendencia propia de una revista con visos científicos e históricos para una burguesía cultivada. Frente a un mayor número de novelas, entre una y tres *nouvelles* se publicarían al año en la *Revue de Paris* que, en 1925, pasaría de manos de M. Prévost a las de Marcel Thiébault. A partir de ese momento, se produce un viraje, saliendo beneficiado lo político pero también la crítica de arte, más que propiamente de literatura. La novela sigue teniendo su espacio, pero la *nouvelle* gana más, aunque no tanto en aquella crítica. Se incorporaría una nueva generación, nacida a finales del XIX, esto es, la de nuestras autoras francesas: Marcel Arland, André Beucler, Jean Cassou, Jean Giraudoux, Julien Green, Marcel Jouhandeau, Joseph Kessel, André Maurois, Paul Morand, Pierre Drieu la Rochelle, Jules Supervielle, y además, Marguerite Yourcenar.

[79] Como se ha dicho anteriormente y ejemplificado con las dos colecciones homónimas de *La Novela del Sábado* de los años treinta y cincuenta, no son pocos los autores que coinciden con los que publicaron en aquellas colecciones previas a la Guerra Civil, pero las ausencias resultarían muy decidoras, como la de nuestra Carmen de Burgos.

tradicionalismos como historias enmarcadas o encuadradas (como *Histoire cynique* de Jacques de Lacretelle, presentada como adaptación de *Alphonse et Zélaïde*, una parte del relato *Zaïde* de Madame de Lafayette).

En la *Revue de Paris* publicaría nuestra autora la Comtesse de Noailles textos como *Un conte triste avec moralité* o *La peur d'être inutile*, que por didactismo e ideologicismo bien nos podría recordar a las novelas cortas de Concha Espina publicadas en colecciones españolas. De este modo, como en la mayoría de las colecciones de novelas cortas españolas, la *Revue de Paris* buscaría menos la modernidad que el conservadurismo de su literatura. Pero también publicarían en ella, como en las otras dos revistas aludidas, en la segunda fase Morand o Arland, aportando algunos aires modernos y, además, mayor extensión hasta llegar a las setenta páginas (y por el formato, muy próxima a la de los volúmenes de las colecciones españolas), que haría de sus *nouvelles* unos *petit-romans* (¿unas novelas cortas?). Sus historias o anécdotas girarían en torno a una temática poco fantástica pero insólita y hasta absurda, como en J. Green o J. Cassou, traspasando el medio de la burguesía parisina tan estereotipada literariamente. Pero también publicará Marguerite Yourcenar: Houssais reclama el mérito de esta revista francesa al saber valorar el talento de aquella joven escritora que daba a conocer su *nouvelle*, simbólica y maravillosa, titulada *Comment Wang fô fut sauvé*.

> Cet éloge de Mérimée manifeste donc une évolution importante dans l'esthétique de la nouvelle. Le nouvelliste n'est plus, comme dans les années d'avant-guerre, ce conteur habile qui reflète fidèlement la réalité de son époque ou dissèque, en scientifique impassible, les ressorts cachés de l'âme humaine. La nouvelle, au contraire, vaut pour ce qu'elle ne dit pas, pour ce qu'elle laisse entendre beaucoup plus que pour ce qu'elle montre, comme su, finalement, elle devenait une forme de plus en plus littéraire, de plus en plus travaillée. (…) Si finalement l'esthétique naturaliste du début du siècle, dans son culte de la fidélité au réel, ne semblait que peu distinguer la nouvelle du roman, il semble qu'ici, par l'accent mis sur la concision, la dramatisation, s'esquisse une réflexion sur ce que la nouvelle a de spécifique, en tant que forme littéraire autonome, affranchi des contraintes, ce qui donne tout sons sens à l'attaque de Cassou contre les «contes de journal» dont il s'agit effectivement de se démarquer pour conquérir une légitimité littéraire. (2009a: 159, 161)

Su "hermana" la prensa, que es en todo su auge de finales del siglo XIX español cuando más publica esos cuentos, esto es, en principio a remolque e imitación fundamentalmente de la francesa, cede el relevo del éxito lector a las revistas literarias. El papel de estas revistas en la vida española ha sido recientemente revalorizado por la crítica para la época que va de la "Edad de Plata" al

medio siglo (Ramos Ortega, 2001), como también en particular para los años que corrieron entre las dos dictaduras (Osuna, 1986), mostrando así una trayectoria propia explicable al calor de los bandazos de la historia y también de la literatura, entre la conservación de ideas políticas por medio de ese arte y la propulsión de nuevas ideas del arte literario. Porque por esos años, en el corazón mismo de este estudio, en las revistas españolas de vanguardia también tuvo su hueco la narrativa breve, igual que en las revistas francesas de finales del XIX como la *Revue Blanche* o la *Revue de Paris*:

> A través de las revistas literarias publicadas en España entre 1920 y 1936 podemos descubrir una narrativa breve vacilante e indagadora que trata de mostrar los afanes de originalidad y de ruptura con lo establecido por medio de un género de una gran solidez literaria en ese momento en España. Por ello, las muestras de narrativa que aparecen constantemente en las revistas de aquellos años evidencian más que resultados granados, búsquedas y proyectos que hoy resultan de un gran interés para formalizar un estudio de la narrativa española del siglo XX, sobre todo porque apenas se han tenido en cuenta a la hora de establecer rasgos de la narrativa española de aquellos años. (Díez de Revenga, 2005: 16)

En esas revistas, entre las que despuntan *Grecia*, *Vltra* o también *Revista de Occidente*, practicaron su Arte Nuevo –narrativo breve– muchos que resplandecieran más como poetas, como los grandes del momento de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Francisco Ayala o los primeros Luis Cernuda y Rafael Alberti, además de Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Juan Chabás o Corpus Varga. Muchas de esas revistas contemporáneas ofrecen su espacio a la poesía de aquéllos que en su mayor parte conforman esa "generación del 27" (o esa "generación de las revistas literarias" según Juan Manuel Rozas, como refiere Ramos Ortega), pero también a la vanguardista narrativa breve cultivada igualmente por esos escritores eminentemente poetas. Este nuevo vínculo entre narrativa breve y poesía podría hacer comprender los hallazgos ansiados desde esa brevedad narrativa eminentemente por medio del lenguaje, pero también por medio de la innovación tipográfica, metafórica y hasta temática como con el maquinismo.

Entre las escasísimas artistas que colaboraron en esa vanguardia narrativa breve, y no sólo la publicada en revistas, asoman Rosa Chacel en *Vltra* o Carmen Conde en *Mediodía* o en *Verso y Prosa* (aunque se puedan añadir en ese campo las contribuciones de una Norah Borges a *Vltra* con sus ilustraciones). Aquella como novelista y ésta como poeta, o incluso María Zambrano como

filósofa, haciendo alarde de un título como el de esa revista, *Verso y Prosa*,[80] darían cuenta de la mezcolanza genérica dentro de esa propia narrativa breve, que oscila con tanto vanguardismo entre el poema en prosa y la prosa poética, entre la greguería y el microrrelato, entre otras brevedades narrativas como el puro cuento o el fragmento de novela dado a conocer no con otro fin que tentar el terreno (del logro literario o el éxito lector). Así, en esas revistas españolas de vanguardia ya se inmiscuye la modernidad, como en las francesas, aunque en las revistas francesas como en las colecciones más populares españolas el camino lo trace la tradición narrativa. No forma parte de esa última nómina de revistas españolas ninguna de nuestras autoras que, parece, se atreven a innovar no más que en pequeñas dosis que son desparramadas en esos relatos breves con historia o argumento y que parecen contagiadas por el aire literario que se respira mayoritariamente en ese momento.

d) Escritoras de narrativa breve publicada en revistas y colecciones

La intensa relación entre literatura y prensa de los siglos anteriores volvería a ayudar a explicar la situación heredada en la primera mitad del siglo XX y su ajuste a los nuevos tiempos: la escritoras del XIX y del XX, además de colaboradoras en prensa tanto con artículos como con literatura varia, son asiduas lectoras de esa prensa y de esa literatura. Ello ha requerido recientemente la atención de numerosos estudios, en los que se muestra la evolución de publicaciones femeninas, como la de las españolas, que nacen y crecen a imagen y semejanza de las francesas en el siglo XIX, y que han sido censadas (Simón Palmer, 1975) y estudiadas en su evolución con una nueva recensión hasta la actualidad (Sánchez Hernández, 2009). También ha sido analizado el cambio de esa relación prensa-mujer ya desde el siglo XVII hasta hoy (Roig Castellanos, 1977), especialmente en su dependencia con la sociedad -intensa desde el XIX hasta un año significativo como el 1939 (Perinat & Marrades, 1980)- y con la propia historia: el devenir de la historia es registrado de manera inmediata en la prensa, igual que el devenir de la mujer en la historia desde entonces hasta ahora, desde Francia hasta Italia o España (Roig Castellanos, 1989).

De una u otra manera, nuestras autoras, españolas y francesas, participan en el engranaje literario-periodístico que se instituye como propio desde el siglo XIX para consolidarse en la primera mitad del siguiente. Ni sólo escribieron relatos cortos ni publicaron sólo en revistas o

[80] *Prose et vers* sería el nombre de la revista de 1905 a 1928 dirigida por Paul Valéry, esa “recueil trimestriel”, “recueil de haute littérature”.

colecciones literarias, pero sin lugar a dudas forman parte de su *hábitat* literario o profesional por una serie de motivos y de consecuencias dignos de ponderar, en sus respectivas peculiaridades personales y en el conjunto contextual. Aunque a distintos tiempos, la nueva ola de modernidad, que invade por ejemplo con ese periodismo todos los rincones de la sociedad en transición y que alcanza a unos lectores nuevos y a unos nuevos colaboradores ya profesionales, ofrece una amplia variedad temática y cualitativa y registra privilegiadamente los avatares de la historia, también la de la mujer.[81]

Además, la nueva prensa la dirigen esos profesionales escritores-periodistas al público lector, que se amplía gracias a nuevos grupos escritores-lectores como las mujeres, con intentos previos al siglo XVIII de prensa específicamente femenina que en un principio no cuajaron. En el siglo XIX español, cuando comienza a despuntar la prensa por y para la mujer, colaboran escritoras de poesía o de relatos extensos y cortos, desde nombres perdidos en aquellas páginas a renombradas contemporáneas como Ángela Grassi, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Cecilia Böhl de Faber, ésta última, por ejemplo, haciendo resonar las inquietudes de aquel Cádiz liberal y cosmopolita y participando en secciones como "Sola" en el *Semanario Pintoresco.* Pero despunta aquella prensa que, sin ser marcada ideológicamente, promueve el rol de la mujer tradicional como madre y esposa y dechado de virtud y belleza (como *El Bello Sexo*, Madrid, 1821; o *Correo de la Moda y Álbum de señoritas*, Madrid, 1852), tanto como aquélla que, cada vez con una voz más alzada y escuchada, hace y se hace eco de las reivindicaciones pro-femeninas para su emancipación (*Ellas, gaceta del Bello Sexo*, de Madrid; o *El Pensil de Iberia*, de Cádiz). Aun reivindicando el papel como mujeres, no están exentas del determinismo del contexto y de las contradicciones derivadas. No existe un conglomerado propiamente feminista, tampoco en la prensa,[82] a diferencia de la situación europea o norteamericana, si bien a partir de la segunda mitad

[81] En la historia de la mujer a la luz de la prensa también se comprueba cómo la ola de reivindicación femenina procede del país francés desde el siglo XVIII y es impulsado por el inglés, y cómo a España llegó tardíamente aunque pronto adquiriera (y perdiera) esos derechos reclamados por francesas o italianas, que, como las españolas, sufrieron el fascismo en el siglo XX (en los años setenta, la española volvería a darse cita tras permanecer en estado de latencia o de clandestinidad). También es Francia una de las que impulsa la promoción feminista desde la prensa, aunque hoy sus testimonios puedan parecer contradictorios o anacrónicos a pesar de su evolución; de hecho, gran parte de la prensa femenina, la comercial y actual, tampoco sería tan feminista o reivindicadora como pareciera, sino más bien evasiva, ya desde los años treinta con aquellas fotonovelas. Por ejemplo, mientras que las francesas parecen tender más a la revista de hogar o información general, las españolas serían más asiduas a las revistas de prensa rosa, fórmulas que tienen un éxito que no parece vaya a extinguirse; pero otra diferencia digna de añadirse es que en la actualidad no se han extinguido las publicaciones militantes femeninas en Francia o en Italia pero sí en España (Roig Castellanos, 1989: 419-421).

[82] La mujer lectora de prensa también tiene entre sus manos obras literarias, y entre sus preferidas se encuentran los folletines ya publicados en prensa diaria, como *La correspondencia de España*, en revistas de carácter general como *El periódico para todos*, o en las específicamente femeninas como *El correo de la moda*. Gran parte de ellas no son sino traducciones de autores franceses, salvo una autora como Eduarda Feijoo de Mendoza que, con su *Doña Blanca de Lanuza*, obtuvo cierto éxito. Como finalidad, buscan "instruir deleitando" y "hacer cumplir a la mujer adecuadamente

del XIX, bajo los auspicios de la Institución Libre de Enseñanza, el despegue en España será imparable hasta el tiempo de nuestras escritoras, haciéndose evidente en la prensa (Cantizano Márquez, 2004).

Así, aunque en esas revistas −también las propiamente femeninas− se reserve espacio para la literatura, se dedican primordialmente a campos que van desde la moda a la política, con un marcado carácter didáctico y literario. Destaca, pues, la influencia de la prensa francesa femenina sobre la española ya en el siglo XIX, aunque sea por diferentes cauces: exportando maquinaria, formatos, lecturas, autores, corrientes, etc. De ella también aprende la prensa española femenina, aunque el principal medio de publicación de relatos breves en España no sean esas revistas sino la propia prensa o después las colecciones de novelas cortas en general, y algunas declaradas femeninas en particular.[83]

Se encuentran colaboradoras esporádicas y aquéllas que sólo participan en publicaciones femeninas o feministas pero, como Emilia Pardo Bazán con ensayos o crónicas, las autoras francesas y españolas convocadas participan en la prensa del momento con opinión y con literatura. En relación con el periodismo y la prensa, se han profesionalizado, muchas como escritoras-periodistas, con "cuentos y novelas [que] van desapareciendo para dar paso a la fotonovela que, por su cuenta se ha transformado en otra competidora de la revista femenina"; y, añade Roig Castellanos: "La revista femenina durará lo que tarde la mujer en promoverse cultural y políticamente" (1977: 171). Este rasgo forma parte de un perfil común,[84] con unos requisitos, salvando (o no) las cuestiones ideológicas, que tampoco se alejan demasiado: una base

---

su "sagrada" misión en el mundo, por lo que serán controladas por hombres, aunque colaboren las autoras más famosas del momento" (Simón Palmer, 2003: 751). Las que son más lujosas dedican un gran espacio a la ilustración y su tamaño es mayor que el de las puramente literarias. Además, los figurines proceden del *Moniteur des Modes*, *La France Élegante* o *Le Petit Courrier des Dames*, así hasta el último tercio del siglo, quedando la influencia francesa patente tanto en el fondo como en la forma. La primera publicación que se podría considerar en propiedad una revista española femenina es *El Periódico de las Damas*, a la que se le otorgó un tono ciertamente más superficial debido a la supresión de los artículos políticos.

[83] Atendiendo a las etapas y clasificaciones determinadas por Seoane y Sáiz (1998), se distinguen en primer lugar las revistas consideradas tradicionales por cuanto su contenido concuerda con el sistema establecido, justamente aquéllas que nacen a imitación de las revistas de modas francesas, escritas por mujeres exclusivamente que hablan de hogar y moda. Por otro lado estarían las revistas de sociedad y de Acción Social Católica, que se centran en asuntos laborales y que suelen ser de peor calidad, y, además, las revistas catalanistas y las feministas. Tras la Primera Guerra Mundial, el panorama se transforma, y aunque siguen teniendo éxito las revistas de hogar y moda, cobran más fuerza las feministas y las de Acción Católica, vehementes en la época de Primo de Rivera y de la II República hasta que, con la Dictadura franquista, sólo se permitan aquellas revistas que promueven el papel de la mujer conforme a esa ideología. Será en los años setenta cuando una nueva hornada de revistas femeninas salga con la Transición, si bien, en la actualidad, son bien pocas las explícitamente feministas, pues se vuelve a la prensa "rosa" y a la de moda.

[84] No sólo ejercieron de colaboradoras de prensa para mujeres, sino de prensa política varia como La Pasionaria en los años treinta, y si se hacen con cierta visibilidad, será ya desde la escuela del periodismo aunque algunas se puedan definir como directoras-propietarias: "si hubiera que proponer un retrato ejemplar, sería el esquema de la maestra nacional-periodista-directora-presidenta de Asociación, o sea el caso de Benita Asas (1873-1968), de trayectoria similar a la de Carmen de Burgos (1877-1932), a pesar de que ésta no creó nunca prensa femenina" (Bussy Genevois, 2005: 197).

socioeconómica y cultural medio-alta, la posibilidad de acceder a la enseñanza, el manejo de varios idiomas e incluso de la oratoria, un afán viajero y cosmopolita y una dedicación polifacética, todo ello compaginado con una convencida defensa de ideales humanísticos, sin distinción de sexos ni de ideologías incluso dentro de las pautas del sistema, y reflejado literariamente en sus novelas cortas/*nouvelles*:

> La novela corta, pues, en una de sus parcelas, es un reflejo del periodismo de la época. Los más variados sucesos que, desde la prensa, han *intrigado* a la opinión pública son novelados por aquellos que, precisamente, han sido testigos directos de los acontecimientos. Una actitud del periodista novelador que se podría conectar con el concepto de *anécdota*. (Martínez Arnaldos, 1993: 28)

Sofía Casanova colaboró en periódicos como *La Época*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro* o *ABC*; a éste último enviaría desde Polonia sus "crónicas de guerra", la de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, "a través de la línea España-Canadá-Polonia", como dice Simón Palmer (1991: 531), estudiosa que también censa entre sus obras y traducciones un gran número de contribuciones periódicas, llegando a más de quinientas para *ABC*. Igualmente participaría en la prensa polaca, a la que enviaba artículos de su país. De hecho, recientemente se ha llevado a cabo un estudio de las relaciones entre su producción periodística y su producción literaria (Choquet, 2011), que bien podría sentar las pautas para un análisis del resto de nuestras autoras. Por su parte, Carmen de Burgos, además de con pseudónimos como el que la hizo famosa y otros más románticos como "Marianela", "Honorine" o "Gabriel Luna" (procedente éste de la novela *La catedral* de Blasco Ibáñez, y justamente para contribuir en el periódico republicano valenciano *El Pueblo*), tiene presencia en la prensa igualmente para publicar "Divorcio en España", "El voto de la mujer" o "Defensa de la raza sefardita", de la que se inspiraría para la *Revista Crítica*, fundada en 1908. Colabora en *La Correspondencia de España*, *El País* y también *ABC*, además de como redactora en *El Heraldo*.[85] En cuanto a Carmen Laforet, ella participaría en *El Urogallo* (1969-1973), fundada por Elena Soriano, también escritora, pero reconocida como directora, financiadora y redactora-jefe de esa "revista literaria libre, independiente, publicada en España para todo el mundo"; también colaboraría en *La Actualidad Española*, con otras contemporáneas como Pilar Urbano o Covadonga O'Shea.

Por parte de las escritoras francesas, la primera de ellas, Isabelle Eberhardt, daría sus primeros pasos literarios con tan sólo dieciocho años justamente en el terreno de las revistas parisinas, en

[85] Como para una recensión de sus traducciones, se puede recurrir Simón Palmer (1991: 130 y ss.), quien advierte de lo inabarcable de tan cuantiosa contribución a la prensa.

particular en la *Nouvelle Revue Moderne*, para después soltarse en la prensa argelina comprometida como la *Dépêche Algérienne* o *Akhbar*. Anna de Noailles, aun siendo la única en no sacar a la luz exclusivamente sus relatos breves en este medio sino en un volumen aglutinador, igual que sus amistades y sus contemporáneos mantiene relaciones con esa prensa y esas revistas literarias como *Vie Heureuse* o la *Renaissance Latine*, a la que da una de sus novelas. En una situación diferente y muy interesante, Elsa Triolet contribuirá dirigiendo una revista comprometida con la Resistencia al mismo tiempo que escribe y publica en clandestinidad su *recueil de nouvelles*, parte de algunas de las cuales no vieron la luz como tales sino como crónicas más breves en la misma prensa clandestina.

Entre finales del XIX y principios del siglo XX no son pocas, pues, las escritoras francesas y españolas que publican en la prensa en general, sea ya con artículos de actualidad o con textos de literatura. Baste pensar en el modelo de Emilia Pardo Bazán en España seguido por Carmen de Burgos y Sofía Casanova, o en el comienzo de la actividad de Isabelle Eberhardt. Su primer relato, *Infernalia. Volupté sépulcrale*, escrito cuando comenzó a frecuentar la facultad de medicina, resultaría toda una provocación con dudosa intención, pues, firmado con el pseudónimo de Poboliunsky (por una errata en lugar de Nicolas Podolinsky, nombre eslavo como su origen elegido inicialmente), apareció en septiembre de 1895 en la *Nouvelle Revue Moderne*, revista en la que cada abonado podía enviar un texto a condición de cumplir con cierta calidad. Escrito al parecer al alimón con su hermano Augustin, así irrumpiría Isabelle Eberhardt en el relato breve y en la prensa que lo publica, previamente a su conversión producida en todos los sentidos personales, aunque ya ambientara su literatura con referencias a lo árabe, cuando la publicaba en revistas de la metrópoli parisina y no en Argelia. En este sentido, el debate genérico se replantea en torno a esta *nouvelle*, que parece tener más de cuento (literario) en una equivalencia idiomática-literaria.

También firmado como Podolinsky y publicado un mes más tarde, en octubre de 1895 y en la misma revista anterior, escribe *Vision du Moghreb*, y también *Per fas y nefas*, publicada ésta el 15 de mayo de 1896 de nuevo en la *Nouvelle Revue Moderne* con una promesa fidelizadora de “à suivre”, promesa incumplida puesto que sólo un mes más tarde desaparecería la revista para fundirse meses después con *Athénée* (por lo que el relato breve no tendría una continuación que, según sus editores modernos, no resultaría indispensable). Firmando así, podría denotar una profesionalización literaria, pero también un juego con la identificación respecto a la narradora del relato: como en una puesta en abismo incluso externa a la ficción, el pseudónimo consistiría en un disfraz para la escritora como también podría serlo para el personaje.

El papel de la prensa no sólo le sirvió de vía de escapatoria de publicación, sino también de toma de partido político, defendiendo a los musulmanes en la prensa argelina como el *Akhbar* o la *Dépêche algérienne*, para la que, como otras de nuestras autoras, ejercerá de corresponsal de guerra en el sur oranés con reportajes informativos del enfrentamiento de tribus autóctonas con el ejército colonial y firmados como Mahmoud Saadi, nombre masculino como el optado por otras escritoras-periodistas. Así, el estilo periodístico, de reportajes o artículos, no es ajeno tampoco a esta escritora bien adaptada al medio, y el carácter testimonial también empapa lícitamente su obra literaria.[86] Sin embargo, I. Eberhardt también puso empeño en publicar, además de en periódicos argelinos, en revistas literarias de la metrópoli parisina, como *Athénée* sobre 1895, dirigida por Bonneval, a quien I. Eberhardt conoce y con quien intercambia correspondencia que alterna francés y árabe. Por este medio publicó sobre el poeta ruso Siméon Y. Nadson, junto a otros autores rusos como Dostoïevski, Tourgueniev, o Tolstoï, admirados por ella personal y literariamente, igual que Fromentin y Loti, de quien bebe su pasión africana y oriental.

Así, además de a la intermediación literaria y a la profesionalización, las revistas contribuirían gracias a actividades de promoción como los premios a la valorización de la literatura escrita por mujeres. En torno a una revista femenina francesa de principios del siglo XX con los premios de su mismo nombre, *Fémina*, se fraguó toda una polémica con la concentración de unas veinte intelectuales, entre ellas nuestra escritora la condesa Anna de Noailles, junto a otras como Julia Allard (viuda de Alphonse Daudet), Judith Gautier (hija de Théophile Gautier), Juliette Adam, Lucie Delarme-Mardrus, Sévérine o Marcelle Tinayre. Entre todas constituyeron un jurado para ofrecer una alternativa al premio Goncourt con un contra-premio, el Vie Heureuse, después el premio Fémina, a través de *La Vie Heureuse*, revista dirigida por Madame de Broutelles, conocida por su decidido compromiso con el periodismo femenino, y bajo los auspicios de la influyente

[86] "Mais Isabelle ne se fait pas d'illusion sur la célébrité journalistique; ce n'est à ses yeux qu'une étape sur le chemin de la réalisation de ses ambitions littéraires. Pourtant, chaque fois qu'elle évoque cet espoir, c'est pour en douter aussitôt" (Delacour & Huleu, 1989: 18). Sus primeros relatos "argelinos", *Moghreb* y *Printemps au désert*, verian la luz en la *Dépêche*, tras ese proceso de Constantine, que desveló a los colonos la verdadera persona, ni masculina ni árabe, y que le valió el exilio marsellés un año. A la prensa vuelve a recurrir en febrero de 1902, en particular al diario de Bône (hoy Annaba), *Progrès de l'Est*, para sacar su primer gran trabajo que es *Yasmina*, aunque también publicó algunos textos en *Grande France*, *Revue blanche*, *Petit Journal illustré o Nouvelles* de Argelia. Pero será en el año 1903 cuando ejerza de colaboradora del diario *La Dépêche* y del periódico *Akhbar*, cuyo director es su amigo Victor Barrucand, fundador en 1900 de la Liga Argelina de los Derechos del Hombre, periodista argelino de adopción, introductor de I. Eberhardt en la prensa argelina, también juzgado positivamente por su talento y negativamente por su progresismo. Otro caso ofrece *L'Enlumineur sacré*, uno de los primeros textos aceptados en el gran diario *Dépêche algérienne*, publicándose el 1 de abril de 1903, momento de su instalación en el Oued con Slimène y del atentado contra ella. Como se afirma, por tratarse de tal momento de reposo, Eberhardt no se da a la escritura; de hecho, la escritora confiesa no escribir salvo para contar algo de lo que y alguna que otra *nouvelle*, rematadas literariamente *a posteriori*, en el exilio en Marsella y después en Alger. Tal vez quepa pensar en la necesidad económica, o incluso estrictamente personal, lo que también advierte que no escribe literatura al calor de las vivencias, "en directo", sino que reelabora a partir de la selección del recuerdo y la fantasía.

editorial Hachette en 1904. Ese año el Goncourt era recibido por Léon Frapié gracias a *La Maternelle*, y contestado a principios del siguiente por el primer Fémina, fallado en el salón de Anna de Noailles y otorgado por unanimidad, exceptuando un solo voto de veintidós, a Myriam Harry por *La conquête de Jérusalem*, obra barajada para el anterior Goncourt. El segundo premio recaería en Romain Rolland por *Jean-Christophe*, el primero de la mayoría masculina de galardonados respecto a las escritoras que, sin embargo, superaron considerablemente en número a las premiadas por el Goncourt, impulsando así la actividad literaria femenina (hasta el año 1990, veintisiete de setenta y nueva premiados han sido mujeres, frente a las siete de ochenta y siete del Goncourt). Como éste, el premio femenino preferiría el género de la novela sobre el resto, aun sin precisar si la autoría había de ser masculina o femenina. El jurado, sin declararse tampoco explícitamente feminista en conjunto aunque sí con ciertos casos a título individual, serviría de ejemplo para otros premios como el Médicis, creado en 1958 y formado por jurado mixto por ese afán "corrector" del premio Fémina, premio que ha ido haciéndose con elevadas tiradas hasta convertirse en el segundo premio literario francés siguiendo a Burdeus Pérez (1992).

Recordemos que el premio español bautizado justamente como Fémina para novela corta surgió en 1953, cuando se le concedió a Ángeles Villarta, de las pocas directoras de colecciones de novela corta además. Entre 1949 y 1950, Ángeles Villarta intentaría poner a funcionar *La Novela Corta*, resucitando esa tradición a través incluso del propio título que ya había sido empleado en otras colecciones. Ella fue de las pocas mujeres en dirigir una colección de ese tipo, además de ejemplos como el de Federica Montseny,[87] y la única mujer que participó en la suya con *Yo he sido estraperlista* y *Con derecho a cocina*, aunque más tarde, en el mismo 1953, llegaría a ganar el premio Fémina de novela corta por *Una mujer fea*:

> Es una recompensa a la novela escrita por "ellas" y para "todos", sin que las escritoras se vean impelidas a luchar contra el varón en concursos que necesariamente, por exigencias de la contienda, les obliguen a masculinizar su feminidad. Los requisitos que debían cumplir las novelas que se

[87] Aunque desde la crítica actual suela perfilarse a Federica Montseny como destacada anarquista y como novelista con *La indomable*, ésta también ejercería de promotora de las colecciones llamadas *La Novela Ideal* y *La Novela Libre*, además de escritora de novelas cortas. Militancia política y literaria, la que llegara a ministra impregna los temas de su literatura de sus propios ideales y de autobiografismos ficcionalizados, también implicando las reivindicaciones progresistas femeninas. Colabora en revistas, de las que bebe, como la *Revista Blanca* (recuérdese la aludida *Revue Blanche*), fundada por sus padres, Federico Urales y Soledad Gustavo (Juan Montseny y Teresa Mañé). Por sus reivindicaciones se alinea con coetáneas como Clara Campoamor y con otras escritoras de novelas cortas como Margarita Nelken que además son periodistas como Carmen de Burgos. Por esas mismas reivindicaciones habría de marcharse al exilio francés (allí moriría en 1994), donde exportó aquella secuela de su colección llamándose *La Nouvelle Idéale*, donde la única contribución en español acabó siendo una novela corta de la propia F. Montseny.

> presentaran al Premio Fémina eran, básicamente, dos: en primer lugar, estar escritas por mujeres, y en segundo lugar, ser femeninas tanto en su contenido como en su estilo. (Labrador Ben, 2006: 492)

El testigo aún sigue vivo en revistas "femeninas" que continúan sirviendo de plataforma para la publicación de novelas pero también de *nouvelles*, como *Nouvelle Donne*, cuya función no es otra que la ofrecer esa plataforma para autores no conocidos o no editados que, según Ballanfat, responsable de la revista, es un condicionante de la verdadera vida literaria de un país. Así, la revista, como una suerte de transición histórica, "se situe en effet entre la publication des feuilletons dans les quotidiens et le recueil proprement dit, c'est-à-dire dans un lieu intermédiaire entre le journal et le livre" (Ballanfat, 1997: 402), aunque esa procesión hacia los kioscos o las estaciones a la compra del folletín tan del XIX ya no tenga lugar tanto como el enganche a una telenovela, su "cousin médiatique actuel" (y aunque, añade, la entrada en el mundo de la edición de un escritor a través de un *recueil* lo asimile más a un novelista que a un folletinista en cuanto a la relación con los lectores). En dicha revista, aún en alerta ante los problemas adjuntos a todo concurso, ofrecerían gracias a ello la posibilidad de emerger o entrar en ese inexcusable terreno de la edición, aunque la aventura de toda revista siga siendo la misma que la de las del XIX, por lo que siempre cabe preguntarse lo que pasará con el siguiente número.[88]

Aquellos esponsales estéticos y extra-estéticos, como se ha comprobado, mucho le deben al determinismo de la historia, reflejado en aquellas revistas y colecciones que desembocan en una colección como *La Novela del Sábado* y en su participación femenina, colección que además ofrecería otra justificación para ampliar el estudio de las novelas cortas publicadas en colecciones españolas hasta la década de los años cincuenta, cuando se cierra nuestro estudio (Pujante Segura, 2010). Se recordará que quien más novelas cortas publica en la colección citada, *La Novela del Sábado*, prácticamente la última de la estirpe, es justamente Laforet, premio Nadal por su primera novela. Según la propia política de la colección, siguiendo precisamente lo aprendido de sus antecesoras, uno de los objetivos primordiales consistía en conceder la oportunidad a jóvenes valores, que alternarían con otros consagrados. Aunque no se explicite, las mujeres formarían parte de ese prometedor colectivo, junto a otros escritores como el propio J. Mª Pemán. No se halla referencia expresa a un público femenino en la declaración de principios del número 1 de *La Novela*

[88] Así, los nuevos autores se encuentran en una especie de *no man's land*, justamente en "l'entre-deux à la fois proche de l'actualité et la révélation embryonnaire d'un monde". Por eso, en esa revista han buscado publicar dos *nouvelles* por autor. "Pour son lectorat, la revue peut alors devenir cette frontière-passerelle, ce Gibraltar de la nouvelle entre les auteurs confirmés, souvent assimilés aux romanciers, et l'inconnu inévitablement affublé de l'adjectif «obscur». (…) Est-il assez clair qu'en France le passeport de nouvelliste autochtone est de plus mal considérés". Existe como filtro o frontera un comité de lectura, que sigue un criterio aunque ecléctico y exigente y aunque el relato breve no salga bien parado por esa crítica contemporánea (Ballanfat, 2001: 403-404).

del Sábado, como sí podía haber por ejemplo en *La Novela Semanal*, de 1921: "Aspiro a ser agradable pasatiempo en manos del lector culto, y gustoso motivo de distracción entre los pulidos dedos femeninos". Tampoco se pauta la exclusividad de la autoría femenina, que llega con sus novelas cortas a la cuarta parte de las colaboraciones, ni siquiera en la colección próxima que puso en marcha Ángeles Villarta.

El número dos de *La Novela del Sábado*, *Trayecto uno*, ya corre a cargo de Elena Quiroga, otro premio Nadal y autora también de otra novela corta publicada en el mismo lugar. Ese segundo número va seguido en los sábados sucesivos por obras de César González-Ruano, Enrique Jardiel Poncela en un número homenaje, Camilo José Cela, Pío Baroja y, en el séptimo número *Un noviazgo* de Carmen Laforet, otro premio Nadal (el primero), de 1944. Justamente la concesión de ese premio de tanto prestigio alimentado en décadas posteriores coincide con la irrupción en cantidad y en calidad de las mujeres en la literatura española, si es que no se erige tal hecho en el factor causante decisivo. Y es que *La Novela del Sábado* se instituyó en plataforma de jóvenes valores galardonados con el premio Nadal, probablemente, entre otros motivos, porque la celebridad de dicho premio repercutiría y beneficiaría sobre la popularidad de la propia colección. A la hora de publicar en ella ya gozaban del Nadal Miguel Delibes o Luis Romero, y así constaba de hecho en la misma portada del número correspondiente, como si de uno de esos reclamos publicitarios o extra-estéticos se tratara. Ello lo vendría a confirmar la alusión, aunque en la contraportada, a otro premio, el Café Gijón de novela corta, ganado en 1952 por *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute, quien publica *La pequeña vida* en el número 11 de *La Novela del Sábado*, la que más tarde retomará en otra de sus novelas titulada *El tiempo*.

Rescataron en esa colección tardía a Concha Espina y Emilia Pardo Bazán, y publicaron, con uno o más números, la citada Ana Mª Matute, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Carmen Nonell, Conha Fernández Luna, Dolores Medio, Eugenia Serrano, Josefina Carabias, Josefina de la Torre, Luisa Alberca, Mª Elena Ramos Mejía, Mercedes Formica, Elisabeth Mulder y Mercedes Ballesteros. Precisamente ésta última fue la galardonada con el premio de la propia colección por *Eclipse de tierra*, honrado con su publicación en el número 44, en febrero de 1954, y decidido por un jurado de siete personas entre las cuales dos eran mujeres y, no casualmente, colaboradoras de la misma: Elena Quiroga y Mercedes Formica (directora de la misma en un primer periodo). Resultaría sugestivo contemplar analíticamente dicha novela corta para comprobar de qué manera en argumento, estilo, personajes, temas, etc., respondería al plácet de un jurado, pero también al de una línea editorial y de una censura. Igual de sugestivo sería contemplar la personalidad y

dedicación de cada una de esas escritoras, a tenor del contexto y el cotexto.[89] Y es que otro de los motivos que hacen de *La Novela del Sábado* (1953-1955) un atractivo literario es la oportunidad brindada por ésta para que tenga lugar la convivencia de esos jóvenes escritores que buscan su consagración con esas figuras ya consagradas que quieren ser rescatadas como modelo *ejemplar* de aquéllas. De ahí que la colección que, según su primer número, aspirara a

> remozar las viejas y gloriosas tradiciones de la novela corta española. Durante los últimos cincuenta años ese género literario ha tenido cultivadores meritísimos y lectores múltiples. No creemos que las circunstancias en que vivimos sean menos propicias que las de entonces para que la novela corta dé frutos tan sazonados y tan bellos como los que esmaltaron las páginas de *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*.

Entre esa reconocida tradición contaban y contamos aun hoy con figuras como Concha Espina y Emilia Pardo Bazán, que tienen cita en *La Novela del Sábado*, pero no una Carmen de Burgos o una Sofía Casanova. La procurada coincidencia del (poli)sistema anterior y posterior a la Guerra Civil española ya advierte sobre la cuestión de la ruptura o bien de la continuidad respecto a tendencias literarias previamente vigentes, pero también respecto a tendencias ideológicas, si es que ambas han de atenderse de manera estrictamente autónoma. La propia publicación de varias obras de Espina o de Pardo Bazán, entre otros escritores consagrados tales como Jardiel Poncela con un número homenaje (el nº 4 con *Los 38 asesinatos y medio del Castillo de Hull*), *Clarín* (el nº 24 con *Doña Berta*) o el padre Coloma (el nº 40 con *La Gorriona* y el nº 96 con *Pilatillo* y *El salón azul*), ya alerta sobre algunas intenciones por parte de la editorial (Tecnos y luego Cid) a cargo de *La Novela del Sábado*. Como los citados, en los años cincuenta de nuestro país C. Espina y E. Pardo Bazán gozan de esa consagración, de un puesto de honor en el podio del canon de la literatura española; es más, forman parte de esa tradición aquí confirmada de escritoras españolas de novelas cortas. Célebres son sus cuentos, tanto como algunas de sus novelas, pero no se puede decir lo mismo de sus novelas cortas, desperdigadas por colecciones similares, colecciones que paradójicamente, gracias al rescate operado por *La Novela del Sábado*, confirmarían su propia tradición.

[89] Baste el dato de que sería Mercedes Formica, formada en la ILE, abogada, afiliada al SEU, directora de una revista de la Sección Femenina -*Medina*- y autora de la novela corta *El secreto* (nº 33), quien promoviera por esos mismos años una modificación de la ley sobre la separación matrimonial. Aunque finalmente acabó viendo la luz, en 1953 le fue censurado el artículo "El domicilio conyugal", causante de la polémica sobre la separación, en particular sobre las consecuencias de ésta sobre la mujer. Por un lado, su perfil personal y profesional respondería a los condicionantes históricos allegados anteriormente, pero por otro, con él se podría contribuir a desmontar o al menos a suavizar o a alertar sobre ciertos prejuicios.

Ello invita a hacer la recensión también de las colaboradoras de la primera, *El Cuento Semanal*, de la que se declara heredera luna de las últimas, *La Novela del Sábado*. Escribieron para ella, además de Concha Espina y Emilia Pardo Bazán, nuestras autoras Sofía Casanova y Carmen de Burgos, así como Gloria de la Prada, Blanca de los Ríos, Concepción Jimeno de Flaquer y Ángela Barco. Son ocho de entre los ciento veintisiete escritores españoles (algunos nacidos o fallecidos en el extranjero) que colaboraron en *El Cuento Semanal*, con un total de doscientos sesenta y tres números censados. A las escritoras les corresponden catorce números si se excluye el de Colette, única extranjera incluida (muy significativamente), y el de Martínez Sierra, siempre de dudosa adjudicación (salvando las distancias con el ejemplo literario elaborado al alimón entre Guillermo Sautier y Luisa Alberca para *La Novela del Sábado*). Concluyendo, las participantes en *El Cuento Semanal* representan algo más del 6%, (en el total, sus relatos serían algo más del 5%), frente a la casi cuarta parte a la que llegan las escritoras en la totalidad de los números de *La Novela del Sábado* de los años cincuenta. No sólo se trata de una diferencia cuantitativa, pues que también se aprecia una diferencia evolutiva en la construcción de los personajes femeninos y los temas aledaños. En ese sentido, con la muestra ofrecida por Ena Bordonada[90] centrada en el periodo de auge productivo y receptivo de este género narrativo entre 1900 y 1936, se podría apreciar justamente una evolución diacrónica que habría de ser compaginada con la muestra sincrónica de *El Cuento Semanal* (dado que su tiempo de vida va de 1907 a 1912, la evolución sería inapreciablemente sutil) y que podría ampliarse cronológicamente hasta mediados de los cincuenta gracias a *La Novela del Sábado*. Según la antóloga, los límites temáticos serían ampliados respecto a la literatura femenina inmediatamente anterior por las escritoras de esos años, a las que ya califica de profesionales.

[90] A su edición de la que es la única antología de *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)* (1990), le seguiría como complemento cronológico la recopilación realizada por A. Redondo Goicoechea, *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)* (1993); aunque ninguna de las dos se refieren en el título al género como novela corta, en su estudio introductorio no dudan en aludir a la problemática relativa el género narrativo en cuestión. Á. Ena recoge a significativas escritoras de novelas cortas de ese primer tercio del siglo XX, ese eslabón que uniría, como hemos reiterado, a las autoras decimonónicas con las de la generación de *La Novela del Sábado*, entre el que hemos destacado por ejemplarizante a Carmen de Burgos, incluida por la citada antóloga junto a Blanca de los Ríos, Caterina Albert (*Víctor Catalá*), Sofía Casanova, Margarita Nelken, Eva Carmen [*sic*] Nelken (*Magda Donato*), Pilar Millán Astray, María Teresa León y Federica Montseny. Según la antóloga, el paréntesis de estas escritoras se ve ensombrecido por los estudios especializados (igual que por una colección como *La Novela del Sábado*, que no recuperó a ninguna de las citadas), y se debe precisamente por la atención puesta por ellos tanto sobre las escritoras decimonónicas como sobre las de los cincuenta e incluso posteriores. Añade finalmente que, salvo Mª T. León por sus publicaciones en el exilio, "en el resto de estas escritoras la llama de la inspiración literaria -en lo que a producción propiamente literaria se refiere- parece extinguirse o, cuando menos, debilitarse. El mundo ha cambiado, la literatura también y sus formas literarias parecen no tener cabida. Incluso las colecciones de novela breve, de las que fueron asiduas colaboradoras, han desaparecido" (Ena Bordonada, 1990: 52). Ello lo vendría a contradecir o, si se prefiere, a corregir el ejemplo inigualable de *La Novela del Sábado* (1953-1955). La última nota relativa al estado de la cuestión de estas recopilaciones se habría de referir a la que hace el propio Sainz de Robles para el periodo de 1907 a 1925, antología en la que no se incluye a ninguna escritora pero sí a Répide, Insúa, Francés, Cansinos-Assens, Ramírez Ángel, San José, Hoyos y Vinent, Noel, Hernández Catá, Antón del Olmet, González Blanco y Borrás.

Si el auge de la novela corta española data de 1907 a 1932 gracias a las revistas y colecciones del momento, R. C. Imboden lo hace coincidir el periodo de mayor fecundidad de Carmen de Burgos (y, podríamos añadir, con el de Sofía Casanova como "novelacortista"), cuya trayectoria va indiscutiblemente de la mano de tal género narrativo, y, a su vez, de sus reclamaciones como mujer en ese medio de publicación:

> Carmen de Burgos utilizó las revistas semanales como medio de divulgación para sus ideas feministas sociales, moviéndose siempre dentro del marco narrativo que imponían aquellas revistas para cumplir con las expectativas del público, como, por ejemplo, tratar temas amorosos y cercanos a la realidad urbana de la clase media madrileña o cultivar un tono más bien ligero y un estilo heredado de los realistas y naturalistas del siglo XIX. Pertenecía "Colombine" a un grupo de autores que se dieron a conocer a través de las colecciones populares. (Imboden, 2000: 41)

Esta escritora reluce en este sentido como representativa de otras españolas coetáneas y la relación de todos esos condicionamientos servirían como muestra de ese hábitat compartido por ellas: la oportunidad servida por tales colecciones, vinculadas con la prensa periódica, no se desaprovecha para establecer esos esponsales con ciertas posturas socio-ideológicas como las reivindicaciones sociales y/o burguesas y/o femeninas, con ciertas temáticas literarias como el drama sentimental o corrientes finiseculares, o con cierta promoción profesional, produciendo tal ensamblaje o maridaje entre todos estos condicionantes y sus causas-consecuencias, que en ocasiones ha servido más para sacar a flote lo que podrían parecer contradicciones en todos los sentidos.

Entre sus cuantiosas novelas cortas desperdigadas por las revistas del momento a las que Carmen de Burgos era asidua, tomando como ejemplo tan sólo algunas de las compiladas por ser representativas en una recopilación posterior como *La flor de la playa y otras novelas cortas*, cronológicamente se señalarían *En la guerra (Episodios de Melilla)* que fue publicada en *El Cuento Semanal* (nº 148, del 29 octubre de 1909), *El veneno del arte* en *Los Contemporáneos* (nº 57, del 28 enero de 1910), *El perseguidor* en *La Novela Corta* (nº 59, del 17 de febrero 1917), o *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez* en *La Novela de Hoy* (nº 450, del 26 diciembre de 1930). Así, en esas cuatro colecciones españolas que van desde la cresta de la ola en 1907 hasta su primera resaca a comienzos de la década de los treinta, Carmen de Burgos contribuye con decenas de novelas cortas cumpliendo las exigencias narrativo-ideológicas de las propias publicaciones. Bien sabe recoger el testigo de la ejemplar figura femenina, auténtica asidua de esas colecciones incluso tras su fallecimiento: Emilia Pardo Bazán.

Sofía Casanova también coge el relevo y el ejemplo de las que no se resisten a contribuir en esas colecciones, sirviendo de muestra para otras implicaciones o esponsales respecto a este medio de publicación.[91] *Princesa rusa* sería publicada en *La Novela Semanal*, en el número 55, del 29 de julio de 1923, subtitulado como "novela" y con ilustraciones de Echea en la misma línea: aparece la mujer, sola fumando y vestida de la época, o en pareja besándose o abrazándose. Pero ese personaje predilecto de la autora ya aparecía en *Princesa del amor hermoso*, en las veinte páginas vendidas los viernes por treinta céntimos dentro de *El Cuento Semanal*, el mismo 24 de diciembre 1909 (nº 156), con ilustraciones de Castelao, de una mayor calidad evidente desde la portada y en el espaciado y claridad de la doble columna. Así, Sofía Casanova formó parte de la plantilla de estas colecciones desde la primera, finalizando su contribución años más tarde, en 1925, con *El dolor de reinar: novela*, de nuevo en *La Novela Semanal*. En ésta se incluyen unas páginas iniciales elogiando a la autora y repasando con apuntes su vida y obra, con un final que da cuenta del tono y del contenido, antes de lo cual, entre los nombres allegados, ya se ha dicho que "afirman la aportación admirable del feminismo intelectual á nuestra época", situando de forma explícita a nuestra escritora entre las filas de las escritoras españolas de novelas cortas:

> Esas crónicas admirables, estas novelas como *Princesa rusa*, *Kola el bandido*, publicadas en LA NOVELA SEMANAL (núms. 55 y 101), antes de *El dolor de reinar*, son precisamente las que señalan la culminación ideológica y sentimental de la gran escritora gallega, de esta mujer que tanto ha sufrido y tanto ha creado y que es, cual Rosalía de Castro, la Condesa de Pardo Bazán y Concepción Arenal, símbolo de la mujer gallega: dulce y fuerte á la vez.

En *La Novela Corta* dará a publicar por ejemplo *Lo eterno* (nº 218) o *El doctor Wolski* (nº 255), que anteriormente había sido publicada como *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia*, en Madrid, en la Imprenta del Sucesor de J. Cruzado a cargo de Felipe Marqués, en el año 1894, y de nuevo posteriormente, como *El doctor Wolski*, en la Librería y Editorial Madrid para sus *Obras*

[91] Por ejemplo, *Kola el bandido* se publicó en *La Novela Semanal*, dependiente de la madrileña Prensa Gráfica, en junio de 1923 con el número 101, por veinticinco céntimos. Entre las elementales ilustraciones de Valera de Seijas, que van ilustrando algunas escenas y que también son subtituladas por algún fragmento destacado, aparece en portada Kola, el protagonista de título e imágenes, con el niño en brazos seguido del caballo, andando entre la nieve y con un fondo azul. Alcanzando las sesenta y una páginas habituales de esos libretos, éste constituye un volumen menor también en calidad por cuanto es de de papel reciclado y sus ilustraciones son poco elaboradas, pero con espacios amplios y claros para su lectura En el volumen que comprende los diez números siguientes encontramos también *No me quieras tanto* de Guillermo Díaz-Caneja con ilustraciones de Echea, *Vidas rotas* de Joaquín Romero Marchén, *La toga del reo* de Vicente Casanova con ilustraciones de Ernesto Durias, *Prólogo y epílogo* de Federico García Sanchiz con ilustraciones de Penagos, *El anhelo* de nuestra Carmen de Burgos con ilustraciones de Manchón, *El diablo a las puertas del cielo: patraña matritense contada* de Diego San José con ilustraciones de Izquierdo Durán, *El saladero (Recuerdos del Madrid viejo)* de Palacio Valdés, y *Ancilla Domini* de R. Cansinos Sáenz. Sirva como muestra ejemplar de los más asiduos colaboradores de ésta y otras colecciones y de sus títulos.

completas en el año 1925: como novela corta se publica en tal colección, pero como otro género se publica ya veinte años antes y se antologa aún en vida la autora. Pero en estas colecciones populares no sólo se publican novelas cortas, pues, por ejemplo, Sofía Casanova daría la obra dramática titulada *La madeja. Comedia frívola en tres actos y en prosa* a *Los Contemporáneos y los Maestros* (Madrid, R. Velasco Impresores, 1913), siendo estrenada ese mismo año por Pérez Galdós cuando dirigía el Teatro Español. En esta edición aparece en primera, en el margen superior derecho, un retrato de la autora, y a la izquierda el título, seguido de los personajes. Sin embargo, Sofía Casanova no cuenta para sus novelas cortas con recopilaciones ni antologías, a diferencia de una E. Pardo de Bazán o una C. de Burgos, o incluso, posteriormente, una Laforet. Así, su nombre como autora asidua de novelas cortas, todas publicadas como tales en esas exitosas colecciones si se exceptúan sus obras completas, no deviene en renombre literario desde esta perspectiva.

Carmen Laforet sí cuenta con esa recopilación, tanto en vida como posteriormente, incluyendo novelas cortas y cuentos, ambos publicados, pero no todos ellos, en esos medios populares que, sin embargo, en la década de los cincuenta dan sus últimos coletazos. Laforet sería una de las últimas en recoger el relevo de aquéllas, y como tal ha de ser destacada desde la crítica. En *La Novela del Sábado*, colección que a su vez toma el testigo de las anteriores por los años 1953, 1954 y 1955, esta escritora saca a la luz *Un noviazgo, El viaje divertido, La niña* y *Los emplazados*. Con esos cuatro relatos, fue la escritora que más publicó entre todos los colaboradores escogidos para la colección, seguida de aquel escritor a quien se le consagraría el primer número, además de otras dos novelas cortas: José María Pemán.[92] A ella se le reserva uno de los primeros números con *Un noviazgo*, el 7, pero será más adelante cuando se vuelva a recurrir a sus relatos, concretamente a *Un viaje divertido* en el número 49, a *La niña* en el 70, y a *Los emplazados* finalmente en el 86. En junio de 1953 aparece la primera de las novelas cortas de ese cuarteto que Laforet publicara en la colección *La Novela del Sábado*, la mencionada de *Un noviazgo*, seguida del primer relato dedicado a E. Pardo Bazán, *La gota de sangre* (nº 8), y por el único de A. Mª Matute, *La pequeña vida* (nº 11), todos ellos precedidos a su vez por uno de Elena Quiroga, *Trayecto uno* (nº 2). Como se puede comprobar, el porcentaje femenino de los primeros once números ya adelantaría aproximadamente esa presencia de escritoras españolas que roza, en el total de la colección, la cuarta parte.

[92] Son las siguientes: *Luisa, el profesor y yo* (nº 1), *La novela de San Martín* y *Un milagro en Villachica* (nº 89), y *El fantasma y doña Juanita* (nº 94). A ese número inaugural ya le siguió una novela corta de escritora, Elena Quiroga, otro premio Nadal; el hecho de tratarse del segundo número y de habérsele concedido el mismo premio tampoco resultan gratuitos, como se ha comprobado.

Además, sus cuatro colaboraciones han de ser reclamadas a la luz de lo que Carmen Laforet representa, a saber, el relevo directo de las escritoras españolas anteriores y la muestra ejemplar entre otras contemporáneas como Elena Quiroga. Recoge y porta el testigo que, llamativamente, pasará a otras escritoras algo más jóvenes que también se dieron cita en *La Novela del Sábado*, pues, de manera sugerente, en esta colección española no sólo vienen a coincidir dos polisistemas o tiempos históricos, el de preguerra y el de posguerra, sino también generaciones próximas entre las que se propagan influencias y confluencias. Esas lecturas no sólo contribuirían a reafirmar el valor que por méritos propios tienen como narraciones cortas, sino que podrían considerarse en tanto experimento, eco o continuación del mundo inaugurado por su célebre novela *Nada*. Dicha novela ha ensombrecido el resto de obras de la misma autora, pero ha contribuido sin duda al despegue de la narrativa femenina española, como confirma C. Domingo, quien añade también que la tendencia marcada por Laforet se extendería de forma más significativa hasta el mismo año de 1955, cuando muere *La Novela del Sábado* (Domingo, 2007: 226). Por ello, este linaje literario-femenino tiene su continuidad.[93]

Uno de los frutos de esa fase calificada como mística son justamente las novelas cortas publicadas por la escritora en la colección, y así habrán de ser leídas de cara a un análisis que vendría a colmar el vacío de esos años de la trayectoria de Laforet, normalmente descuidados por la crítica. Además, C. Laforet destacaría con luz propia por ser una de las impulsoras de la ola de modernidad que alcanzaba entonces a los escritores españoles. A pesar de esa dirección "mística" que toma su trayectoria personal y literaria a partir de los cincuenta, su novela *Nada* detona el nuevo rumbo de la literatura española, seguido justamente por otras de las colaboradoras de la colección semanal, como Elisabeth Mulder, cada una a su particular modo. De ese rumbo también se hacen eco las novelas cortas de la propia Laforet, un eco sentido y apreciado a través de un estilo personal no fácil de definir o etiquetar.[94]

[93] Con una vida que fue de 1921 a 2004, por su pronto ascenso literario debido al eco irradiado por el premio Nadal gracias a una novela, sirvió de primerizo pero incontestable ejemplo de escritoras como Ana María Matute, nacida en la misma ciudad mediterránea sólo cinco más tarde, en 1926, quien también colaboró con un número en *La Novela del Sábado*, o como Carmen Martín Gaite, nacida en Salamanca cuatro años después, en 1925, quien es sin duda una de las escritoras que siguen siendo celebradas actualmente y una de las que se confesaron deudoras o descendientes no sólo de Carmen Laforet como escritora sino de su propia novela *Nada*: "Mientras que Matute y luego Martín Gaite se han movido en los círculos de la cultura crítica de izquierdas, Laforet, ya en Madrid, vivió los años 40 y 50 ajena al franquismo, como espectadora. Siguió siendo una isla, aunque viviera en el corazón de Madrid espoleada por una particular evolución que le llevó a partir de 1951 a vivir una fase mística en los mismos años en que otros creadores perdían la fe si es que no la habían perdido ya" (De la Fuente, 2002: 86).

[94] Por su parte, Fernández Gutiérrez le niega como novela-cortista una "calidad sobresaliente" pero señala su nombre, junto al de Miguel Delibes, nombre al que se podría añadir el de Camilo José Cela, como el de esos pocos que han conseguido sobrevivir a cánones y/o sensibilidades (2004: 22).

Por ello, sobresale aquí como una gran escritora de novelas cortas, no sólo con las cuatro con las que participó en *La Novela del Sábado*, sino también en otra colección de la que fue contemporánea, *Novelistas de hoy*. En ésta vio la luz su novela corta titulada *El piano* (nº 7, 1952), albergada en una recopilación de la autora bajo el título de *La llamada*, recopilación que, además del relato homónimo, incluía *El último verano* y *Un noviazgo*. La vida y la literatura de Carmen Laforet es marcada por el episodio de la guerra, igual que la de su contemporánea, Elsa Triolet, que también colabora con la prensa y no sólo con literatura. En el año 1944 aún no ha finalizado la guerra, y Elsa Triolet, junto con Aragon, decide publicar un periódico clandestino, con el fin de mantener informadas a las fuerzas regionales de los avances sobre la Drôme ocupada. Así, *La Drôme en armes* se convierte en la tribuna de aquellos jóvenes de la Resistencia.

A partir de una visita a finales del año 1943 a un maquis, acompañada de la nueva amistad de Jean Marcenac en un coche robado a la Gestapo, Elsa Triolet decide escribir un artículo para publicar en el número 16 de *Les Lettres françaises clandestines* de mayo del año siguiente, 1944 (incluida en el índice de Cariguel)[95], artículo en el que se basa para la *nouvelle* titulada *Cahiers enterrés sous un pêcher*. Considerable relevancia se ha de otorgar a este relato, no sólo porque encabeza el *recueil* sino porque su redacción comenzó en la Resistencia antes que las demás y porque, aun en la actualidad, sigue siendo publicada por separado (como en Gallimard en 2007). El hecho de que se publicara originalmente por separado y clandestinamente, y que pueda seguir haciéndolo, con sus casi cien páginas (in-12), hace aún más nublosa su catalogación genérica. Cuando finalizó la guerra española y comenzó la Segunda Guerra Mundial, en 1939, con Aragon entrará en esa Resistencia Francesa, en la zona sur de Lyon y Drôme, desde donde colaborará en la elaboración y difusión de los periódicos como el citado *La Drôme en armes* y también en *Les Etoiles*, sin dejar por ello de escribir literatura. Publica la novela *Le Cheval blanc* y unos relatos que aparecen publicados en la editorial de Minuit, reunidas bajo el título *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, con los que obtiene en 1945 el premio Goncourt correspondiente al año anterior. Es la experiencia de la posguerra y su participación en la Resistencia la que marca un quicio en su trayectoria personal y literaria.

Así, se puede comparar con el papel de las escritoras francesas contemporáneas dentro del mundo de la publicación de relatos breves en revistas y colecciones literarias, desde la misma época, finales del siglo XIX y principios del XX, cuando Isabelle Eberhardt también empieza su carrera literaria. Otro caso lo ofrece su relato titulado *L'Enlumineur sacré*, uno de los primeros

[95] Compartiendo número con Claude Morgan con varios textos y Paul Éluard con "Bêtes et méchants" (y ambo sjuntos con "Volonté de nuire"), Georges Sadoul, Jacques Debû-Bridel, Jean Paulhan, François Mauriac con "Le nègre", Albert Camus con "Tout ne s'arrange pas", entre otros.

textos aceptados en el gran diario *Dépêche algérienne*, publicándose el 1 de abril de 1903, momento en que por fin se ha instalado en el Oued con Slimène tras el atentado contra ella. Incluso se produjo la aparición, el 20 de abril en 1904 en *Dépêche algérienne*, de una especie de trilogía constituida por relatos abordando un tema similar en torno a la superstición de diferentes pueblos, tres relatos reunidos bajo el título de *Obscurité*: *Le Mage*, *Le Moghrébin*, y *Le Main.* Es con forma literaria como Isabelle Eberhardt ofrece su primer testimonio sobre la suerte de los indígenas bajo la autoridad militar de los territorios del sur, y lo publica en 1903 en *Akhbar*, medio de prensa que un año antes se hace bilingüe, arabófilo y "liberal" –algo raro en la época–, bajo la dirección de Victor Barrucand, quien le abre las puertas a una participación regular a I. Eberhardt, hecho que le valdrá cierto odio por parte de los colonos "ultras". Victor Barrucand es el redactor jefe de *Nouvelles* y después de *Akhbar*, el periodista más influyente en Alger, que ha tomado por su mano la defensa de I. Eberhardt en el momento de su expulsión en 1901; con su ayuda ella se impondrá como periodista y escritora.[96]

Ilotes du Sud consta de poco más de dos páginas, como *L'Enlumineur sacré* y, como otros relatos, más que basarse en un argumento, consiste en la presentación impresionista de una escena típica, propia de una clase social baja, la de los obreros por trabajos forzados con motivo de un delito. Y no renuncia a publicar en esos medios *Sous le joug*, seguramente la más "política" de sus *nouvelles*; quizás por ello no apareció en Argelia sino en *La Grande France* de París,[97] y nunca sería reeditada. Aparece en octubre de 1902 con una presentación aduladora de R. Randau, después de que con el *affaire* de Margueritte acabara de relanzarse la polémica sobre la colonización, tanto en Argelia como en la metrópoli. *Campement*, escrita en noviembre 1903 en Beni Ounif, cuando pasa varias veces las fronteras en busca de rebeldes y cuando conoce a Lyautey, es publicada en diciembre de 1903 en *La Vigie algérienne*, la única contribución que se sepa junto a *Djich* en ese periódico de Orán. Así, en tan breve espacio de tiempo, la joven Eberhardt ha participado con

[96] En *La Dépêche algérienne* también publica *Le Portrait de l'Oued-Naïl*, un retrato en el que efectúa una especie de comparación con esos retratos exóticos femeninos aunque ella quiera borrar los clichés a través de una nueva historia trágica en torno a la prostitución. Es la segunda *nouvelle* que V. Barrucand hace publicar en enero de 1903, recogida de nuevo en 1905 en *l'Akhbar* y dentro del conjunto "Femmes" de *Pages d'Islam*. En el mismo medio se publicará asimismo *Libéré*, para el que invita el personaje del periodista ruso Podolinsky, *Le Sorcier*, retrato puramente descriptivo publicado en septiembre de 1903 dentro de la serie "Types algériens", *Taalith*, personaje anteriormente Zeheïra. En *Akhbar* se publica primeramente *Nuits de Ramadhan: la derouïcha*, en dos tiradas en septiembre de 1902 (en *Pages de l'Islam* aparece como *Veillée de Ramadhan*), *nouvelle* en la que, según sus editores modernos, por primera vez se aprecia cierta simultaneidad entre la inspiración, la escritura y la publicación como texto, como si Barrucand estuviera deseoso de publicarle lo que ella escribe en vivo; y posteriormente da *L'Arrivée du colon* (en enero de 1903), una posible identificación autobiográfica sobre su desembarco en Ténès, *Les enjôlés*,

[97] En enero de ese mismo año y en esa misma revista, salían poemas de la condesa de Noailles. La revista viene subtitulada como *Art, Littérature, Sociale, Colonies*, porque, efectivamente, incluye una parte social incluso para el extranjero (en ese número de enero de 1902, junto a Noailles, aparece un artículo de Charles Malato como "Espagne: Pi y Margall"), además de no pocos poemas y textos en torno a Argelia; de hecho, en la portada se nos da la dirección de la revista en París y también en Alger.

literatura tanto en revistas de la metrópoli como de la colonia argelina; de hecho, parece saber responder a las inquietudes de la propia actualidad y de la política gracias a su literatura, y adaptarse a tales medios, no sólo con su brevedad (impresionista o narrativa), sino escogiendo el medio adecuado para la reivindicación tangencial de sus relatos. Debido también a su peculiar vida, no pudo contar en vida con un *recueil* de sus obras, efectuados a manos ajenas y no exentos de polémica editora.

Diferente es la circunstancia de Anna de Noailles, pues fundamentalmente cuenta para sus relatos breves de un solo *recueil*. Es un *recueil*, con voluntad de *recueil*, que Broche sitúa en el ecuador de una fase de la vida de Anna de Noailles comprendida ente 1920 y 1926, en un momento de actividad literaria frenética (y de acercamiento a Barrès).[98] Acaba de recibir el "Grand Prix" de la Academia francesa, en 1921, uno año más tarde de ofrecer su discurso ante la Academia belga. Este *recueil* contendría relatos, "souvent sous la forme de portraits psychologiques" que en ocasiones recordarían más bien una sociedad ya desaparecida, "quinze études sur les sentiments des femmes", como demostrarían los propios títulos escogidos para cada uno de los relatos, y como afirma De La Rochefoucault (1956: 88). También se refiere su estudiosa y amiga[99] a la clara distinción entre el amor propiamente masculino y el amor femenino, acuciando cierto escepticismo sobre las actitudes de las mujeres, actitudes que implican una discutible inocencia o hasta una obsesión por el amor.

Con todo, Anna de Noailles ya se relacionada con las revistas literarias desde el momento de sus primeros poemas, pero también de sus relatos breves siempre antes del *recueil*: por ejemplo en 1898 con *Litanies* en la *Revue de Paris,* poemas que no serían los únicos desde esa fecha publicados en tal revista, demostrando que la comptesse de Noailles, como firmaba en ella, se daba a conocer esencialmente por su cara poética, no tanto narrativa. Le seguiría su exitoso poemario de 1901 *Le Cœur innombrable*, alternando con novelas, como *La Nouvelle Espérance* de 1903, publicada en la *Renaissance latine*, una revista dirigida por su hermano. Pero la gran parte de sus relatos breves que tanto tienen de "retratos psicológicos", efectivamente, aunque no se suela hacer especial énfasis desde la crítica, también fueron publicados en esas dos revistas. En la *Renaissance latine* hemos

[98] "En cette fin de 1922, la mélancolie d'Anna s'accorde à celle de Barrès (…). Ils se rapprochent encore un peu plus, se voient très régulièrement (…). Tous deux travaillent beaucoup (…); elle ne cesse pratiquement pas de publier poèmes et articles, qu'elle rassemble soigneusement en vue de la publication en livres (…). Ses relations avec Barrès prennent soudain un tour enjoué que l'on n'attendait pas -mais sans doute est-ce une défense contre l'obsession de la mort (….) (Colette vient de lire «L'Adieu», l'un des textes du futur recueil de prose). Au début de l'été, les quinze textes des *Innocentes ou la Sagesse des femmes*, que publie Fayard, reçoivent un accueil mitigé" (Broche, 1989: 369-370).

[99] Edmée de la Rochefoucauld dirigió periódicos y escribió libros sobre las mujeres y poetas tales como Valéry, además de llevar a cabo una campaña feminista en el año 1927 y ser miembro del jurado del premio Fémina en el 1944. En el pequeño libro dedicado a su amiga Anna de Noailles veinte años después de su muerte, realiza un repaso cronológico, siguiendo las obras de la escritora, lo que supone una fuente directa y valiosa aun por lo poco objetivo y analítico como estudio.

encontrado el que podría ser el relato breve más temprano que *a posteriori* es incluido en el *recueil*, justamente veinte años después: en 1903 se publica *L'Exhortation.* Dentro de la *Revue de Paris*, en 1914 publicará *Hymnes dans la solitude*, que, aunque no se incluye en su *recueil*, con su brevedad y su impresionismo en primera persona no se aleja del resto de los considerados relatos. Y a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, hasta aproximadamente la fecha de publicación de su *recueil*, próxima a su declive vital, la presencia de la condesa de Noailles es considerable. Murió en 1933, pero un año antes encontramos poemas en la *Revue de Paris*, e incluso dos años después un texto de Guy de Pourtalès en torno a "Le jardin de Madame de Noailles", el de su poesía (aunque ya por 1908 Blum le dedicaba algunas líneas en la misma revista también sobre su obra poética).

En 1923 sale a la luz su *recueil* y ese mismo año encontramos dos relatos incluidos en el volumen: el primer día del año, inaugurando el número, *Le Conseil du printemps* (de la página 5 a la 13, codeándose con otros textos como una de las partes del de René Bazin *Il était quatre petits enfants*, servido en varios números, o como uno de Abel Bonnard titulado "La Vie présente: Le rôle des femmes", en torno al debate también desde el Senado del derecho a voto de la mujer en ese "Paris des femmes", como dice el firmante), o, en la entrega del 15 de febrero, *Pour souffrir moins* (ocupando siete páginas, y anunciándose inicialmente que se publicarán, entre textos variados, romans y *nouvelles*, además de las de Noailles, las de Colette −su amiga− y Blasco Ibáñez −el español más presente en este medio de las revistas en Francia, confirmado−, además de *Celui qui n'aime pas assez.* Ya antes, en marzo de 1921, también da a publicar en la *Revue de Paris* el relato titulado *Contre triste avec une moralité* (en ese número de la revista con veintiuna páginas −siendo el más largo de la autora−, número en el que ya se publica un texto de Blasco Ibáñez, la tercera parte de *Les Ennemis de la femme*, cuya cuarta parte saldrá en el siguiente número junto a textos, por ejemplo, de Segalen o Renan), en julio de 1922 *L'Adieu* (de apenas cinco páginas), o en 1921 *La Peur d'être inutile* (el mismo año en el que también daba a la luz en esa revista su texto *Musiques*, con una parte dedicada a "Musiques d'Espange").

e) Un balance

Un repaso por las relaciones interpersonales y supranacionales por medio de colecciones y revistas donde se publican relatos breves y semibreves parece llevar a ratificar el binomio o la convivencia de tradición y modernidad sentidas en la narrativa breve, la tradición de ese relato

breve propiamente decimonónico con la modernidad ensalzada con el siglo XX sentida en el modo de tratar la (no)historia o los personajes (no)pasivos. Nuestras autoras convocadas no sólo escriben relato breve, y cuando a éste se entregan, no sólo lo dan en exclusiva a la imprenta de periódicos, revistas o colecciones. Sin embargo, en la primera mitad del siglo XX rara es la autora de novelas cortas/*nouvelles*, española o francesa, que no opta alguna vez por una de esas vías de publicación. Del siglo XIX europeo y muy francés viene esta tendencia o tradición o este hábito adquirido, cuando la prensa cede parte de su espacio misceláneo para lo breve y lo narrativo, así como para una *flota* femenina cada vez más numerosa gracias a escritoras y lectoras. Ni toda escritora participa exclusivamente en la prensa femenina, ni toda la prensa femenina deja espacio a lo literario, pero lo cierto es que la prensa en general, y en particular la femenina así como la publicadora de literatura breve y/o fraccionada, irradia su influencia desde Francia hacia España, tanto en forma como en fondo.

La literatura española publicada por estos medios a lo largo del XIX sigue siendo dependiente de la francesa, tomando el ejemplo de suplementos como el de *Illustration*, de revistas como *Revue Blanche*, o de colecciones como la de *Lisez-moi*, para luego independizarse literariamente llegando ya al siglo XX, cuando el batallón de cuentos publicados en prensa, aun sobreviviendo, ceda el éxito entre el público a las colecciones dedicadas propiamente a la novela corta en España. Aunque entre estas colecciones se encuentre alguna como *La Novela Femenina*, las líneas temáticas, estilísticas y hasta ideológicas brillan por su gran variedad así como por dejar un considerable espacio para la contribución femenina.

No por ello dejarán de latir influencias y contactos entre las literaturas española y francesa, subsumidos en estos relatos y en el trasiego favorecido por estos medios de publicación, contando igualmente con las traducciones. Por ello, más que de dependencias, para ese estadio de la historia de la literatura cabe hablar de influencias y mediaciones, sobrevoladas a su vez por el predominio paulatino de otras procedentes de Rusia o Estados Unidos también en el dominio de la narrativa breve. Además, esas influencias se sienten en ambas direcciones, no sólo en temas o personajes, sino también en el propio trasiego de colecciones literarias. De publicaciones francesas se alimenta *El Cuento Semanal*, pero crece forjándose su propia personalidad marcada por el sello de un auténtico fenómeno literario español imitado por "hermanas menores" como las colecciones de *La Novela Corta*, que "huiría" al exilio francés en los años cuarenta con relatos en español, o *La Novela Ideal*, transformada por su otra colección familiar en *La Nouvelle Idéale*, publicada también en el exilio francés en los años cincuenta con relatos mayoritariamente en francés. Éste sería un capítulo digno de ser reseñado y profundizado dentro de la historia de la literatura española y

francesa y de la historia de la relación entre ambas, adentrándose en más temas, tratamientos, personajes, tramas o títulos, de revistas y relatos. Con todo, éste no es el lugar de un estudio comparativo entre colecciones y revistas, españolas y francesas, publicadoras de narrativa breve, especialmente de novelas cortas, pero con el estudio comparativo de escritoras en esta dirección se han podido dar algunas pinceladas y comprobar que la influencia entre la literatura española y francesa también viene y se manifiesta por esta vía.

Tampoco todas esas colecciones populares reservan su espacio para las novelas cortas ni para las escritoras en exclusividad, pero lo cierto es que se aprecia el aumento de su presencia en estos medios literarios también, por ejemplo, en la evolución de tal porcentaje de *El Cuento Semanal* a *La Novela del Sábado*. Sin embargo, más que escasas son las autoras extranjeras traducidas, reducidas a la francesa Colette en la primera de esas colecciones o en una revista provinciana cartagenera. Así, por esta vía, no se aprecia tampoco una influencia directa entre las autoras españolas y francesas escogidas, si bien la traducción de esas *nouvelles* de Colette demuestra que es de las escritoras francesas más conocidas en la literatura española del momento. Por parte de las escritoras españolas, éstas serán conocidas por su narrativa extensa más que por la breve en la literatura vecina, exceptuando la por (casi) todo célebre Emilia Pardo Bazán. Sólo en una colección como *Œuvres Libres* se ha dado con Blasco Ibáñez y sus relatos cortos. También este punto corroboraría el hecho de que sólo las autoras consagradas en vida, sean españolas o sea francesas, logran traspasar las fronteras literarias de su propia época, de manera que las asociadas con ese género literario, con ese medio de publicación, o con esa particular circunstancia, siguen relegadas de cierto canon literario.

Al margen de estos contactos personales puntuales pero cuantiosos dentro del contexto franco-español (además de Blasco Ibáñez o Pardo Bazán, baste pensar en Felipe Trigo, Eduardo Zamacois o Artemio Precioso), la influencia se mediría más en términos generales desde la narrativa breve publicada en medios populares relacionados con la prensa, medio globalizado a la altura del siglo XX. Sus colaboradores no pueden deshacerse de los esponsales tipográficos, temáticos y hasta ideológicos que vienen pautados por ese medio en general y por esas colecciones en particular, pues entre todas ellas se mueven. Éste es otro rasgo del perfil que poco a poco se va construyendo para estas autoras. Aunque éste tampoco haya sido el lugar de un estudio exhaustivo de la participación de estas francesas y españolas ni en la prensa ni en las revistas publicadoras de relatos cortos, lo cierto que todas, de una u otra manera, se hallan relacionadas con él por medio de opinión y de literatura.

De Carmen de Burgos y de Sofía Casanova son cientos los artículos publicados en los periódicos en los que ambas coinciden. La trayectoria literaria de la primera, atravesada por la propia historia de las colecciones contemporáneas de novelas cortas, se erige en representación de tantas autoras españolas del momento. Traduce del francés, pero no serán traducidos sus relatos cortos que, por otra parte, ya en vida, son recopilados como tales. En ello se diferencia claramente de Sofía Casanova, que escribe numerosos relatos cortos para esas colecciones que no son recopilados (y que escribe también en la prensa polaca). Carmen Laforet también resulta significativa porque representa uno de los últimos ejemplos que heredan ese perfil y ese hábito anterior, del que, sin embargo, en breve se deshace pues, en breve, se esfuma ese mundo editorial. Escribe también para la prensa posterior y se posiciona, en los mismos años setenta en los que aún siguen siendo recopilados sus cuentos y sus novelas cortas, hasta hoy. Isabelle Eberhardt también ejemplifica su relación vital con la prensa y su literatura, en la que se curte, como el resto de escritoras. La vida le impide recopilar unos relatos breves que, por ejemplo, para Anna de Noailles, salen agrupados en un *recueil*, todo lo cual, como se comprueba, resulta excepcional. Pero Elsa Triolet recurre al mismo tiempo, paradójicamente, a la prensa y a la recopilación, para no volver al relato breve. Los casos excepcionales franceses parecen conformar por sí mismos una regla para la *nouvelle* francesa femenina, igual que los casos españoles responden a lo que parece erigirse en la literatura española como norma a la altura de la primera mitad del XX.

1. 1. 2. Traductoras y traducidas. Particularidades en los relatos breves de escritoras en la primera mitad del siglo XX

Belles infidèles o fieles no tan bellas, las traducciones han sido insalvablemente socorridas para deleite lector así como por necesidad filológica. Desde y para la Teoría y la Literatura Comparada, la intermediación literaria favorecida por las traducciones de todos los tiempos, potenciada además por otros agentes mediadores como lo pueden ser ciertas personalidades históricas o revistas animadoras de las relaciones literarias especialmente desde finales del siglo XIX, es valorada críticamente en tiempos recientes (Villanueva, 2002; Baida *et al.*, 2006). Desde la perspectiva de Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, además de por esas figuras representativas y por esas revistas o instituciones no sólo de la esfera literaria, las traducciones de las obras en cuanto productos de todas las literaturas transmitidas a otras literaturas contribuyen a

contagiar movimientos e influencias, influencias que, estudiadas por esa hora francesa decretada por el citado estudioso, partirían de una relación binaria, esto es, del influjo ejercido por un autor o movimiento sobre otro, normalmente por medio de un tercero que podría ser, si no un crítico o un editor, un traductor. En la internacionalidad de las relaciones entre literaturas de lenguas diversas, jugarían la intertextualidad, el multilingüismo y la propia traducción. Además, la recepción de las obras literarias encauzada por esas traducciones exigiría otro capítulo del estudio comparatista promocionado por esa corriente comparatista francesa.

A → [B] C → D

_____ //_____

I II

Según este esquema sugerido por C. Guillén, el proceso de la traducción no sería binario ni cuaternario sino ternario, puesto que el público (B) de la obra original (A) es obviado, y es una obra traducida (C) la dirigida a otros lectores ajenos (D) con un sistema lingüístico-cultural extraño, "por lo general de sociedad a sociedad (nacional o no), pero también de época en época, siendo lo esencial en ambos casos la dualidad de segmentos espaciotemporales" (2005: 318). El mensaje, con sus infinitas alusiones, quedaría irreparablemente transformado de tal manera que sólo podrían el lector y el crítico aventurarse a interpretar[100] y el sociólogo de la literatura a recurrir como aliado al traductólogo, que habría de ejercer además como ventajoso y aventajado historiador en cuanto descubridor privilegiado de los misterios de la literatura. Por ello, aconseja no sólo abordar las traducciones desde la historia sino integrarlas en la historia de la literatura, en este caso de las relaciones literarias franco-españolas durante un mismo segmento temporal como es la primera mitad del siglo XX.

Como estudia Lefevere, la valoración de la traducción por la Literatura Comparada ha variado a merced de la propia historia de esa Literatura Comparada, según los posicionamientos ideológico-

[100] "El buen lector, como el crítico honrado, el encargado de una edición o el actor responsable, tiene que interpretar un texto rebosante de alusiones a un conjunto lingüístico-cultural que no es el suyo. En la vida misma la relación del hombre con la mujer en el momento del acto sexual puede contener más y mayores malentendidos verbales que eróticos [Steiner]. En suma, "traducción" y "traducir", al igual que "dialogar" y "diálogo", según hemos podido comprobar más de una vez en este libro, son términos que se prestan fácil o inevitablemente a la extensión y la metáfora; y vienen a significar comprensión o interpretación, inteligencia o entendimiento. (…) Benjamin pensaba que los grandes textos clásicos, ante todo las Sagradas Escrituras, contienen entre las palabras su traducción virtual. Es decir, traducir es profundizar en la disparidad aparente de los idiomas hasta llegar al lenguaje único y universal de la verdad" (Guillén, 2005: 319). Y añadirá finalmente, recurriendo de nuevo a la teoría de los sistemas: "La traductibilidad de una creación narrativa, en determinados momentos y sistemas, ¿no dependerá, a nivel de diéresis, de una *función imaginativa* o fantástica?" (*ibídem*: 329).

intelectuales diferenciando una primera etapa abiertamente cosmopolita de una segunda cerradamente nacionalista en el siglo XIX, o según unos posicionamientos propiamente teóricos en el siglo XX a tenor de corrientes –en particular las históricas– como la de la deconstrucción o la Teoría de la Recepción, que considera la influencia en una cultura o literatura extranjera de una obra por su crítica y también por su traducción a esa lengua. Si ha de producirse un nuevo comienzo en las relaciones entre la Literatura Comparada y la traducción, se habría de consolidar, además de la distinción entre lo prescriptivo y lo normativo y entre el análisis y la producción en el ejercicio de la traducción, la diferenciación entre el estudio del producto de la traducción desde su propia disciplina y el del proceso de tal traducción, al que contribuiría la Literatura Comparada (Lefevere, 1998: 213), y al que pretendemos contribuir aquí.

El propio discurso en torno al fenómeno de la traducción se ha transfigurado crítica e históricamente, como demostrarían algunos de los raros testimonios sobre ello desde los de Cicerón a otros como los de Vives, Du Bellay, Feijóo, Staël, Larra, Hugo, Ortega y Gasset o Larbaud (Lafarga, 1996), estos últimos contemporáneos a nuestras autoras y a otras que también se pronunciaron entonces ante la traducción como Emilia Pardo Bazán o Marguerite Yourcenar. La traducción de textos, causa y consecuencia de relaciones culturales, artísticas, políticas, ideológicas, etc., representaría en casos particulares y generales un escenario de interculturalidad conflictiva en cuanto la lectura se produce en otro espacio-tiempo diferente al de la autoría y con unos sentidos sobre los que se cierne lo intraducible y lo inefable, lo factible y lo subjetivo, lo opaco y lo auténtico; también en cuanto en esos textos se siente y hasta se padece esa confrontación de lengua y cultura propios con imágenes y estereotipos ajenos, entre otros aspectos colaterales como el desenfoque o tergiversación de esas imágenes extranjeras convencionalmente heredadas, la cuestionable legitimidad de las adaptaciones como pretextos de creación, la transferencia de géneros como interpretación de otra cultura, el conflicto ante la poeticidad o la literariedad más allá del propio género poético o ante el bilingüismo o la poliglotía, entre otras cuestiones relativas a la canonización y recepción literarias. Así, la traducción vendría a completar un episodio explicativo de otro fenómeno como el de la adaptación cultural, en este caso particular entre España y Francia (Donaire & Lafarga, 1991).

Entre ambos países y en ambas direcciones las relaciones culturales y en especial las literarias no han dejado de ser intensas, con unas dimensiones multiplicadas desde el siglo XIX por y para las traducciones. Dentro de la traducción en Occidente, ya historiada en su proceso evolutivo (Van Hoof, 1991), cabría preguntarse por la presencia o ausencia de peculiaridades o privilegios de la traducción del género de los relatos breves, y a su vez de los pertenecientes a escritoras y/o a la

literatura menos canónica. Traductoras y traducidas, nuestras convocadas con sus relatos breves vendrían a completar más un estudio de recepción literaria desde la traducción que de traductología o de traductografía, por cuanto serán los textos dentro del circuito literario y no tanto el proceso y los resultados de la labor de traducción los que acapararán aquí la atención, de modo que a partir de esos casos particulares, con la mayor cautela, se trataría de deducir y aventurar algunas cuestiones relativas a la problemática planteada que contribuyan a colmarla.[101]

Ni las noticias sobre traductores ni los trabajos dedicados a traducciones de relatos cortos en la época estudiada sobresalen por explícitos, excedentes o exhaustivos. Tampoco hasta tiempos recientes, salvo excepciones, el prestigio del traductor era tan digno como para que constara su nombre en el texto traducido. A no ser que un nombre literario relevante se encargara de efectuar la traducción, en el caso de la publicación por medio de colecciones o revistas el interés en dejar constancia del traductor era si cabe menor, como menor solía ser, por otro lado, la calidad traductológica de ese considerable número de traducciones de relatos cortos publicados entonces por esa vía. Además, cuando de traducción y subliteratura se trata, se suman otros condicionantes, pues la invisibilidad o "la anonimia de la traducción de las novelas populares no tiene como finalidad preservar la integridad o carácter monumental de la obra original sino que responde a una herencia de tradición oral[102] que se inscribe en este tipo de literatura" (Martínez Arnaldos, 2007: 207). Ese anonimato quedaría ratificado examinando las traducciones de obras folletinescas decimonónicas que anteceden nuestra obras estudiadas, llevadas a cabo sea de manera individual o

[101] Bien sintetiza M. A. Vega lo problemático de este apartado del estudio y de la historia de la traducción en general: "En todo caso resulta difícil determinar el sujeto de la historia de la traducción, que, sin duda, tiene límites imprecisos y poliédricos: ¿quién es el sujeto de esa historia: el autor, el editor, el traductor, las corrientes científicas y literarias, el público? Posiblemente haya que integrar todos estos aspectos en una interrelación en la que intervienen factores de creación literaria, de sociología receptiva, de política económica y de saber filológico y cultural, sin olvidar que también hay que orientar la exposición historiográfica de la actividad traductora desde juicios cualitativos -acierto/desacierto de una traducción, efecto positivo/negativo en el estado cultural del conjunto receptor, calidad intrínseca de la versión con relación a una estética de la misma, etc.-, aunque sin reducir los horizontes de la disciplina (…). Por otra parte, orientar la historia de la traducción a la consecución de un canon de la literatura traducida sería un procedimiento empobrecedor en esta disciplina que aquí se ensaya, pues introduciría una perspectiva monográficamente literaria que pondría en entredicho la autonomía de la misma. Valorar corrientes de traductografía en función de la traductología que aquella practica sería una empresa de resultado aleatorio, pues con frecuencia ésta no deja de traslucirse, más bien solo sospecharse" (Vega, 2004: 528). Nuestro propósito no sería tanto realizar un análisis exhaustivo a partir de corpus amplios sobre la traducción de relatos breves ni sobre la calidad o idoneidad de éstas, sino realizar una aproximación desde el contexto general a través de unos nombres a modo de guía en este trayecto, habida cuenta también de que las autoras componentes de nuestro corpus tampoco contaron con una recepción abultada en la literatura vecina si no es hasta estos tiempos más recientes. Además, aunque se van a efectuar diferentes paradas históricas en la comparación del estado de la *nouvelle* francesa y la novela corta española con mención especial a la cuestión de la traducción misma del marbete terminológico de este género literario, tangencialmente también se puede contribuir desde aquí en esa dirección.

[102] Esa otra relación con la oralidad tendría su reflejo por medio de estrategias narrativas diversas, como la presencia de una tipografía con función eminentemente expresiva, que compartirían mayoritariamente estas obras consideradas populares evidenciando, por otra parte, la apuesta escasa por la personalidad literaria pero considerable por la búsqueda de la aprobación lectora, también en alta voz.

sea colectiva por apremio o "dictadura" del editor, normalmente dedicado a este campo y lugar de edición popular. Ese traductor sería arrastrado por ese circuito comercial pudiéndolo calificar de "traductor popular" (*ibídem*: 216), quien valora la aceptabilidad, la política del editor o la permisividad, sobre la adecuación o la creatividad. En esta relación subliteratura-traducción, por la finalidad comercial o mediática, sería inexcusable, pues, la consideración del cotexto pero también del contexto situacional o extratextual. Se puede añadir en este sentido la calificación de Darío Villanueva en torno a la posición "periférica" de la propia literatura traducida, aunque en ello se hayan de establecer nuevas diferencias entre la literatura española y francesa.[103]

Operativa además de sugestiva podría resultar esta literatura y su traducción en su relación con la recepción de mujeres escritoras, y baste pensar en el hecho de que fuera Colette de las pocas escritoras francesas traducidas a la literatura española y la única en *El Cuento Semanal*, o Emilia Pardo Bazán, traductora del francés y traducida al francés,[104] de las más asiduas colaboradoras de la misma colección. No sólo por escasas estas traductoras-traducidas destacarían, sino porque además obligarían a reconsiderar el perfil y la situación de la figura de la escritora de principios del siglo XX, pues de hecho la mayor parte de nuestras autoras, representadas por ellas y representativas de entonces, ejercieron de traductoras, entre otras múltiples facetas, por necesidad o por pura inclinación, al situarse de nuevo *entre-dos*, entre dos lenguas, literaturas o países. Por ello, no se podría desaprovechar estas cuestiones para colmar un poco más la historia de la traducción y la historia de las interrelaciones entre Francia y España a lo largo del siglo XX.

---

[103] Con todo, la posición normal de la literatura traducida es la periférica. Teóricamente al menos hay que asumir que ningún sistema puede mantenerse en estado de debilidad, campo o crisis indefinidamente, aunque puedan mantenerse así durante largos periodos de tiempo. No todos los polisistemas están estructurados de la misma manera y las culturas son, en este sentido, muy diferentes. Por caso, a Even-Zohar le parece que el sistema cultural francés, que incluye su correspondiente literatura, es más rígido que la mayor parte de otros sistemas. Eso, unido a la tradicional posición central de la literatura francesa en el macropolisistema europeo, provocó que la traducción de obras a esta lengua ocupase siempre una posición totalmente periférica. La situación de las literaturas anglo-norteamericanas es muy semejante, mientras que la española, rusa, alemana, italiana o escandinava muestran pautas diferentes. (2007: 25)

[104] Emilia Pardo Bazán fue traducida al francés, entre otros idiomas, de manera casi inmediata, desde novelas traducidas como *Le Chateau de Ulloa* (por A. Fortín, en Hachette en 1910) o *Mère Nature* (por J. Demarès de Hill, en la misma editorial un año más tarde), o sus ensayos como aquél en el que daba a conocer la corrientes francesa en la literatura española, *Le Naturalisme* (por A. Savine, muy poco después, en 1886), pero, aunque no con una representación tan abultada como las anteriores, una novela corta como *Bucolique* (traducida por L. García Ramón, en A. Savine, también pronto, en 1887). Entre las obras disponibles en la Bibliothèque Nationale de Paris, podemos destacar *Mystère!*, traducida por dos mujeres como Maurice Max y Mary Plancke en el periódico parisino *Le Temps* en 1913, o *Le Sort, dialogue dramatique*, adaptado por Marie C. de Latour en 1910 en la *Revue Bleue*, esto es, obras variadas de la primera y de la última etapa de la escritora española y a menudo relacionadas con el mundo de las revistas, pero también otras obras reeditadas en francés recientemente, como justamente *Nouvelles de Galice*, con traducción pero en una edición bilingüe de Isabelle Dupré y Caroline Pascal (quien se refiere en la presentación a esa "méconnue des Français" de "naturalisme édulcoré" que conoce una trayectoria más similar a la de Huysmans con esos "contes" que, no obstante, reciben el nombre de "nouvelles" en el título) (1992: 7-9), incluyendo *La "Mayorazga" de Bouzas (L'Héritière de Bouzas), La santa de Karnar (La Sainte de Karnar),* o *Un destripador de antaño (Un éventreur d'autrefois).*

a) La traducción en la historia de las relaciones literarias franco-españolas con parada en los relatos breves del siglo XX

La traducción franco-española/hispano-francesa cuenta con una tradición y una historia propias en todos los campos del saber y en todos los géneros de la literatura, como el de la narrativa breve desde sus respectivos inicios lingüístico-literarios, por ejemplo, con Marguerite de Navarre o María de Zayas. Sin embargo, la traducción al francés de las obras de Cervantes y entre ellas sus novelas cortas (cuando novelas contenía el sema de brevedad y se traducían por *nouvelles*) ensombrecería otras obras españolas traducidas,[105] de idéntica manera a como la gran parte de las novelas decimonónicas francesas pero no pocos relatos breves contemporáneos empequeñecerían otras traducciones al español de otras épocas.[106] Dado el adormecimiento de la literatura española desde Cervantes, pasando por el siglo XVIII,[107] hasta ya finales del siglo XIX, suele ser descuidada su posible influencia sobre la francesa, literaturas éstas dos que, por otra parte, por esos mismos años han de reposicionarse debido al empuje proveniente de influencias y traducciones de otras literaturas como la rusa y la anglosajona y después la hispanoamericana.

[105] Cervantes no es sólo el *Quijote* así que pronto fueron traducidas sus *Novelas ejemplares* (en 1615, esto es, sólo dos años después de su publicación en español), si bien tampoco fueron las primeras novelas cortas cervantinas en ser traducidas al francés, pues lo sería de manera independiente *El curioso impertinente* incluido en el *Quijote*. Estas obras cervantinas supondrían el ejemplo sobresaliente de las relaciones debidas a las traducciones, en este caso de novelas cortas como *nouvelles*, pero no sólo ellas pues también recibieron desde entonces la atención de los franceses otras como las de Castillo Solórzano o María de Zayas, o antes otras como la de *Ozmín y Daraja* incluida en el *Guzmán de Alfarache*. Entre todas contribuyeron a intensificar la influencia del género narrativo breve sobre la literatura francesa de la primera mitad del siglo XVII, para despuntar ésta por un camino personal en la segunda mitad sin renegar de la huella cervantina y su acercamiento a la novela (Hautcœu, 2000), en ese afán de mantener esa envidiable verosimilitud y conseguida construcción narrativa además de esos toques "costumbristas" propiamente españoles, tarea que no resultaba fácil para sus traductores. Una especie de "nueva escuela de traductores" promovieron estas traslaciones, no sólo dedicadas a las obras cervantinas, a las que se entregaron Rosset y D'Audiguier con diversa fortuna, sino también a las de Zayas, traducidas por D'Ouville, quien afirmara que las traducciones serían como las mujeres: bellas pero infieles (Ventura, 2005).

[106] En su reflexión dedicada a la internacionalidad de las relaciones entre la literatura y entre lenguas diversas, Claudio Guillén se pregunta si sería la nación más poderosa aquélla cuya cultura y cuya literatura ejercieran como predominantes, a lo que respondería con sólo dos excepciones, la de la España del Siglo de Oro y la de Latinoamérica hoy día, y remite a Croce, por quien la literatura española ejerció una profunda influencia que sólo el pensamiento o la filosofía puede otorgar y no sólo en aquella época.

[107] El capítulo de la traducción también vendría a colmar otro de la historia de la edición y la lectura, por ejemplo en el caso particular de España (Botrel & Infantes, 2003) y de una época como la Ilustración, etapa en la que relevantes figuras intelectuales tampoco renunciaron a pronunciarse ante el fenómeno de la traducción como Fénelon, Fleury, Verney o Rousseau, con unas ideas que en España serán difundidas entre otros por Campomanes, Jovellanos, Montengón o Josefina Amar. En la época de las Luces una autora como María Rosario Romero Masegosa ejercería de traductora de las *Cartas de una peruana* de Madame de Graffigny (1792, Valladolid), entre otras célebres obras francesas como las de Madame de Gomez. España andaba entonces inundada de traducciones, especialmente de novelas extranjeras no sólo francesas, pero tampoco paralizada en su producción, sino aletargada.

La literatura española volverá a despertar en el siglo XIX en el que se produce esa transición o solapamiento de aires literarios europeos del Romanticismo al Realismo y el Naturalismo liderado por Francia, que también se aprecia a través de las traducciones: además de otras obras de Balzac que mostrarían esa evolución como *Jésus-Christ en Flandre*, son traducidos cuentos de Balzac por José Feliú y Codina, entre otros traductores del momento como el Hartzenbusch políglota, el Bretón de Herreros traductor de traductores, el Valera traductor y teórico de la traducción, o la Gómez de Avellaneda traductora de poesía, entre otras obras como las de George Sand, traducciones que cuentan con publicaciones en prensa o colecciones como el *Museo de las familias* o el *Semanario Pintoresco Español*, y que contribuyen a la recepción del realismo francés en las letras españolas desde mediados de siglo.[108]

En el contexto del siglo XIX se emprenden traducciones a lenguas españolas, incluyendo catalán, euskera y gallego, también de relatos fantásticos en lengua francesa de autores como Cazotte pasando por Nodier, Dumas, Mérimée, Nerval, Gautier, Villiers de l'Isle-Adam y Lautréamont hasta Maupassant, tanto en prensa como en libros, recientemente censados éstos últimos (Giné & Palacios, 2005). De entre ellos, cabría destacar títulos como *La Eva futura (novela),* de Villiers de l'Isle-Adam traducida por Mauricio Bacarisse y prologada por Ramón Gómez de la Serna (Madrid, Biblioteca Nueva, s. a. 1919?), que ha contado con tres ediciones posteriores hasta 1998, o como *Las hijas del fuego (Novelas)* de Nerval en una traducción de Carmen de Burgos con prólogo de nuevo de R. Gómez de la Serna (Madrid, Biblioteca Nueva, "Colección extranjera de Biblioteca Nueva", s. a.), obra del autor francés también traducido por Emilio Carrere en, por ejemplo, *La mano embrujada. Aurelia (dos novelas)* (Madrid, Editorial Americana, "Biblioteca la novela para todos", 1921). Destacaría también, pues, el papel de estos autores españoles que escribieron en el contexto de las primeras décadas del siglo XX, en especial Gómez de la Serna como traductor y como prologuista por ejemplo de obras traducidas por su hermano Julio como *Los cantos de Maldoror* en 1941, pero también en el de la segunda mitad del XX con, por ejemplo, la traducción de Ana María Moix de obras de Villiers y Nerval. Y si Godenne afirmaba que la *nouvelle* del XIX hacía sombra a la francesa del XX, cabría afirmar una situación similar para su recepción desde la literatura española, pues no serían escasos los autores franceses decimonónicos, en este caso de relato breve, traducidos por autores españoles en el XX.

Nuestras escritoras no han recibido el interés ni en su momento ni en éste de otros escritores de primera fila como Balzac, cuyos relatos breves contarían con su primera traducción española en 1883: *Contes drolatiques*, una obra de la década de los años treinta de ese siglo, sería traducida

[108] Véase LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (eds.) *(*2006), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang.

medio siglo después por Querubín de la Ronda como *Cuentos droláticos* (Imprenta de Ulpiano Gómez), con prólogo del mismo Clarín, escritor de narrativa media y breve.[109] Así las cosas, la traducción del francés al español suele centrarse en autores de gran talla dentro de su país que además escribieron alternando novelas con novelas cortas o cuentos como el citado Balzac o Stendhal, pero especialmente con traducciones de sus relatos novelescos extensos, traducciones a veces casi inmediatas debido al exitoso eco en su país original, pero otras tardías en su entrada en la literatura española. Además, entran de la mano de también grandes figuras españolas, traductores a la par que críticos *sui generi*s, tales como Clarín o Pardo Bazán que, como ellos, se curtieron como escritores de novelas y de novelas cortas y cultivaron varios idiomas y varias tendencias literarias e intelectuales europeas, especialmente de las francesas o por las francesas. Y es que también en este aspecto Francia significó un filtro cultural para España, una España que, sin embargo, ya estaba despuntando en relación con esa intelectualidad y esa literatura, europea y mundial. En relación con la literatura rusa y norteamericana y entre las primeras filas del siglo XIX, sobresalieron figuras de escritores-traductores franceses que podrían presentarse emparejados por una especie de simpatía literaria promovida en este caso por el género narrativo breve, *conte* y/o *nouvelle*, cuento y/o novela corta, y las parejas no serían otras que las formadas por Mérimée con Pushkin, Baudelaire con Poe, y Maupassant con Turgueniev:

> Certains en furent les traducteurs (Mérimée, Baudelaire), tous en furent les initiateurs, mais surtout les textes qu'ils ont laissés sur leurs *alter ego* esquissent en filigrane une poétique idéale du conte ou de la nouvelle. (…) Mais si ces affinités définissent une poétique implicite du récit bref, jamais en ce siècle si foisonnant, les conteurs français n'en firent pourtant la théorie, -à l'exception de Baudelaire qui ne l'était que par Poe interposé. Est-ce parce que d'autres, à l'extérieur de nos frontières, en Allemagne spécialement, l'avaient déjà faite, tôt dans le siècle? (Aubrit, 1997: 61-62)

Un tándem francés-español lo ofrecerían E. Sue con X. Ayguals de Izco, Donoso Cortés con Guizot, Manuel de Cuendias con Victor de Féréal (seudónimo de Madame de Suberwick), en otros textos como los novelescos del siglo XIX que revelarían la relación franco-española (Aymes & Fernández Sebastián, 1997). Pero dentro del campo del relato breve, como se ha comprobado, la influencia viene del Este con Puskin o Turgueniev y más tarde Chéjov, o del Oeste con Poe entre otros posteriores como Faulkner. En esto cabría medir el peso de esa literatura, entonces la moderna, en su entrada en la española de la mano de la cultura francesa y además de toda una

[109] Como *Cuentos donosos* la traduciría y prologaría casi un siglo después Cansinos Assens (Madrid, Aguilar, 1972?), con una versión incluida en *Obras completas* (Lafarga, 2005-2006).

poética implícita del relato corto a decir de Aubrit, esa literatura representada por rusos y anglosajones, porque: "Presque toutes les traductions passent par la France. Même si l'on remarque, après la défaite de Sedan, en 1870, que celle-ci ne transmet presque plus rien de sa propre production" (Aubert, 1989: 67).[110]

Dentro de la historia de la traducción occidental, a diferencia de otros países, entre los siglos XIX y XX España, junto con Italia o Portugal, podrían por sus traducciones al francés pasar desapercibidas o figurar como "parents pauvres" (Van Hoof, 1991: 73). En los nuevos tiempos decimonónicos se retoman traducciones en francés por ejemplo del *Mio Cid*, la *Celestina*, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, entre otros clásicos españoles que no dejan de traducirse al francés o a otras lenguas del mundo y entre obras más recientes como las de Alarcón, Valera o Fernán Caballero, también en Francia representante de esa novela costumbrista española.[111] En España igualmente seguirán traduciéndose a otros que del mismo modo se han convertido en "clásicos" desde este lado de los Pirineos, como son los autores franceses del siglo XIX y del XX (Giné, 1999): desde *Boule de suif* de un Maupassant adaptado como *La Pirindola* por un Eduardo

[110] Y sigue con una serie de testimonios directos: "(…) la connaissance de la littérature française donne toujours accès aux valeurs culturelles modernes, absentes de la production espagnole [v.gr. José Miguel Guardia, "La misère philosophique en Espagne", *Revue Philosophique*, 1893, p. 287-293. Hans Juretschke, *España ante Francia*, Madrid, Editora Nacional, 1940, 243 p.]. Le jeune "Clarín" en est concient, lorsqu'il dresse, en 1881, le portrait de sa génération: «Ahora los muchachos españoles somos como la isla de Santo Domingo en tiempo de Iriarte: mitad franceses, mitad españoles; nos educamos mitad en francés y mitad en español, y nos instruímos [*sic*] completamente en francés. La cultura moderna que es la que con muy buen acuerdo procuramos adquirir, aún no está traducida al castellano…» [*Solos de Clarín. Prefacio a manera de sinfonía*, Madrid, Alianza ed., 1971, p. 19]. Unamuno, par exemple, reconnaît également avoir découvert la pensé européenne à travers les auteurs français [*La Lectura*, 1902, t. II, p. 250]. En l'on sait que Pío Baroja ou José Martínez Ruiz, le futur "Azorín", lurent Nietzsche pour la première fois dans une traduction française de Max Nordeau [entre 1893 et 1900 les traductions]". Aún más prometedora resulta la exploración de este campo por cuanto exige la apertura a la consideración del contexto ideológico y político del momento que comunica Francia y España, enfocando por ejemplo la influencia ejercida por la primera sobre la segunda desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Ese mismo contexto histórico y traductológico, doctrinal e intelectual, explicaría la influencia del federalismo a través del Pi y Margall traductor de Proudhon ; la del liberalismo, el republicanismo, el socialismo y el marxismo por medio del José Mesa traductor Marx y Engels, a través de Guesde, Deville y Lafargue, tras su estancia parisina; la del catolicismo social por Eduardo Sanz y Escartín y también Ros de Olano en lo teórico y la de los círculos católicos por el padre Vicente en lo práctico; la del tradicionalismo con Joseph de Maistre o de Louis de Bonald gracias a Donoso Cortés y Jaime Balmes o con Hippolite Taine y su "Biblia" para los conservadores. Estas traducciones en las más diferentes ramas se verían favorecidas por la liberalización operada con Sagasta a partir de 1881 (Aubert, 1989: 62).

[111] Entre las obras de Fernán Caballero traducidas al francés, entre tantos idiomas como el alemán ya en vida, se puede referir *Nouvelles andalouses, scènes de mœus contemporaines*, traducido por A. Germond de Lavigne (París, Hachette, 1859, y también en Bruselas en 1865). Pero los clásicos franceses, de diferentes géneros y épocas, también siguen encontrando su espacio en el campo de la publicación en español de los siglos XIX y XX, y no sólo en España pues también se publicaban en París, ni tampoco exclusivamente en castellano sino también en otras lenguas oficiales del territorio español, ni tampoco sólo como traducciones sino en estudios y antologías: desde el teatro clásico francés con Molière (traducido por un Ramón Gómez de la Serna) o Racine (con seis tragedias traducidas por Rosa Chacel, por ejemplo), a poetas como Ronsard, a figuras como Du Bellay, Montaigne, La Fontaine, entre algunas escritoras como La Fayette y su *Princesse de Clèves* y Marguerite de Navarre y su *Heptaméron* (Lafarga & Domínguez, 2001). No hay predilección por una categoría genérica como podría ser la de la narrativa breve, pero cuenta con una estimable representación de la mano, además, de grandes figuras femeninas, que entrarían así en el "canon" que desde el campo español perfila de la literatura francesa.

Marquina, al *Voyage en Espagne* con variadas traducciones de un Gautier amante del país español y escritor de relatos cortos decimonónicos. Se tradujo a poetas y dramaturgos, pero también a figuras que entre su labor polifacética se contaba la de escribir relatos breves, como nada menos que Émile Zola de la mano de, nada menos también, que Emilia Pardo Bazán, introductora *sui generis* del Naturalismo.

Pero en ese siglo que le sigue y que representa la edad de la traducción, algunos de los más traducidos al francés serán Blasco Ibáñez (por G. Hérelle), Pérez Galdós (por M. Bixio), R. Gómez de la Serna (por V. Larbaud), como más tarde J. Goytisolo (por Aline Schulman), R. J. Sender, V. Molina Foix o G. Torrente Ballester (por Claude Bleton). Pero, al margen de estas obras españolas ejemplares, "c'est surtout vers la foisonnante production des jeunes lettres latino-américaines que se portent désormais les regards" (Van Hoof, 1991: 96): los argentinos E. Larreta (por Remy de Gourmont), R. Güiraldes (de nuevo por V. Larbaud), E. Sábato (por J. J. Villard) y, claro, J. Cortázar (por L. Bataillon o F. M. Rosset) o Borges (por R. Caillois). Entre otros autores de relatos breves traducidos al francés se encontrarían también el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el colombiano Gabriel García Márquez, el mexicano Carlos Fuentes o la uruguaya Cristina Peri-Rossi, con traducciones muchas de ellas galardonadas por el Prix du Meilleur Livre Étranger. No deja de traducirse, pues, literatura en español clásica o moderna, teatral o poética (en la que también destacarán los hispanoamericanos, desde la especial figura por su relación con Francia de Rubén Darío hasta Gabriela Mistral). Pero ante todo, se trata de autores españoles especialmente a finales del XIX y principios del XX e hispanoamericanos en ascenso continuo a lo largo de ese siglo, célebres también dentro de las fronteras de su idioma y tanto por sus relatos extensos como por los breves.

De la época de las Vanguardias hasta la Guerra Civil se escribiría un nuevo capítulo de la traducción al español de la mano de la modernización literaria y traductológica y con el impulso de editoriales y colecciones: "en efecto, en el mercado editorial español se produce una suerte de *raptus* traductor" (Gallego Roca, 2004: 483). En estos momentos, se sienten y se asientan las bases simbolistas de Mallamé o Verlaine en la poesía y en la traducción española en torno al año 27, así como los atrevimientos literarios de un Apollinaire y otros no sólo literarios de Colette o de su amiga Rachilde, las únicas escritoras francesas destacadas en traducciones españolas. Este fervor de la traducción ocuparía los primeros años de los treinta para, después de un silencio en todos los

campos culturales españoles debido al episodio bélico español, experimentar una renovación plena.[112]

Otros traductores en la estela de lo literario popular fueron Blanco Fomboana o Andrés Guilmain quien, por ejemplo, tradujo a Georges Rodenbach (con *Brujas: la muerta*, o *El carillonero*) o a Francis Jammes (*El señor cura de Ozeron*). Pero al iluminar rincones de un estudio como éste resulta confortador dar, entre tanto estudio general, con un trabajo sobre traductores de *nouvelles* al español en la primera mitad del siglo XX tales como Francis de Miomandre y Jean Cassou. Aunque en principio el foco del estudio de Vauthier (2009) no sea otro que la corriente del *nouveau romantisme* dentro del periodo de entreguerras en su relación con el gusto por el relato breve que entronca con Hoffmann, Poe y los simbolistas, los títulos y nombres de autores traducidos al francés en ese periodo clave hablan por sí solos. Miomandre y Cassou compartirían un gusto por la literatura en español, que no por la literatura española en exclusividad, pues ya en ese estadio se aprecia el movimiento de desvío de atención hacia la literatura hispanoamericana, lo que no va a dejar de ir en ascenso. Sus autores traducidos vienen avalados por un renombre que traen de su propia patria y al calor de sus publicaciones actuales, especialmente las de cuentos. El primero de ellos, Miomandre (pseudónimo de François Félicien Durand, quien vivió entre 1880 y 1956), premio Goncourt en el año 1908 por *Ecrit sur l'eau*, se presenta como una figura sugerente no sólo como escritor de cuantiosas *nouvelles* entre las que reluciría *La Fil d'Ariane*, sino por su ejercicio como traductor del español dando a conocer en Francia a españoles como Eugenio D'Ors y a un gran número de hispanoamericanos como Horacio Quiroga, Lydia Cabrera o Miguel Ángel Asturias.[113] En cuanto al hispanista y ensayista J. Cassou (1897-1986), quien también se atrevió a plasmar su reflexión precisamente en "L'Art du conte", publicado en la *Revue de Paris* en 1936, se encargaría de realizar una antología como *Nouvelles espagnoles*, con prólogo de H. Barbusse, traducidas mano a mano con Hélène Pomès e incluidas en la colección "La Renaissance de la nouvelle" en 1937 (París, Gallimard). Anteriormente, al alimón con Mathilde Pomès se daría a la traducción de los relatos de Miguel de Unamuno como *Nouvelles exemplaires* en 1925, y él solo,

[112] Hacia mediados del siglo XX tomará cuerpo una nueva conciencia ante el propio fenómeno de la traducción expresada por medio de unas reflexiones metodológicas y filológicas de la nueva traductografía, por la actitud de unas editoriales también nuevas más allá de la Editoria Nacional, por una nueva sociología de la traducción con la implantación de centros de enseñanza, premios y revistas especializadas. Entonces, el protagonismo de la traducción francesa al español irá decayendo en detrimento de la alemana, en paralelo a la proliferación de obras traducidas de otros campos más allá de los literarios como el científico o el técnico, pero también literarios con el efecto *best-seller* (Vega, 2004: 527-578).

[113] Tradujo al peruano Ventura García Calderón como *La Vengeance du condor* (1925), *Danger de mort* (1926) o *Couleur de sang* (1931), al uruguayo Horacio Quiroga y sus *Contes de la forêt vierge* (1927), al español Eugenio D'Ors y sus *Jardin des plantes* (1930), a la cubana Lydia Cabrera y sus *Contes nègres de Cuba* (1936) o *Pourquoi?..., nouveaux contes nègres de Cuba* (1954), o al guatemalteco Miguel Ángel Asturias y sus *Légendes du Guatemala* (1953).

tres años más tarde, con el mismo título, de los de Cervantes. Además, publicaría asiduamente sus *Lettres espagnoles* desde el año 1921 en el *Mercure de France*, entre otras revistas literarias en las que colaboró como *Europe*, de la que fue redactor jefe en entreguerras.[114]

En ese mismo contexto hispano-francés de las primeras décadas del siglo XX existieron otros "escritores-traductores", también de las primeras filas literarias e intelectuales como el mismo Ramón Gómez de la Serna (quien, productor desenfrenado de literatura y artículos entre otras variopintas actividades, mostró su decepción al considerar que no podía sacar provecho de la traducción de sus obras en Francia a pesar de la mediación de Valéry Larbaud, como cuenta Botrel). En los años treinta, escribieron al tiempo que tradujeron otros como Ciges Aparicio, Pedro Salinas y José María Quiroga Pla como traductores de Marcel Proust o Julián Gómez (Julián Gorkin), como César Vallejo traduciendo a Barbusse o Marcel Aymé, o como Francisco Ayala traduciendo a Arnold Zweig. Otro autor, Luis Araquistain, explicaba a *La Novela de Hoy* en el número almanaque de 1924 cómo gracias a la traducción había pasado de ser un autor de perra chica a serlo de perra gorda o hasta de tres perras gordas, aun sin alcanzar nunca las ganancias de un Blasco Ibáñez, que llegaría a los doscientos mil ejemplares de sus obras publicadas por Calmann-Lévy traducidas al francés. En ese mismo contexto es donde se estaba produciendo el re-hermanamiento con los escritores hispanoamericanos (Botrel, 2008: 22), para ir desbancando a la competencia de los franceses de los Garnier u Ollendorff, entre otros con los que prestaban colaboración traductores hispanoamericanos o españoles como Ciges Aparicio. J. F. Botrel, que también ha estudiado la edición en lengua española producida en Francia a partir de la "Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas" con la Librería Paul Ollendorf –caso particular que da a conocer los entresijos comunes de este mecanismo, como los relativos a la compra por parte de España de los derechos de traducción–,[115] destaca por ejemplo el hecho de que esa librería publicara tres novelas que

[114] Además de traducir, J. Cassou se encargó de prologar a autores como, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna en *Le Docteur invraisemblable* en una traducción de Marcelle Auclair (París, Éditions du Sagittaire-Simon Kra, 1925), Ramón Pérez de Ayala en *La Chute de la Maison Limón* (*nouvelle)* en una traducción de Marcel Carayon (1926, con reedición en Rennes, Terre de Brume, 2004), Raoul Hautier en la traducción de *Une histoire sans fin* (París, Éditions Corrêa, 1945), Gloria Alcorta en *L'Hôtel de la lune et autres impostures* en una traducción de Claude Couffon (París, Éditions Albin Michel, «Collection Nouvelles Nouvelles», 1966) (Vauthier, 2009: 328).

[115] En relación con la política de traducción de la Librería Ollendorff, Botrel se refiere a la prudencia en la elección y publicación de las obras buscando entre el repertorio propio aquellas obras que hasta la fecha hubieran pasado de algún modo desapercibidas tanto por traductores como por editores en España pero que hubieran tenido éxito en Francia, una prudencia que se manifiesta en el tiempo transcurrido entre la primera edición francesa y la española, que puede superar los siete años. Entre esas obras cabe destacar *Monsieur de Bougrelon* de Jean Bertheroy (1897) o el "best-seller" *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain (1901), traducidas ambas en 1906 junto a otras de Lorrain o de Pierre de Coulevain (pseudónimo de Augustine Favre de Coulevain). Como comprueba, su mejor baza la jugó la riqueza de ese repertorio o fondo editorial compuesto eminentemente por novelas, traducidas por un considerable número de traductores entre los que sobresalieron por su fecundidad Carlos de Batlle (seudónimo de Francisco Beltrán y de Torres) y Miguel García Rueda, traductores con dedicación exclusiva (exceptuando a Miguel de Toro y Gisbert) con Ollendorff

anteriormente salieron en Valencia gracias a Ediciones Prometeo, vinculadas a Blasco Ibáñez. En esa labor sobresaldrían los nombres de Juan Avilés, Luis Delgado, José García Mercadal o Luis Ruiz Contreras, a quien corresponde el honor de haber dado a conocer en España la serie de las *Claudine* de Colette. Los derechos de *Claudine à l'école* y de *Claudine à Paris*, publicadas por primera vez en 1900 y 1901, fueron comprados en septiembre de 1902, mientras que los de *Claudine s'en va*, publicada en el año 1903, Ruiz Contreras los compra en marzo de 1903, como también los de *Ennemie des rêves* y de *Mères sociales* de Camille Mauclair, traducida en 1905 como *Las madres sociales*. Pero, como él, la mayoría de ellos figuran como compradores de los derechos de la obra y, a la vez, como sus traductores, lo que permite pensar en el beneficio sacado de la operación revendiendo la obra traducida a las editoriales encargadas de la publicación.[116]

b) Mención para las traducciones francesas en colecciones españolas de relatos breves

Por y para su éxito entre el público lector, las traducciones de relatos breves en varios idiomas también encontraron en medios populares como las colecciones literarias o la prensa vías de escape o publicación, que a veces se convirtieron en escenario de polémicas en torno a esas traducciones en el mismo contexto, como lo ejemplificaría a modo de antecedente y muestra la surgida en España sobre la *Poderosa Themis y la Galería Fúnebre* allá por 1830 y 1831, en el ocaso del reinado de Fernando VII (Alonso Seoane, 2007).[117] Recordemos que ya antes, a finales del siglo XVIII, en la

y contra Garnier. Para esos traductores, evidentemente, supondría ingresos extra agradecidos en una situación habitual de expatriación parisina tanto para españoles como para sudamericanos (*ibídem*: 618-620).

[116] En todo caso, da la sensación de que ellos solos asumen todas las funciones de una agencia literaria y su existencia es testimonio de un mercado de traducciones de obras francesas en España y, a la vez, del carácter todavía artesanal de las relaciones entre los editores españoles y sus homólogos franceses (Botrel, 1993: 609).

[117] Es entonces cuando la actividad literaria española, especialmente la madrileña y en relación con la narrativa de ficción, se siente reactivada gracias a las traducciones de originales, como se quiere hacer constar, y vive su transición de lo ilustrado a lo moderno, representado por lo gótico con preferencia por su versión francesa. El enfrentamiento se produjo entre B. S. Castellanos de Losada y J. Anento, colaboradores, con A. Pérez Zaragoza, en 1830, cuando quisieron publicar entre otras obras una colección de novelas cortas traducidas al español del francés, más o menos originales: los dos primeros publicarían *La poderosa Themis o Los remordimientos de los malvados. Obra escrita por Monsieur David, y traducida y aumentada por Don Basilio S. Castellanos y Don Julián Anento*, con falsa atribución de autor original, y el último, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano.* Significaría un episodio sugerente por el hecho de haberse producido en la prensa, por sus ecos publicitarios y comerciales o por el debate en torno a la traducción que además permitió desvelar al autor original francés. Se trata de una polémica valiosa para la historia de la literatura, porque además: "Con la publicación de la "Contestación" de Pérez Zaragoza cesa la polémica en que salieron a luz varias cuestiones más o menos favorables a los contendientes y, para nosotros, de importancia para el conocimiento de la literatura en la época. Además de la confirmación, desde otro ángulo y con nuevos datos, de la autoría original de J.-P.- R. Cuisin en el caso de la *Galería fúnebre*, así como su extensión a *La poderosa Themis*, de la polémica se desprenden otros aspectos de interés sobre traducción y traductores, como es la autocensura de temas que pueden ofender al público y el debate sobre la traducción

misma prensa se entablaría la discusión sobre las impropiedades de la traducción de algunos *Cuentos morales* de Marmontel incluidos en el *Novelero de los estrados y tertulias* de Nifo, colección considerada de novelas cortas. Los traductores de obras dramáticas también se tomaban sus licencias en la traducción, más aceptadas por otra parte, a la que se dedicaría por ejemplo Rodríguez de Arellano, con licencias que se permitió además con la prosa narrativa, por ejemplo, en el *Decamerón español* de 1805. En el primer volumen alberga la novela que lleva por título justamente *La heroína francesa*, título libre si se tiene en cuenta el original de Louis d'Ussieux, *Clémence d'Entragues, ou Le Siège d'Aubigny*.

En cuanto a la publicación de cuentos en la prensa, Ezama Gil encuentra ciertas diferencias entre los traducidos si son publicados en diarios o en revistas, éstas últimas por lo general de una proyección más nacionalista. Mientras que en los diarios madrileños analizados, aunque difiriendo en las proporciones, se publicó casi un 45% de cuentos españoles y entre los extranjeros con casi un 90% de franceses, por su parte, en las revistas, más del 80 % resultan ser cuentos españoles, y a los franceses le siguen a distancia en traducciones rusos, ingleses, alemanes o italianos. En cuanto a las colecciones de cuentos, dada la mayoría de originales, cabría pensar en la generalización de la práctica de la lectura directa del original para las francesas, y por intermedio de la lengua francesa para las otras como rusas o alemanas, danesas o americana. Las revistas o colecciones literarias españolas de las primeras décadas del XX, que tienen en ese medio periodístico su antecedente, completan por su peculiar política un hueco destacable en las traducciones al español en las primeras décadas del siglo XX, desde *El Cuento Semanal*, precursor de las colecciones de relatos breves. En su número 185, del 15 de agosto de 1910, se reserva la publicación para Colette Willy con *Mi alma era cautiva*, relato traducido por Antonio de Hoyos y Vinent. Entre la inmensa mayoría española, y, entre los autores extranjeros traducidos, la mayoría franceses, es la única escritora francesa traducida en esta colección. Curiosamente, irradiado el eco de esas revistas francesas incluso en casos provincianos como el de la revista cartagenera de 1907 *La Tierra*, en particular en su suplemento, que albergó novelas cortas/*nouvelles*, entre las traducciones de la narrativa breve francesa del siglo XIX y XX publicaría un número de dieciséis *nouvelles* entre las veinte extranjeras traducidas (tal vez éstas por mediación francesa también), pertenecientes a

ajustada al original. También, la consideración no demasiado positiva de la labor de traducción, que aconseja mezclar o dar la impresión de que se mezclan obras originales con traducciones; aunque en *La poderosa Themis*, probablemente, prevalece el impulso creativo sobre las conveniencias de promoción comercial en el caso del joven Castellanos, a quien sin duda atraía, con mejor o peor fortuna, la creación literaria. Por último, desde otra perspectiva, cabe señalar el interés del hecho de que la polémica se desarrolle en la prensa, como muestra de la trascendencia de la misma en la vida literaria de Madrid; poniendo al alcance de los lectores, con la popularidad que significa, un debate sobre las obras que se están publicando, en que se invita, con indicación de las dos conocidas librerías, a que acudan a ver físicamente el original de las obras (ejemplar y láminas), en los calurosos días de julio de 1831 en Madrid" (Alonso Seoane, 2007: 15).

catorce autores franceses de finales del XIX y principio del XX, muchos ya consagrados como Gautier, Maupassant o Dumas hijo, junto a otros autores consagrados más bien por la moda del momento tales como Prevost o Silvestre, y otros aún no consagrados que empiezan a despegar como Colette, con *La dama que canta* en el número 3 (Saura, 2007).

Pero también hay que destacar la existencia de colecciones de este estilo que se consagraron exclusivamente a publicar traducciones de novelas cortas como *La Novela Maestra* y *La Novela Extranjera*, ambas sitas en Barcelona y publicadas en la década de los 10. Aunque no en exclusividad, el resto de colecciones hermanas no renunciaban a vender obras de extranjeros para sus lectores. En el estudio sobre *La Novela Corta*, una de las de más larga vida pues funcionó entre 1916 y 1925, R. Mogin-Martin hace especial mención a ello partiendo de que, entre las características compartidas por los colaboradores de la colección, se contaba con la de haber vivido en el extranjero, especialmente en Francia. Además, las traducciones se ofrecen desde los primeros números de la colección, por ejemplo del catalán realizadas por J. Francés y G. Martínez Sierra, entre otras llevadas a cabo por Carmen de Burgos o Luis Ruiz Contreras, encargado en ella de la traducción del francés de la obra *La isla de los pingüinos* de Anatole France (2000: 45-46). *La Novela Teatral*, complemento teatral de *La Novela Corta* en Prensa Popular, también puede ofrecer un ejemplo de colección popular vinculada con las dedicadas a los relatos cortos, diseñada para "diversificar el contenido" y buscar "una imagen de marca". En ella, en la que las mujeres son las grandes protagonistas por su ausencia en estos textos teatrales como escritoras tanto como adaptadoras o traductoras –a pesar de recoger todo el protagonismo en los personajes de las obras–, los autores extranjeros suponen el 15 %, con franceses sobre todo, siendo los más frecuentes "los creadores de piezas frívolas e intrascendentes, cuya temática gira indefectiblemente en torno a la infidelidad conyugal" (Pérez Bowie, 1996: 22). Se incluye el Teatro del vodevil francés, además del Teatro del Boulevard con el tándem Roger de Fleurs-Gaston de Caillavet, y otros de más calidad según su estudioso como Tristan Bernard o Henri Bernstein. También encuentra su espacio Dumas hijo con *La dama de las camelias* en una traducción en la que, como en la mayoría, se suele omitir el nombre del autor al menos en la portada, pero ya no el del traductor o adaptador, pues en ocasiones tampoco se hace referencia a si se trata de una refundición, adaptación o plagio, que, más o menos encubierto, resultaba habitual entonces.

La Novela Semanal (1921-1925), la que sería la primera en ofrecer una muestra significativa de escritores hispanoamericanos, especialmente argentinos (Fernández Gutiérrez, 2000), entre portugueses o italianos, los franceses también fueron traducidos, como por ejemplo *El diablo enamorado* de J. Cazotte en el nº 129 (aunque en los índices no consta el traductor), entre otros

como René Bizet, Charles Geniaux o Francis de Miomadre, esto es, autores de éxito contemporáneo en su país. En *La Novela Mundial* (1926-1928), a pesar de la promesa de publicar novelas cortas pertenecientes a autores hispanoamericanos entre otros universales de todos los tiempos, sólo fue traducido Gorki y una sola vez, en una versión española de Pedro Miranda (Sánchez Álvarez-Insúa & Santamaría Barcelón, 1997: 32).[118] Por su parte, en *Nuestra Novela*, una colección católica fundamentalista, su intención declarada es la de no publicar a escritores extranjeros, y de todos los escritores españoles, no destacaron en ese campo de la cultura que no fuera el católico: "Excepto como traductores, incluso en los años veinte su fama debió ser limitada", según Villarías Zugazagoitia (2002: 48), quien refiere asimismo algunos nombres de traductores.[119] Por el contrario, en una colección como *La Novela Breve*, se publicaba justamente novelas breves, entre alguna teatral, pero de autores siempre extranjeros y de renombre, que pretendían "vulgarizar" según sus propósitos expresos.

Por las fechas en las que fue publicada, entre 1939 y 1940, la primera colección llamada *La Novela del Sábado*, reaccionaria y publicadora de relatos con comentarios anti-franceses, ofrece un peculiar caso en el que, entre las escasas mujeres, publicaría *Una mujer sola* Ana María de Foronda, de mayor fama como traductora de Faulkner. En esa revista sería publicada una traducción de una exitosa obra de Pirandello de 1922 de la mano de T. Borrás, *Enrique IV*, así como en los números 2 y 3 de la revista la *nouvelle* de H. Duvernois, *La magia de la calle* (que había dejado inconclusa antes de morir y que fue concluida por Jean Fayard), único texto considerado humorístico de la colección. En el suplemento de novela de *Vértice*, falangista, en la misma línea reaccionaria del contexto, se ofrece también una traducción de Henri Bergson por M. L. Gefaell (nº 26, marzo 1941), que comprende una especie de observaciones finales de su libro *Les deux sources de la morale et de la religion*, en la línea canónica de literatura recibida y aceptada en esos años de la historia española (Naval, 2000). En una de las última y del mismo nombre, *La Novela del Sábado* de 1953 y 1955, se publicaron a Wilde, Dostoievski, Dickens, Conan Doyle, Musset, Poe, Tolstoi, además de a José Conrad (mantendrán según la tendencia entonces los nombres hispanizados) con *Gaspar Ruiz* (nº 99), Iván Turguenev con *Remanso de paz* (nº 98), Enrique Sienkievich con *Liliana* (nº 80), David Boyce con *Ha desaparecido una mujer* (nº 93), o Guy de Maupassant con *La becada* (nº 95). Es en los últimos de los cien números cuando empiezan a predominar los autores

[118] En el estudio de esa colección, se alude al relato *Princesa rusa* de Sofía Casanova como "erótico galante", lo que podría ser ciertamente cuestionable.

[119] Como traductores, Aguilar y Tejera, junto con Ramírez Ángel, lo fueron de Edgar Allan Poe; Bruno, de Ovidio; Larrubiera, de Octave Feuillet; Luengo, de Ernest Feydeau; Martínez Olmedilla, de Víctor Hugo; Ortiz de Pinedo, de Verlaine; mientras Vidal se encargó de las inefables obras de Henry-Bordeaux y Roberto Alcocer, de *Corentina*, del escritor católico francés René Bazin, y de la anti-comunista "novela de los tiempos bolcheviques", *El hombre que hizo estallar el mundo*, de Jean Suberville (*sic*)" (Villarías, Zugazagoitia, 2002: 48).

extranjeros, por necesidad de cumplir con la demanda de lectura a falta de originales españoles; sin embargo, este recurso podría haber resultado un error o, de hecho, la causa del fracaso final de esta colección (Fernández Gutiérrez, 2004: 14).

c) Escritoras traductoras

Entre la historia de la traducción hasta aquí desglosada poniendo el acento en los relatos breves y en el medio editorial menos elitista, otra mención especial han de recibir nuestras autoras convocadas también por otra de sus caras, por su faceta de traductoras, contribuyendo no sólo a puntualizar algunos aspectos del canon traducido al español o al francés, sino para explicar otros rasgos de su perfil como "escritoras-traductoras" y el estado de la traducción. Mención especial en este sentido merecen Consuelo Berges y Mathilde Pomès.

La figura de la aludida Mathilde Pomès (1886-1977) recientemente está siendo objeto de estudio y homenaje, incluso como "española de instinto", según Rafael del Pino (2007), quien se refiere a esta traductora e hispanista que también sería poeta en la estela de su admirado Paul Valéry y que dedicaría algunos de sus poemas a Manuel de Falla. Precisamente, como traductora, sería la responsable de dar a conocer en el país francés, y de ahí al resto de Europa, a la Generación del 27. Tradujo a Unamuno, a Ortega y Gasset y a Gómez de la Serna, con quienes mantendría correspondencia, como con Jorge Guillén. Por los mismos años en los que la traducción adquiría otra consideración, cada vez más profesional e institucionalizada, nacía de hecho la impulsora de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes en 1954 y la primera traductora española a la que se le reconocieron los derechos de autor, con un nombre dado a la fundación que galardona anualmente con el Premio Stendhal la mejor traducción del francés al castellano. Consuelo Berges (1899-1988) comenzaría su carrera, como la de nuestras autoras, vinculada con el periodismo, también con prensa en Argentina, pues a ese país se marcharía en 1927 para regresar tras pasar por la capital francesa y contactar con su lengua, en el comienzo de la II República, gobierno que la decepcionó como anarquista convencida. Por la Guerra Civil residiría en París de forma clandestina, y al ser repatriada en el momento de la invasión alemana, volvería a dedicarse a la traducción movida por la casualidad y la necesidad económica, colaborando primeramente con Espasa Calpe y después con Aguilar. Traduce a Saint-Simon, Stendhal, Flaubert o Proust, entre algunos escritores franceses menores (Lafarga & Pegenaute, 2009: 110-111).

Un estudio como el ofrecido por C. Ramírez (2007) resultaría sumamente valioso al tener como horizonte erigir un memorial o una "biblioteca de Letras francesas traducidas por escritoras españolas e hispanoamericanas", a la que podrían contribuir el caso de las escritoras españolas de nuestro corpus por pertenecer a la misma época. Efectivamente, no sólo vendría a contribuir a una recopilación canónica de textos franceses en español sino a perfilar esa biblioteca de mujeres escritoras-lectoras. El corpus femenino establecido por C. Ramírez comprende a Julia de Asensi, Clara Campoamor, Julia Codorniú y Matta (con el pseudónimo de Baronesa de Argeniere), Ernestina de Champourcin, Concepción de los Ríos (con el pseudónimo de Josefina Fernanda), María de Echarri Martínez, María Rosa Gálvez de Cabrera, Joaquina García Balmaceda (con pseudónimos como Lady Ketty, Baronesa de Olivares, o Zahara entre otros), María de Gasca y Medrano, Notburga de Haro, Sara Insúa (bajo el pseudónimo de Próspero Miranda), Narcisa Misler y Elisabeth Mulder. Como Carmen de Burgos o Sofía Casanova, son habituales en revistas de la época y en colecciones de relatos breves, como Elisabeth Mulder.[120] Sara Insúa también colaboró en esas colecciones de novelas cortas y tradujo a contemporáneos franceses, como Alice Cherbonnel (pseudónimo de Jean de la Brète, que escribe textos para jóvenes fundamentalmente). Pero destaca Joaquina García Balmaceda, polifacética y políglota, traductora del italiano y del inglés también, colaboradora tanto en prensa española como francesa, defensora de la educación de la mujer, y traductora de franceses y francesas, de primera y de segunda fila como Virginia Ancelot con *Gabrielle*, Joseph Xavier Boniface de Saintine, Alexandre Dumas, Esteban y Louis Enault, Paul Féval, además de al folletinista George Ohnet, a Ponson du Terrail, o a George Sand con *Cesarían Diétrich*, entre otras. Por ejemplo, Josefina Fernanda traduciría a una escritora francesa de novelas sentimentales y relatos cortos como Mathilde Alanic o a la folletinista Jeanne de Coulomb.

El antecedente de Emilia Pardo Bazán resultaría inexcusable, redondeando así este perfil femenino español tan recurrente: escritora polifacética también de relatos breves, vinculada al periodismo y conocedora de idiomas gracias a un espíritu viajero que le acercó como a tantos intelectuales al país francés, también por su educación en un colegio francés en Madrid. Traduciría poemas del gallego o del catalán, así como del alemán otros textos publicados en la prensa española e hispanoamericana como los de Heine. Precisamente en París y a través del francés accedería a multitud de libros de la literatura rusa, en especial la de Dostoievski. Su actividad traductora, temprana, le acercó a Vigny, a Edmond de Goncourt, o a *París* de Auguste Vitu, obra en la que

[120] Colabora también en una de las últimas como *La Novela del Sábado*: barcelonesa pero de origen holandés y puertorriqueño, políglota y también viajera, escribió libros para niños, poemas y teatro, así como novelas cortas para esas colecciones, y colaboró en todo momento con el mundo periodístico como en *ABC* o *Vértice*, al igual que nuestras autoras. Traduce desde a Baudelaire a Kyats o Puskin

aprovecha para pronunciarse ante la labor traductora, que habría de responder a la calidad de la original, calidad que no sería menor la de la prosa frente a la poesía.[121]

En su estela, Carmen de Burgos se da a las traducciones, de manera febril también por cuestiones económicas, incluso cuando los traducidos no le eran demasiado afines, como nada menos que Moebius en *La inferioridad mental de la mujer*.[122] Traduciría la autobiografía de Helen Keller titulada *Historia de mi vida (muda, sorda y ciega)* en 1904, pero también a Ruskin *(El reposo de San Marcos: historia de Venecia, para los raros viajeros que se ocupan todavía de sus monumentos*, en Valencia en 1915, en la editorial Prometeo, de Blasco Ibáñez, como otras tantas de sus traducciones), así como a Salgari, Nerval, Nordau, Renan, Longo o Anatole France, alternando obras "femeninas ligeras" como *En el mundo de las mujeres* de R. Bracco en 1906 con obras sociales como *Objeciones contra la guerra y el militarismo* de Tosltoi o con algunas consideradas subversivas como *El ratoncito japonés* de Rachilde, publicada en Rivadeneyra en 1923.

Simón Palmer reconoce para Carmen de Burgos, quien la estudia justamente como traductora, la voluntad pareja de dar a conocer la literatura extranjera, eminentemente francesa, a la literatura española de principios del siglo XX, y la voluntad de beneficio pecuniario, aunque no reconoce un común denominador a las numerosísimas traducciones efectuadas por la escritora-traductora sino es por la línea de la editorial de la publicación. Entre éstas destaca la Sempere, después Prometeo, dirigida por Blasco Ibáñez, que buscaba más el eco de la traducción española por el aval de cierto escándalo vivido en la literatura vecina y por la constancia de que la traductora no era otra que la escritora Carmen de Burgos, lo cual aseguraría también cierto éxito publicitario (2010: 167).

Este éxito asegurado gracias al renombre o hasta lo escandaloso de una escritora como Carmen de Burgos contrastaría con la situación general de las traductoras anteriores, para las que M. C. Simón Palmer se remonta al siglo XVII con Isabel de Correa y al XVIII con Rosario Romero, traductora de Madame de Graffigny, confirmando así una vez más la vinculación literaria hispano-francesa por medio de escritoras y traductoras. Pero de la superficialidad o expresión de un nivel social en el conocimiento de idiomas y de ejercicio de traducción, con el siglo XIX se pasa a la actividad creciente y laboriosa de más traductoras, también escritoras de primera fila, como Gómez de Avellaneda o Fernán Caballero (que traduce a Madame de Staël),Saez de Melgar o Pardo Bazán, traduciendo todas ellas mayoritariamente obras francesas, incluyendo adaptaciones y folletines en

[121] "¿Por qué el oficio de dárnoslos a conocer ha de estar encargado exclusivamente a ínfimos sobreros, que traicionando a cada instante el pensamiento del original, estragan el gusto de los leyentes con sus garrafales desatinos, sus barbarismos y extranjerismos insufribles?" (en Freire López, 2006: 154).

[122] "A pesar de que en el prólogo no muestra prejuicio alguno contra la obra, a lo largo de la traducción va instaurando un contra-texto, que responde con vehemencia al original y cuyos argumentos va destrozando, hasta el punto de incluir al final de la obra varios capítulos reivindicativos (del tipo "Las mujeres de ciencias", "La mujer ante la ley", etc.)" (Lafarga & Pegenaute, 2009: 151).

prensa de Dumas o Féval, entre otros traducidos por García Balmaseda. En el siglo XX el conocimiento del idioma, ya no sólo el francés, sería directo gracias a situaciones personales, familiares o laborales, como las de la misma Sofía Casanova (traductora del ruso de Sofía Kowalewska) o Angela Grassi, favorecidas por la ausencia de censura. Por ello, también introducirían esas escritoras obras extranjeras con tintes escandalosos o hasta obras contrarias a sus ideas como esa anti-feminista o anti-femenina de Moebius, que ayudarían a que al menos de ellas se hablara, hasta tal punto de que una Carmen de Burgos hubo de justificar algunas de sus traducciones en la prensa, arguyendo entre otros argumentos la necesidad de traducir ciertas obras por el contra-ejemplo o por la calidad de la propia labor de traducción al margen del contenido. Ello no niega las libertades de las traducciones, unas libertades pautadas incluso por una especie de "política" de traducción de algunas editoriales como la de Blasco Ibáñez. Tal vez, habría que distinguir, igual para la literatura en general, de traducciones populares y de traducciones no populares. Ello tampoco negaría la posibilidad legítima de la traducción indirecta, como la que efectuaría C. de Burgos de *Dafnis y Cloe* de Longo o la de *La guerra ruso-japonesa* de Tolstoi, a partir de versiones francesas. También habríamos de destacar la traducción de *La princesa de Clèves*, rara por cuanto se trata de una escritora francesa ya clásica, y como *El ratoncito japonés* de Rachilde por el eco tenido en Francia y después en España debido a su carga eróticamente atrevida que Alberto Insúa, prologándola, defendería ya no por ese reconocido contenido erótico sino por la calidad de su literatura.[123]

Otro ejemplo destacable lo ofrece la traducción de *Bartek el vencedor* de Sienkiewicz, autor traducido directamente del polaco en más de una ocasión por Sofía Casanova. Como traductora consta en primera en esa traducción publicada en Madrid, en la Librería de Fernando Fé en 1903, traducción que además resulta realmente interesante por el prólogo incluido que comienza invocando al "Lector…", al que le pide que retrase el placer que le va a producir una nueva traducción del autor de *Quo Vadis?*, una obra que le inspira por su talento y por la invocación por medio de la historia del héroe de las desdichas recientes de los soldados españoles. Con ese prólogo se ratificaría el estado del campo literario del momento, cuando las influencias ya no son tanto francesas aunque sí las traducciones:

> Gracias á Francia que, con pésima orientación artística nacida, más que de un error de gusto, de sus alianzas y devaneos políticos, repite aún con el viejo Voltaire:
>
> *C'est aujourd'hui du Nord qui nous vient la lumière*

[123] Para una recensión de sus traducciones, así como de sus obras o sus colaboraciones en prensa, se puede ampliar con las reflexiones de Simón Palmer (1991: 130 y ss.).

las literaturas rusa y escandinava están á la moda y ejercen grandísima influencia en las producciones y hasta en los ideales de la juventud pensadora de nuestro tiempo.

En España, en donde por ventura no ha penetrado aún el *modernismo de los decadentes*, para malograr en flor aspiraciones sanas y desvirtuar las eternas leyes de la estética, aunque se lee poco, tú sabes, lector, que tienen un público ávido los autores extranjeros. Se aplaude en el teatro los nebulosos problemas filosóficos sociales de Ibsen, se crée (*sic*) en Tolstoi, se admira a Gorki, y hasta hay quien reniega de la literatura patria, saboreando las desenfadadas páginas del francés Mirbeau (*sic*) ó delectándose con el delectable, aunque paradójico, Maeterlinck.

Vayan á aumentar el caudal de las ideas y cuadros exóticos puestos en circulación por las traducciones (á menudo incompletas y mutiladas), las creaciones de la literatura polaca que bien lo merece, por ser la más bella de todas las del Norte, la más completa, la más floreciente y la más interesante, pues refleja en sus múltiples manifestaciones la lucha titánica de un pueblo que va marcando las etapas todas de su largo camino hacia la libertad (…).

Desearía yo que las admirables novelas de Reymont, los poemas de Wispienski, los cuentos de la Sra. Orzerkowa, y las obras de otros muchos, se generalizaran en mi patria, que la juventud de ahí conociera á esta juventud, la cual todo lo espera del propio y viril esfuerzo, y que una vez leídas, comentadas y comparadas las literaturas rusa, escandinava y polaca, volvieras á solazarte, lector, con clásicos españoles (…). Conocer lo ajeno es indispensable á la cultura individual.

No es cuantiosa la literatura polaca traducida al español que, despuntando desde los años setenta en nuestro país, se había limitado a autores como el citado Henryk Sienkiewicz, entre otros motivos, por su premio Nobel recibido en el año 1905. Pero los escasos célebres nombres, a los que se añadirían el de W. S. Reymont, también Premio Nobel en 1924 como, más recientemente, C. Milosz o W. Szymborska, se codearían con los más coyunturales incluso dentro de la literatura polaca. Sienkiewicz, presencia mayoritaria en la traducción en español, también llegó a esta lengua por la vía francesa, primordialmente con sus novelas históricas y de aventuras y de la mano de Sofía Casanova, aunque en ocasiones sea olvidada como precursora de la traducción del polaco, como les sucede a Lafarga y Pegenaute (2009: 916). Pero Casanova no deja de aprovechar para subrayar la importancia de la educación y el valor de la relación con las lenguas y las personas extranjeras. [124]

[124] A este interés se suma su pronunciamiento en un relato presentado en *La Novela Corta* y titulado *Sobre el Volga helado* (Madrid, Prensa Popular, 1919, nº 196) que, con la excusa de tal viaje, plasma la autora por medio de la instancia narradora una serie de reflexiones y juicios claramente a título personal. La descripción del capítulo segundo sobre Varsovia como ciudad moderna, enfrentada a los rusos y su "rusificación" así como a los judíos y su mercantilismo, para defender su nacionalidad y su renacimiento cultural, le lleva a considerar que: "Nada hay que dé tan exacta idea de la cultura de un pueblo como la situación que en su sociedad ocupa la mujer". Exalta detalladamente el cuidado de la educación de la mujer en Polonia, que incluye la enseñanza de idiomas, hasta seis lenguas europeas, y que atañe a clases menos elevadas y en todos los niveles, que hace equivaler a los españoles de manera comparada, de manera que todas las profesiones están abiertas a las mujeres polacas. Pero del mismo modo como Sofía Casanova

Efectivamente, el modelo educativo del momento a favor del aprendizaje de idiomas favoreció lo que las circunstancias históricas obligaron, sobre todo a raíz de las guerras, nacionales y mundiales, que hicieron necesario el movimiento y el encuentro con otras culturas. Otro ejemplo modélico es el ofrecido por Isabelle Eberhardt: aquel tutor de ella y sus hermanos con quien su madre abandonó el país ruso,[125] Alexandre Trophimowsky, amigo de Bakunin y del anarquismo, pondría en práctica la manera liberal de educar con Isabelle, sin pisar el colegio, mezclándose con niños, bebiendo de la filosofía o la química o la medicina, y, claro, aprendiendo a manejar variados idiomas y lecturas, especialmente las de Loti como *Roman d'un spahi* o *Aziyadé*, llegando a glosar pasajes de su admirado autor. En su breve carrera literaria no produjo traducciones, al menos no de manera pública o profesional, pero ofrece un singular caso de conocimiento natural de idiomas, incluido el árabe, que le llevó a plasmarlos en sus relatos breves recurriendo a los más variados vocablos en su redacción, pero hecha siempre en francés, tal vez por impulso natural, tal vez también por el mercado de la prensa para el que escribía, de colonias argelinas acomodadas y con contacto con la metrópoli francesa. Quizás le podía pasar como a sus propios personajes, que vivirían y expresarían en árabe sus palabras y sus pensamientos, que, sin embargo, en esos relatos ficticios "son traducidos" al francés. Quizás se trataba de un trabajo de autotraducción consciente o subconsciente, por su propia idiosincrasia entre-culturas, papel que puede desempeñar la propia autotraducción según Castillo García (2006).

Aunque Anna de Noailles contaba con antepasados rumanos, su lengua, estilo de vida y cultura no fueron sino franceses. Nuestra escritora no se dio a la traducción, como tampoco lo haría más tarde la española Carmen Laforet, pero sí lo haría su contemporánea Elsa Triolet que, a diferencia de las dos anteriores, vivió en una lengua, la rusa, luego *entre* dos, hasta decantarse por la segunda, la francesa, en la que escribiría su recueil *Le Premier accroc coûte deux cents francs* en el año 1945, el principio de su carrera en francés tras varios relatos. Hasta ese momento Elsa Triolet (antes, Elsa Yúrievna Kagán) había escrito en ruso, y será entonces cuando empiece tanto a auto-traducirse[126] como a escribir en lengua francesa, a partir de entonces ya no más relatos cortos.

---

aprovecha para apoyar una concepción educativa compartida por otras intelectuales contemporáneas y de la que se embebieron, gracias a lo cual pudieron ejercer de traductoras posteriormente, lo hace para promocionar la literatura española en tierras polacas: "Entre los escritores que más de distinguen, varios conocen bien el castellano y simpatizan con nuestra literatura y nuestra historia", como la señora Morzowska Marrené, Swiencicki (el más famoso de los hispanófilos polacos, traductor de Lope, Calderón, Echegaray, el padre Coloma, que, asegura Casanova, al hablar casi parece andaluz y se da un aire a don Quijote), Prenbowiez (de la Universidad de Lemberg, Austria) o Pawinski.

[125] Su madre escondería a su esposo su origen judío, alemán y bastardo, comprensiblemente quizás en el contexto de la aristocracia rusa antisemita, igual que escondería, dicen, la paternidad verdadera de nuestra escritora, que no sería otra que la de su tutor.

[126] También la (auto)traducción podría considerarse como mediación entre culturas, tal y como estudia Castillo García, quien también se refiere a Elsa Triolet y a una situación fronteriza o entre dos aguas. Concluye: "Conceptos claves en la historia de la traducción literaria como 'manipulación', 'domesticación', 'fluidez', 'equivalencia', 'fidelidad' y 'traición

Polifacética, en los años treinta, además de dedicarse a elaborar collares de lujo y escribir reportajes para periódicos rusos, traducirá a los grandes novelistas rusos al francés al mismo tiempo que comenzará su primer trabajo en francés, *Bonsoir, Thérèse*, de 1938. Además, Elsa Triolet intervino activamente en el año 1963 para conseguir que se tradujera en Francia la novela de Alexander Solyenitsin *Un día en la vida de Ivan Denisovich*. Traductora de poemas de Khlebnikov, también tradujo *Les Montagnes et les Hommes* de M. Iliane, *La Jeune Fille de Kachine* (un diario íntimo y cartas de Ina Konstantinova), *Le portrait de Nicolas Gogol, Vers et Proses de Maiakovski, Théatre d'Anton Tchékhov, Anthologie de la poésie russe*, y *Marina Tsvétaeva*.

El multilingüismo, en el especial contexto de las primeras décadas del siglo XX, no puede ser desaprovechado de cara a la Literatura Comparada. Patente en el ejemplo de algunos escritores desde la Antigüedad como Ramón Llull, el multilingüismo también puede permanecer latente para sociedades o para naciones enteras, "así como el poeta, dramaturgo o narrador para quien el trato con más de una lengua fue el *humus* de su cultura, sea ésta un entorno dado o algo adquirido e individual, y la condición de su obra unilingüe", hasta llegar al "equilingüismo", el dominio por igual de dos lenguas, rarísimo pero ejemplificado por Samuel Beckett, pero también por Elsa Triolet (Guillén, 2005: 303). Salvo esos ejemplos de primera, como advierte Claudio Guillén, se ha de objetar que muchos de esos autores eran de segunda fila, lo que dificultaría más si cabe la labor necesaria de comparatistas que habrían de ser formados como lingüistas y que habrían también de concretar, frente a circunstancias socio-históricas particulares, una tipología de respuestas individuales a partir de la situación multilingüe. No es éste el lugar de llegar a lo más profundo que, para C. Guillén (no olvidemos sus orígenes franco-españoles, su educación, su cultura, y su personalidad plurilingüe), no sería sino el multilingüismo de carácter latente alcanzado por quienes lograrían unificar su propia diversidad u obligarse a ejercer de escritores unilingües más o menos osmóticos, ser uno y unitario lingüísticamente pero múltiple al mismo tiempo (2005: 315, 317).

---

traductora' me han resultado particularmente iluminadores a la hora de reflexionar sobre los fenómenos de la traducción y la autotraducción como mediación entre culturas. Igualmente, con el fin de demostrar la importancia del bilingüismo y la biculturalidad como características esenciales de un buen (auto)traductor, he intentado poner de manifiesto la estrecha relación que mantiene éste con sus lenguas e identidades. Asimismo, he tenido en cuenta la posibilidad de la (auto)traducción como puente entre culturas -como ejercicio necesario para la supervivencia en ese mundo fronterizo, híbrido, entre dos aguas, en el que habitan muchos traductores-, pues, como he indicado en mi estudio, además de servir como instrumento de colonización, la traducción ha cobrado siempre una gran trascendencia para la interacción en el contacto pacífico entre diferentes pueblos" (2006: 103-104).

d) Escritoras traducidas

Traductoras la mayoría, todas nuestras autoras han sido traducidas aunque en diferentes momentos y situaciones. Las obras, el contexto editorial o las fechas de las traducciones podrían aclarar algunos rincones de la recepción de estas autoras y algunas divergencias entre la literatura española y la francesa, en ningún momento desvinculadas. Ni de Isabelle Eberhardt ni de Elsa Triolet se han encontrado relatos cortos traducidos al español hasta bien entrado el siglo XX, descartando pues su aparición en colecciones populares; pero tampoco de Anna de Noailles, ni siquiera en la actualidad, si no son sus poemas y alguna novela. Decidor podría resultar el hecho de no haber encontrado traducción francesa alguna de obras de Carmen de Burgos, febril traductora del francés, y que de Carmen Laforet sólo se traduzcan, incluso hoy, sus novelas. En cuanto a Sofía Casanova, gran traductora, también sería traducida por Gaston Paris al francés (pero no hemos dado con la obra), además de por A. Lange al polaco, Gioran Biorkman al sueco, o Hugo Della Seta al italiano (Simón Palmer, 1991: 531).

Como se ha advertido, a partir de las colecciones escudriñadas, Colette fue la única francesa en ser traducida en una colección como la de *El Cuento Semanal* en 1910, puesto que sus traducciones al español fueron poco posteriores a las originales francesas, preferentemente en medios editoriales diferentes a esas colecciones, si bien ella también publicó en medios más populares de su país; de hecho, de forma paralela, "se leyeron y tradujeron sus relatos breves de periódicos franceses" (Lafarga & Pegenaute, 2009: 247). Aunque se tenía por obra de Willy o Colette-Wily, el éxito de *Claudine* llevó a Luis Ruiz Contreras a traducirla como *Claudina* y con éxito receptor y económico, como después también a Julio Gómez de la Serna en traducciones prologadas por su hermano Ramón. Las editoriales españolas buscaron en ella preferentemente la renovación literaria modernista gracias al aval de su éxito en Francia, pero también la atracción de su valor como representante de reivindicaciones transgresoras, especialmente en relación con el papel femenino. Pero los mismos motivos que animaron sus traducciones al español y una aceptable recepción fueron los que causaron su freno, sobre todo desde la década de los años treinta, cuando disminuyeron en número, para remontar en los años sesenta, momento en que también se retoman sus relatos breves como con *Cuentos de las mil y una mañanas* en Plaza y Janés en 1973, lo que confirmaría una positiva recepción apaciguada temporalmente y de nuevo impulsaba por su valor como escritora de la liberación femenina y feminista, sexual y social.

No de manera exclusiva, pero otra gran figura como Marguerite Yourcenar (también escritora-traductora al trasladar al francés nada menos que a Henry James, Virginia Woolf o

Cavafis, buscando, según ella misma, dar la impresión de que la lectura de la obra traducida pareciera ser original en ese idioma) llegó al español de la mano traductora de Cortázar a partir de 1982, en particular con su novela *Memorias de Adriano*, si bien actualmente su gran traductora es Emma Calatatyud, con versiones en Alfaguara también de sus relatos breves como *Alexis o El tratado del inútil combate* en 1977 o *Cuentos orientales* en 1985. Otras traducciones y otros géneros de M. Yourcenar siguen encontrando hoy una excelente recepción en España (Lafarga & Pegenaute, 2009: 1183-1885). Con todo, serían esas dos grandes figuras, Marguerite Yourcenar y Colette, a las que se podría sumar Rachilde (también traducida al español por los mismos años en los que escribía en francés), las que habrían conseguido un hueco en el mercado de la traducción al español, avaladas así por el éxito que poseen en su literatura de origen.

En cuanto a Isabelle Eberhardt, también ha llegado a España pero con el nuevo impulso de las dos últimas décadas. Se han publicado traducidos *Cartas y diarios* por Eglal Herrera en 1988 (con nueva reedición en 1997 en la que se hace constar, previo a ese título, el nombre de la autora, tal vez por su reclamo recientemente adquirido: *Isabelle Eberhardt: cartas y diarios*), o *Los diarios de una nómada apasionada* por Adolfo García Ortega el mismo año, pero también sus relatos cortos.[127] A pesar de la reciente recepción, debida al interés en sí mismo que además ha sido despertado editorialmente en varios idiomas, también en catalán (*Rodamón*, con traducción de Amàlia Prat de 2007), es significativa la noticia española que data del año 1944, firmada por Carmen Martín de la Escalera, "La atracción de África y la vida inquieta de Isabelle Eberhardt", procedente de unas páginas dedicadas en el periódico *El Español*, no acompañada sin embargo de traducción al español ni de otras noticias inmediatas sobre la autora, ni tampoco referida normalmente por su editores españoles. La promoción de esta autora ha sido paralela en francés y en el resto de lenguas, y por ello, relativamente reciente, pero casi en todo momento recurriendo a lo más sugerente y misterioso de su propia personalidad, acompañando tanta biografía novelada y cartas personales, en apariencia a veces coyunturalmente, de traducciones de sus relatos breves.

Tampoco Anna de Noailles ha podido ejercer su influencia en la literatura española por sus relatos breves, pero sí por su poesía, que contemporáneamente fue conocida en España, como lo demuestra la nota escrita por Ortega y Gasset en torno a su poesía y su figura en el primer número de *Revista de Occidente*, en 1923. Su recopilación de relatos no se ha visto traducido aún hoy al

[127] En España la edita y traduce en 1989 Inmaculada Jiménez Morell con el *título País de arena: relatos argelinos*, junto a otras ediciones de relatos breves como *Hacia los horizontes azules* o *Yasmina y otras narraciones*, ambas de 2001 por J. de Olañeta. Por las mismas fechas aparecen las ediciones en inglés, primordialmetne en torno a su vida como en *Isabelle: The Life of Isabelle Eberhardt*, de Annette Kobak *(*1991), o a su faceta viajera y diarística como en *The Passionate Nomad: The Journals of Isabelle Eberhardt* (en una colección llamada precisamente "Virago travellers"). También cuenta con una edición alemana contemporánea, en la misma línea: *Wie treibender Sand. Das berauschende Leben der Isabelle Eberhardt.*

español, pues de hecho tampoco se trata de un volumen célebre en el canon francés, quedando ensombrecido por la gran poesía de Noailles, especialmente por su primera gran obra, *Le Cœur innombrable,* traducida al español como *El corazón innombrable.* También se tradujo en 1931 su novela *El rostro maravillado* por Tomás Borrás (Madrid, Biblioteca Estrella), y en español, pero en París un año antes, otra como *Exactitudes*.

En la traducción en español del título *Le Premier accroc coûte deux cents francs* como *El primer desgarrón cuesta doscientos francos*, más que buscarse el sentido global de la frase traducida, se habría de salvaguardar su valor en clave con un fin estratégico o bélico. Esa traducción corresponde a la edición de Plaza y Janés de los premios Goncourt, traducida por Matilde de Rafael, la seguida desde 1957 en sus ediciones posteriores. Se trató de la primera edición española, quince años posterior a la primera edición francesa, un *décalage* que podría considerarse relativamente breve y explicable no sólo por obtener el preciado galardón literario francés, sino por todo el interés debido a su propia temática y contextualización también en España. A partir de ese *recueil de nouvelles* la autora se daría sólo a los relatos extensos, que igualmente contaron con ediciones españolas como *Fresa silvestre* (1975) o *Recuerdos sobre Maiakovski y una selección de poemas* (1976).

Similar situación es la de Carmen Laforet, cuyos relatos cortos, sueltos o en volúmenes, no han encontrado traducción en francés, pero sí sus novelas, especial y evidentemente, la de *Nada*, premiada el mismo año que Triolet publicaba su *recueil* aquí estudiado. Manteniendo el título en español, la novela de Laforet es traducida por Marie-Madeleine Peignot y Mathilde Pomès (nuestra traductora que colabora de J. Cassou para las *Novelas ejemplares* de Unamuno), con prólogo de Louis Parrot en el año 1948, pocos años después de su publicación española, y con una tercera edición en 2010 incluyendo unas notas de Juan Manuel de Prada. Pero sus novelas continúan en la actualidad siendo traducidas al francés, como *Une nouvelle femme* o *L'Île et ses démons*, ambas con edición de 2009 y 2005 respectivamente de André Gabastou.

e) Balance

El balance de la especial atención puesta en las relaciones españolas y francesas por medio de las traducciones de relatos breves y a través de las autoras del siglo XX, vendría a poner de manifiesto algunos aspectos del capítulo de la traducción y la recepción literarias. Ciertamente

difícil resulta desentrañar las traducciones en los respectivos idiomas del medio popular, notablemente antes del siglo XIX, pero se ha podido comprobar la amplia recepción de los grandes nombres españoles y franceses a cada lado de las fronteras, incluso rescatados en ambas literaturas en el siglo XX. Pero los nombres menos grandes vuelven a ser ensombrecidos por las obras de aquéllos, tanto con relatos extensos como con breves que han influenciado también narrativamente en ambas literaturas. Sin embargo, como se ha vuelto a comprobar, será la influencia rusa y la hispanoamericana la que cobre todo el protagonismo en los relatos breves desde finales del siglo XIX. Además, complica la tarea la dificultad de acceder, por su ausencia, a índices de colecciones o revistas literarias de medios menos elitistas de Francia, a diferencia de las recensiones efectuadas recientemente de las colecciones similares españolas. Tal vez habría que distinguir también, igual para la literatura en general, traducciones populares de traducciones no populares, o incluso una sub-traducción o para-traducción.

Se ha de destacar la faceta traductora de gran parte de nuestras autoras, comprensible en el contexto en que se inscriben. Nombres relevantes como el de Emilia Pardo Bazán y en su estela el de Carmen de Burgos se dedican a la traducción del francés, si bien se aprecia la diferencia de recepción de un gran nombre como el de la primera escritora respecto a otros como el de Sofía Casanova o el de Carmen de Burgos, a pesar de su labor como traductora del francés. Sin embargo, como traductoras tampoco se dedicaron exclusivamente a los relatos cortos, ni a colecciones populares, ni a otras escritoras, pues de hecho fueron escasas esas traducciones de escritoras, a pesar de no dejar de ser muy numerosas las traducciones de autores franceses, con la excepción de Colette y Rachilde, en esas mismas colecciones por escritores españoles de renombre. Dentro de ese perfil como traductoras, cabría destacar su inclinación natural y su gusto por las relaciones internacionales, así como también su dedicación a la traducción movidas por medios económicos. Otros asuntos colaterales salen a flote, como el de la recepción y la canonización. Elsa Triolet ni es francesa ni comenzó escribiendo en lengua francesa, pero forma parte del canon francés como figura ejemplar de los escritores resistentes; Isabelle Eberhardt, por un compendio de singularidades, no ha empezado a ser difundida incluso en otras lenguas hasta tiempos recientes. Pero, aunque no de origen francés, Anna de Noailles se halla plenamente integrada en ese canon, al que no contribuyó con traducciones; efectivamente, su situación no es la de aquéllas, *entre-dos*.

1. 2. El relato (semi)breve romántico-realista-naturalista del siglo XIX: Francia mediadora, España receptora

El reajuste en la compensación de fuerzas no sólo literarias producido con la llegada del siglo XX transformaba el anterior panorama europeo y mundial del siglo XIX, aquél en el que Francia es una muy poderosa potencia, política y cultural, que irradia corrientes de pensamiento y de arte tanto propias como ajenas, siendo la principal suministradora para España. Sin dejar de ser una eminente potencia, a lo largo del siglo XIX Francia irá adoptando como tal otro posicionamiento, diferente pero también progresiva y ligeramente aminorado, al mismo tiempo que España va recibiendo sus influencias y posicionándose paulatinamente ante el mundo para, sin dejar de no ser una potencia estratégica, apostarse en las primeras líneas de la literatura internacional, como la escrita en general en español.

Cuantiosos e intensos aunque desiguales, son los contactos que la historia empuja a entablar entre los países vecinos francés y español, desde el traspaso napoleónico de los Pirineos con su consecuente Guerra de Independencia española, hasta los encuentros debidos a la pérdida de colonias a finales del XIX:

> En el siglo XIX las relaciones entre Francia y España estuvieron marcadas por una fuerte desigualdad, de acuerdo con el muy diferente papel que los dos Estados desempeñaron en el concierto internacional, tanto desde el punto de vista económico como político. Mientras Francia consiguió preservar durante todo el siglo su condición de gran potencia continental, España experimentó al inicio del XIX una brusca caída en la jerarquía de las potencias europeas, acentuada poco después por la pérdida casi completa de su imperio ultramarino. (…) Esta divergente trayectoria histórica tuvo, lógicamente, repercusiones culturales. España fue en Francia objeto de atención en los términos correspondientes a un país vecino pero de importancia secundaria, a pesar de que siguió inspirando muchas tendencias y corrientes de cultura y el pensamiento. En cambio, Francia no sólo sirvió como fuente de inspiración de abundantes manifestaciones artísticas españolas sino que, por encima de todo, consolidó la función que había alcanzado en el siglo XVIII de principal proveedora de corrientes culturales ya elaboradas, de modelos y contra-modelos incorporados y adaptados después al solar español. (Esteban de Vega, 2009: 403-404)

Con todo, sin entrar en la infinitud de matices, el Romanticismo-Realismo-Naturalismo que atraviesa la historia del siglo XIX europeo y el relato breve y semibreve, con Francia como una de las principales responsables, atravesará también los Pirineos para, por esta vía, empapar la literatura

española cuyo secular atraso no sólo literario se irá reduciendo a un ritmo ascendente a lo largo del siglo. Así pues, más allá de ciertas asincronías, los diferentes ritmos de Francia y España en ese contexto irán empastándose literariamente, hasta llegar al final del XIX y dar explicación al XX.

Como a finales del XVIII y a principios del XX, se inspiran muchos viajeros y expatriados españoles en Francia, como por ejemplo, en la primera mitad del XIX, cuando se siente ideológica y retóricamente la Revolución francesa, sus episodios y sus protagonistas como Napoleón; pero tampoco son menos los viajeros franceses que se aventuran a explorar literariamente España, animados también por el espíritu del momento en busca del exotismo. Además de literariamente, la influencia la desplegará a nivel ideológico y político Francia sobre España hasta el periodo comprendido entre las dos últimas décadas del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial en el siguiente, en ese reajuste que explica el contexto de finales del XIX en el que algunas de nuestras autoras francesas y españolas nacieron y aquél de las primeras décadas del XX en el que todas las convocadas escribieron. La relación de esas autoras francesas y españolas parte de la relación de España para con Francia que Paul Aubert califica de desigualdad o de dependencia "vis-à-vis" tanto en el campo material como en el diplomático y cultural (o incluso de subdesarrollo, del cual, no obstante, España sacaría partido). Es una época de crisis la de la Restauración española hasta la Primera Guerra Mundial, época apta para la cristalización de estereotipos[128] negativos y de malentendidos oficiales e intelectuales entre vecinos que, sin embargo, logra esconder una pérdida de influencia francesa en el contexto imperialista y en el proceso de redistribución de influencias que van a acaparar los Estados Unidos. Es un proceso en el que España, que pasa del aislamiento decimonónico a la neutralidad en la Primera Guerra Mundial a pesar de unos conatos de política internacional y del posicionamiento de aliadófilos y germanófilos, será una víctima, según Aubert. Aunque eclipsada por la Inglaterra proveedora de toda clase de mercancía no sólo material a partir de los últimos años del XIX, Francia seguirá siendo el primer cliente de España, como también en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Mundial, del mismo modo que España será punto de inversiones incluso mayores que las alemanas hacia 1860, periodo en el que los viajeros románticos ceden ante los hombres de negocios.

Ese Romanticismo ya representaría una crisis de la literatura, una modernidad: en esta dirección estudia Alain Vaillant desde Francia la relación de *romantisme* y *modernité*, poniendo fecha en 1830 para "la" crisis (si no "otra" crisis) de la literatura misma, "au moment où les écrivains font la première expérience de notre civilisation moderne, fondée sur le consumérime

[128] Véase AYMES, Jean-René & FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (eds.) (1997), *L'Image de la France en Espagne (1808-1850). Paris, 1-2 décembre 1995).* París/Bilbao, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

culturel, les industries du loisir et le système médiatique" (2005:7), con sus consecuencias sobre el libro, el texto y el público. Pero en esas décadas previas al XX y en las primeras de éste, Francia desempeña ya no tanto de rol de modelo que imitar como su "rol mediador" cultural y literario para casi todo tipo de ideas propias pero también ajenas, incluso de imágenes como la de Alemania en España, como estudia Hans Juretschke,[129] responsable también de un destacable estudio sobre el Romanticismo en España, para cuyos orígenes "resalta la fuerza del impacto anglo-germano" (1989: LXIII), el inglés creativamente a partir de Scott y Byron y el alemán especialmente en "escritos histórico-filosóficos en la esfera estético-literaria":

> Ambas corrientes, la inglesa y la alemana, confluyen en Francia, se hacen accesibles por versiones y comentarios franceses. (…) La mediación francesa constituye simultáneamente un cauce selectivo para lo que se traduce y transmite al mundo hispánico, subordinándolo a una visión general. Esta selección resulta, por tanto, más importante y decisiva de lo que pudiera parecer a primera vista. (*ibídem*: LXIV)

Al tiempo que Francia exporta movimientos propios como el Positivismo, el Naturalismo o el Simbolismo u otros ajenos como el Romanticismo y el Darwinismo, será modelo para la legislación, la educación, el republicanismo y el laicismo así como para el Regeneracionismo, excepto para el Krausismo.[130] A imitación y por mediación de Francia, la occidental y la cosmopolita, se multiplican pues en España los manuales y la prensa de todo tipo, donde se suele incluir columnas o crónicas sobre París, así como las traducciones y las revistas por donde entran también los relatos breves, y no sólo franceses. José Lázaro Galdiano, desde 1889 por *La España Moderna*, dio a publicar frecuentemente por primera vez a autores franceses pero también y cada vez más a escritores rusos, que empiezan a llegar desde 1870. Según Romero Tobar, la aceptación de los lectores de tales modalidades narrativas es algo propio de la cultura impresa decimonónica,

[129] "En admettant que le rôle médiateur de la France entre l'Allemagne et l'Espagne n'ait pas commencé avec Mme de Staël, et en reconnaissant que les guerres contre Bonaparte y ont contribué dans une large mesure, et même en consignant le fait, prouvé par la forte pénétration du théâtre de Kotzebue, que la coutume de traduire les textes allemands à partir des versions françaises avait été pratiquée antérieurement,on doit affirmer, cependant que la mode du germanisme s'est vigoureusement développée avec et par le livre de Mme de Staël sur l'Allemagne. Ceci en justifie aucunement, d'autre part, qu'on applique aussi à l'Espagne l'assertion, souvent soutenue en France, que le romantisme avait été importé dans les pages de son fameux livre, parce qu'avant sa parution dans la Péninsule, Böhl de Faber l'avait déjà introduit en répandant les thèses principales du *Cours de littérature dramatique* d'Auguste Guillaume Schlegel. Au début et pendant longtemps, Mme de Staël n'y était connue que comme auteur de romans, en premier lieu de *Corinne*, et, après la guerre, à cause de ses polémiques avec Napoléon. On s'en rend compte, en parcourant les revues espagnoles de cette période" (Juretschke, 1978: 15).

[130] "Presque tous les mouvements d'idées, sauf, il est vrai, le krausisme, viennent de France. Lorsque celle-ci n'est pas le modèle à imiter, elle reste l'intermédiaire nécessaire. (…) La France symbolise donc, en Espagne, la culture occidentale, voire cosmopolite" (Aubert, 1989: 66).

occidental, burguesa, que busca relacionar dialécticamente lo propio con lo ajeno, la evasión con la realidad, lo fantástico con lo realista.[131]

De Francia llegaría el Realismo y el Naturalismo, y por mediación francesa llegarían en esos momentos los innovadores norteamericanos como Hawthorne o Poe, asiduos de medios como la prensa y del relato breve igual que los escritores rusos, cuya entrada en España estudiaba tempranamente George Portnoff. Partiendo del "carácter" y de la popularidad en toda Europa de la literatura rusa, primero gracias al trío Puchkin, Lermontoff y Gogol, y después al formado por Turguenef, Dostoyevsky y Tolstoy (seguimos aquí sus grafías), destaca asimismo dos etapas en la entrada y en la difusión de la literatura rusa en la española.[132] En la primera de estas etapas, "(...) En España entró la literatura rusa por conducto de Francia" (1932: 33), por lo que es necesario saber cómo se conoció en Francia, a la que antes que Tolstoy llegaría Puchkin, pero en la que más llegaría a ser popular Turguenef, ya a mediados de siglo, entre otros poetas-novelistas, o incluso, si se quiere, poetas-novelistas-cuentistas. Pero la fecha clave sería para Francia la de 1885, con las traducciones de Turguenef, Dostoyevsky y sobre todo Tolstoy, pero para España se podría adelantar incluso, y además a partir de la (discreta) entrada de cuentos/novelas cortas:

> La fecha de la entrada (de 1880) que da el señor Díez Canedo nos parece exacta. Es muy posible que por esa fecha haya entrado algún cuento o novela corta, como *La sota de bastos*, de A. Puchkin, que se publicó en un folletín hacia 1884; pero esta clase de literatura pasó en España desapercibida. Según todos los indicios, las obras más importantes no entraron en España sino hacia 1888. Hasta esa fecha no se encuentra nada de ruso en las revistas literarias de España de aquella época, como "La Lectura" o "La España Moderna". Lo que probablemente entra en España antes de 1888 es *Le Roman russe* [1886], del vizconde de E. M. Vogué, o *La revolución y la novela en Rusia* [Madrid, s.f.], de la condesa de Pardo Bazán, que se publicó por aquel entonces. (1932: 37)

[131] "El grado máximo de captación lectora se consigue en el juego especular por el que el lector se desdobla en un personaje de ficción. Se trata de la repetición del modelo de Don Quijote, pero transformado, en las lecturas de los personajes ficticios del XIX, en el prototipo del aventurero grotesco (*Tartarin* de Daudet), del profesor inútil para la vida práctica (*El amigo manso* de Galdós) o de la mujer esquizofrénica que sueña reproducir las experiencias ajenas que ha leído en las novelas (Mme. Bovary, Isidora Rufete, Ana Ozores…). Tipos humanos refractarios a la lectura pueden sentirse también entes de ficción, como la Fortunata de Pérez Galdós, que se imagina por un momento personaje de Dumas ya "que conocía *La Dama de las Camelias* por haberla oído leer". Las mujeres, en la vida real, subrayaron de modo singular el papel hegemónico de las novelas proyectando en los textos narrativos su deficiente educación, ya fuera por la fascinación que estos textos ejercieron sobre ellas en sus años jóvenes (…) ya, en sentido contrario, porque habían conseguido evitar sus maléficos atractivos"(Romero Tobar, 2003: 700) .

[132] Resulta interesante y fructífero la recopilación de textos extraídos de medios como la prensa del momento que conformaron la crítica española sobre Rusia misma antes y después de la revolución y sobre su literatura, a la que se pueden añadir autores como Gorky o Andreyef. Igualmente, profundiza en la influencia de Tolstoy sobre Galdós y la influencia propiamente religiosa del mismo escritor ruso en obras como *Nazarín* y *Halma,* además de la ejercida sobre otros como Ángel Ganivet, Pío Baroja y Manuel Linares Rivas.

La segunda época de difusión ya entraría en el siglo XX, concretamente entre 1905 y 1917, dentro del periodo de nuestro estudio, aunque la literatura rusa en España entonces fuera más escasa y menos conocida, y aunque, debido a los acontecimientos históricos como el de la Revolución, se reanimara el interés por lo ruso, como por ejemplo, por su ballet o su música a través de Falla (y si es que esto se pudiera deber también a cuestiones de filiación o carácter con una mayor proximidad a "lo ruso" que a *otras otredades* como "lo francés" o "lo alemán").[133]

Francia, pues, se dedica entonces a exportar sus propias importaciones y, de hecho, no serán pocas ni insignificantes las voces finiseculares que así están al tanto de Europa como Clarín o después Unamuno o Azorín y que son conscientes de ello, mostrando entre queja y risa tal hecho sin negar el valor a las puertas que Francia les abre en interesantes testimonios, ofrecidos por Aubert en su profundo estudio de las influencias de Francia para España en ese quicio entre el XIX y el XX. Entonces, cabe preguntarse por lo que Francia recibe de España, más allá de ese episodio de la (des)colonización marroquí ya a principios del XX heredado del siglo precedente. Políticamente, no hay tal intercambio con Francia, que parece fijar sólo de forma indirecta su atención en España y con el fin de contrarrestar fuerzas que no sean la suya como la alemana. En ese juego entran las imágenes y las representaciones de los estereotipos, que pueden explicar los de principios del siglo XX. Maniqueamente, la España que en el XIX, como antes y aun después, es oscurantista, monárquica, clerical o reaccionaria, se opondría a la Francia científica, democrática, laica y progresista que seguirá siendo en el XX para muchos españoles, si bien ello dependerá del devenir de la propia historia y del perfil individual, llegando a representar el símbolo republicano para un Castelar o un Blasco Ibáñez y al mismo tiempo el símbolo católico para un Araujo Costa. Sigue viva la leyenda negra española como la imagen de la sangrienta Francia revolucionaria y napoleónica, pues de Francia se seguirá sospechando como fomentadora de una u otra cosa desde más allá de los Pirineos, y también como pervertidora moral, a menudo relacionándola con lo pornográfico, lo decadente o lo ostentoso sin que por ello deje de ser un "mito", todo lo cual repercute en la propia literatura. Las imágenes de Francia sobre España se irán empobreciendo al

[133] Y añade tal postulación a sus estudios: "Y es de notar que los bailes basados sobre los cuentos populares rusos fueron los que más gustaron y emocionaron al público español. El español siente con más emoción la música y la literatura rusas que las de sus vecinos; el arte ruso, en general, según hemos podido observar, compagina mejor con el temperamento y sentimientos españoles que con los de cualquier otro país. El español se acerca más al ruso que al francés, a pesar de que España y Francia son "hermanas latinas". El español no es tan soñador como el ruso, pero es tan idealista como el eslavo, se siente mejor con un ruso que con un francés o con un alemán. Tanto en el ruso como en el español existe la misma violencia de sentimientos: los dos se impresionan, se entusiasman y se exaltan con gran facilidad, y con la misma facilidad la apaciguan. Pero la semejanza esencial entre estos dos pueblos consiste en el fuerte individualismo que se manifiesta en todas las actividades de la vida. Es muy posible que este individualismo y esta afiliación de gustos entre Rusia y España tenga origen en su desorganizada vida política y social" (Portnoff, 1932: 44).

tiempo que las de España sobre Francia irán enriqueciéndose con todas las asociaciones implicadas por ella con la modernidad y su palpitante debate.[134]

Unas nuevas condiciones llegan con esa modernidad, como por ejemplo la ferroviaria, por donde llegarán franceses a España pero de todas las clases sociales, ocupando tiendas/*boutiques* y despachos/*bureaux,* esto es, todos los dominios laborales y sociales, pero especialmente el de una élite privilegiada que pretende "colonizar" y al mismo tiempo "modernizar" España. Así lo considera Témine, quien también se refiere a la segunda mitad del siglo XIX como el del declinar de la influencia francesa sobre España pues, aunque no logre calar por ejemplo en otros ámbitos como el rural, la "francisation" de España para entonces es un hecho, también un hecho literario, que se reajusta a finales del XIX:

> À l'extrême fin du siècle, ces rapports se sont sérieusement modifiés. La France apparaît toujours comme porteuse d'innovations, mais son rôle médiatique s'est accru aux dépens de toute forme d'influence directe. Les Français ne sont plus aussi présents ou ne sont plus seuls présents dans la péninsule (…) plutôt que de parler de déclin de l'influence française à la fin du siècle, il vaudrait sans doute mieux parler de l'établissement d'un nouveau type de relations entre les populations, alors que s'affaiblissent entre les États les rapports de domination. On serait ainsi plus proche de la réalité. (Témime, 1989: 264)

En efecto, para aproximarse a la realidad del contexto franco-español, por la vía de Francia llegarían a España las innovaciones y las modernidades, pero no tanto por medio de su directa y exclusiva influencia. Cuando cierto discurso religioso y científico y cierto marco político y legal tampoco se adecuaban a la realidad social, laboral o educativa, tuvieron salida en la prensa los conflictos y respuestas diversos, los que atañían a las diferentes clases pero también a las mujeres. En este tiempo y por ese medio "se recibían en España las noticias de los movimientos de mujeres de otros países y la ideología sufragista penetraba en ciertos núcleos, como lo prueban algunas iniciativas registradas en los años ochenta"; gracias a la prensa llega literatura pero también las

[134] "En réalité, c'est sur un jeu de représentations justificatrices de l'action politique, qui servent à élaborer une histoire nationale emblématique, avec des exemples négatifs tirés de celle du pays voisin, que chaque discours se constitue. (…) Antagonisme statique et commode, négation de la dialectique, qui débouchent sur une impeccable dramaturgie: une France conservatrice et une Espagne en proie à l'agitation sociale, qui vont précisément utiliser, comme propagande, en l'interprétant négativement, l'image de l'autre que l'on cherche à leur opposer. Un tel discours idéologique, que l'on a du mal à rationaliser, car il se réduit à un langage axiologique, qui dénigre ou glorifie, fonde sur un temps cyclique une parole mythique. Telle est sans doute la principale cause de la persistance du malentendu franco-espagnol: l'évolution inégale d'une série d'images complexes qui vont s'appauvrissant du côté français alors que les représentations de la France s'enrichissent du côté espagnol de tous les symboles du débat sur la modernité. La conséquence de ce déséquilibre est l'absence d'une politique relationnelle clairement définie (…). Ce malentendu franco-espagnol suscite, à la veille de la Première Guerre mondiale, un débat passionné qui cache la perte d'influence réelle de la France, sans toutefois entamer, chez ses amis, son prestige de berceau de la démocratie" (Aubert, 1989: 86-87).

efervescentes ideas feministas, aunque en España se tratara entonces de "(...) Un movimiento feminista débil y tardío, en suma, pero con unas actividades en pro de los derechos civiles y políticos y unas conexiones internacionales", con unos resultados latentes que relucirán desde principios del siglo siguiente hasta desembocar en la Segunda República española (Nielfa Cristóbal, 1991: 1177-1778). Así, también por mediación o imitación francesa y por la prensa, llegan ideas de progreso femenino.[135] También se ha estudiado la crítica feminista, por ejemplo, en las obras de Benito Pérez Galdós y de Leopoldo Alas, en algunas ficciones en torno a lo femenino en la prensa española del fin de siglo XIX,[136] o en la moral social y sexual del siglo reflejada en la reivindicación de la sexualidad femenina en novelas naturalistas radicales.[137] Igualmente, se ha estudiado la discursivización de *lo féminin-sujet* en el Maupassant *nouvelliste*, concluyendo que no habría femenino en sus relatos sino exceso de sentido, buscado pretendidamente, y obliteración (Haase-Dubosc, 1988).

También las respectivas Historias y esas imágenes inspiran la literatura ajena. La leyenda negra y la visión de un país español denigrado continúan siendo alimentadas en memorias autobiográficas y en la entonces cuantiosísima literatura de viajes, al mismo tiempo que la historia española comienza a inspirar también la historiografía francesa. A la literatura francesa se lleva la historia española contemporánea, como la Guerra de la Independencia, pero aún sigue presente el Cid o figuras históricas como Carlos V o Felipe II en poesía y drama en verso y también, aunque decayendo, el tema morisco; la historia española entusiasma asimismo a autores dramaturgos como Hugo en *Hernani* o *Ruy Blas*, a escritores fantásticos como Nodier para *Inès de las Sierras*, pero también a escritores de novela popular, eminentemente folletinesca, en resumen: a una "pluralidad y diversidad de obras, formas, temas e imágenes que cohabitan en el complejo polisistema literario francés del siglo XIX" (Boixareu & Lefere, 2002: 448). Pero toda esa historia española cuenta en particular con una importante representación en los cultivadores de relato breve francés como

[135] "Las mujeres pasaron a la acción y participaron en los acontecimientos que darían paso a la Revolución francesa de 1789-1795, las Revoluciones de 1848 y la Comuna de París en 1871. En 1789, las mujeres firmaban peticiones en las que expresaban sus problemas y preocupaciones: la erosión de los gremios, la falta de protección policial, la competición masculina en sus oficios" (Anderson & Zinsser, 1991: 770).

[136] O se editan cuentos decimonónicos sobre mujeres: véase GONZÁLEZ MEGÍA, Marta (ed.) (2007), *Cuentos sobre mujeres: antología de relatos españoles del siglo XIX*, Madrid, Akal.

[137] Véase ZAVALA, Iris M. (1996), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) (vol. III, La mujer en la literatura española. Del siglo XVIII a la actualidad)*, Barcelona/San Juan, Anthropos/Universidad de Puerto Rico. La especialista recopiladora afirma al respecto que "comienza en esta modernidad a establecerse la figura del "ángel del hogar", el retrato de la domesticidad e inocencia que supone un sistema binario que enfrenta al ángel y las anomalías y patologías. "Original" (…) era sinónimo en los siglos XVIII y XIX de locura o "desviación" de la mujer. Ser original rayaba en lo monstruoso; la originalidad era cualidad masculina; no obstante, es el siglo del desafío" (1996: 8).

Balzac, Bertot, Normand, Mérimée, Moreau, Saint-Hilaire, Uzanne o Erckmann-Chatrian (Cobos Castro, 2005), pero también entre autoras como Henriette Arnaud (Álvarez Rubio, 2004-2005).

Sin contar las numerosísimas traducciones y adaptaciones que del francés inundan la cultura escrita española, también la literatura del pueblo en España o esas representaciones *ad usum populi* entran en juego, aunque, ciertamente, en ella se encuentra una escasa presencia de motivos históricos franceses si no es la Revolución francesa, el episodio más hondo y duradero sobre todo cuando se trata de poner en guardia contra todo conato revolucionario, o la guerra de Napoleón pero sólo como la gloriosa victoria del pueblo español y el principio de la construcción de esa identidad propia. A lo largo del resto del siglo, se producirá sin cesar una fusión de historia y actualidad, especialmente a cargo de la prensa que también hasta la médula contagia la literatura en ese siglo XIX francés y español (Botrel, 2009). En la poesía y la narrativa españolas también se registra la historia francesa, desde la Edad Media pasando por la historia moderna hasta esa actualidad del XIX, el de la novela realista-naturalista. En la narrativa en prosa, salvo excepciones como alguna de Alarcón, se plasma la imagen de la Francia contemporánea desde ese complejo de inferioridad, especialmente el de la burguesía española ante la cultura y los usos sociales, mientras que en las narraciones en verso se hallan matices, entre la admiración ante el fervor literario desde la poesía provenzal a los románticos como Hugo, y el patriotismo español, a veces caricaturesco y galofóbico, que puntualiza los vicios franceses (Romero Tobar, 2009: 544).

Francia inunda España con su Historia pero también con ideas y textos, pues muchas son las obras francesas leídas por los lectores españoles del XIX, por ejemplo, en el periodo isabelino, como se puede comprobar en las bibliotecas de las élites madrileñas coetáneas, donde predomina el francés sobre otros idiomas como el inglés, el italiano, el alemán o el latín, por este orden. Tampoco interesa por igual a todas las clases sociales, pues la leen más políticos y burócratas, y después profesionales, militares o burgueses en general hasta, con menor acogida, los presbíteros o los artesanos. También se aprecia un orden decreciente en el interés de los propios temas de las obras francesas traducidas, pues se lee más ciencia y técnica, derecho y política, que historia, filosofía o incluso literatura, pero éstas últimas más que teología o moral, economía o arte:

> La impronta de todos estos títulos en idioma francés o traducidos del mismo, no sólo se entienden en una dimensión: la de expresión y cauce de la cultura escrita francesa, en su sentido estricto, y su penetración en la España decimonónica, con ideas, conocimientos y valores de distinto calado -algunos de presencia casi obligada en las bibliotecas madrileñas-, sino también desde una segunda perspectiva: su función como vehículo de transmisión de las obras producidas en el resto del mundo occidental, de tal forma que llegan a España bajo el filtro francés, y cuyo conocimiento, por tanto, se difunde a partir

> de una óptica francesa. En efecto, el único cordón umbilical con el resto de Europa para muchos tipos de público lector es la traducción francesa, y así numerosas obras de literatura, la filosofía, el derecho o la economía procedentes de Inglaterra, Alemania o Italia llegan por este conducto. (Martínez Martín, 1989: 30)

Exceptuando la minoría cosmopolita española que lee en francés, efectivamente, la cultura escrita llega por esa óptica o ese filtro francés, un filtro que además es traductológico. Capítulo indispensable es, pues, el de la traducción francesa en español, mucha de la cual también llegó por el filtro de la prensa o los medios escritos populares[138] en general, vía privilegiada entonces para la literatura breve o fraccionada. Sólo estos capítulos de la historia permitirían comprender la herencia de todos estos hábitos y la influencia de la cultura y la literatura francesa sobre la española a principios del siglo siguiente, como se comprueba en el apartado reservado para las revistas y colecciones y para las traducciones de relatos breves a propósito de nuestras escritoras en el siglo XX.

Entre tanta traducción, tanta prensa y tanta influencia francesa sobre la española, cabe preguntarse pues por la posición y la relación del relato breve y semibreve de ambas literaturas en el siglo XIX, el siglo de la novela en España como en Francia y Europa, pero, también el momento de oro de la *nouvelle* en Francia para algunos estudiosos. La literatura española y su relato corto arrastrarían el desfase del siglo XVIII frente a la literatura europea (anglo-franco-alemana) y habría de esperar al final del XIX para subirse a ese siglo de la novela europea o de la modernidad literaria internacional. Pero el recorrido del relato corto no desmerece tampoco el del extenso, un recorrido propio aunque quede en ocasiones a la sombra de la novela y en la estela de las principales corrientes literarias de la centuria romántico-realista-naturalista e incluso simbolista o espiritualista. Sólo esa trayectoria explica el éxito del cuento tradicional como se entiende en el XIX y del cuento literario de la prensa en Francia como en España, ésta última especialmente en la última década del siglo XIX, impulsando así el gran fenómeno de las colecciones de novelas cortas de las primeras

[138] En su estudio recopilatorio, Botrel por ejemplo estudia el fenómeno de aclimatación de aquella novela francesa popular en la España del XIX, un fenómeno propio de la literatura española inundada de textos de origen francés. Comienza preguntándose si la mayor parte de las novelas francesas leídas en España en el XIX eran de origen francés, siendo su respuesta que, en la historia nacional de la literatura española, la cuestión es evidentemente "taboue, sinon oiseuse", y sin embargo, por las cifras y por los comentarios de la época, parece con gran evidencia que Alejandro Dumas, Enrique de Saint Pierre, Eugenio Sué, Horonato de Balzac, Emilio Zola, entre otros, jugando con la hispanización de sus nombres y la traducción de sus obras, fueron quizás más leídos que algunos españoles. Incluso parece como "un symptôme honteux de retard et de dépendance" (2006: 9), si bien es cierto que dio lugar a una intensa actividad autorial y editorial, de accesibilidad y satisfacción de una demanda a falta de textos originales, con sus correspondientes reacciones. Con todo, no es un fenómeno propio de España, aunque invite a investigar ese tráfico de textos, pero también de imágenes.

décadas del XX, las que también se inspiran de las costumbres literarias francesas y en las que se incluyen numerosos autores franceses decimonónicos traducidos.

Mediante las corrientes literarias decimonónicas, se puede seguir la trayectoria de nuestro género literario como el del resto y el posicionamiento de la literatura francesa y española. Se puede tomar de manera paralela las dataciones decimonónicas de Jeremy Medina (1979) y de Pierre-Louis Rey (1993) para la literatura española y francesa respectivamente a tenor de las tendencias literarias en el panorama literario europeo: el Simbolismo en España se sentiría entre 1890 y 1914 mientras que en Francia se sentiría la transición del Naturalismo a ese movimiento entre 1870 y 1900, un poco antes pero con un solapamiento entre ambas; el Naturalismo se cultivaría "a la española" entre 1871 y 1890 y el Realismo entre los años 1848 y 1871 tras la ola romántica europea, una tendencia, la realista, que en Francia P. L. Rey hace coincidir con la española cronológicamente, tras el Romanticismo venido de Alemania y cultivado entre 1830 y 1848 aunque se den algunos primeros pasos prerrománticos. Por lo tanto, a pesar de ese presumible atraso secular, a escala literaria se producen algunos solapamientos o sincronías entre corrientes sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo cuando la literatura española va cogiendo el ritmo, unas sincronías evidentes en el género narrativo extenso pero también en el breve, los que suelen alternar los escritores aunque en el siglo XIX por antonomasia destaquen por novelistas.

Pero, en la primera mitad del XIX, cuando los escritores españoles seguían inmersos en el Romanticismo, tardío y poco valioso, los grandes nombres de novelistas realistas como Balzac hasta habían dejado de escribir, de manera que ese Realismo conseguía irrumpir en España a remolque del país francés, el que lo promueve. La novela romántica, cuyo exponente más representativo ante las literaturas europeas es la histórica a lo Walter Scott, se cultivaría hacia 1830, mientras que en las tres primeras décadas la nota en la literatura española y en la francesa la da lo prerromántico, alternado con una prolongación neoclásica de sello francés también en España. Sin embargo, Rey califica el Romanticismo francés también de tardío, aunque se adelanten primicias a finales del XVIII, hasta que los nuevos horizontes se empiecen a visualizar con un Chateaubriand y con una Madame de Staël y su cosmopolitismo, responsable en parte de importar las corrientes románticas alemanas que después pasan a España. Posteriormente llegará la poesía y el drama romántico, pero Staël ya ha escrito *De la littérature* y *De l'Allemagne*, y ya se ha codeado con los hermanos Grimm, impulsores ante Europa de la resurrección decimonónica del relato breve de estirpe folclórica.

El inicio del Realismo francés suele ser datado con motivo de la revolución de 1848 con Champfleury como exponente, aunque él mismo se pronunciara no favorablemente ante tal denominación. Pero los grandes exponentes como Stendhal con *Le Rouge et le Noir* (1830) o *La Chartreuse de Parme* (1839) y Balzac con *Eugénie Grandet* (1833) o *Le Père Goriot* (1835) dentro de *La Comédie Humaine,* no sólo tampoco se definen como tales realistas con esas obras escritas ya en los años treinta, sino que ejemplifican y demuestran la propia transición, fusión o amalgama de ingredientes románticos y realistas. En España, en los años cuarenta y dentro del contexto costumbrista se comenzará a publicar obras realistas, alegando normalmente el año de 1849 con *La gaviota* de Fernán Caballero como detonante. La primera novela considerada en rigor realista es *La fontana de oro* de Galdós, de 1870, aunque para el Valera crítico habría que adelantar la fecha a 1864 con *Escenas montañesas* de Pereda, y aunque ya en los setenta domine la novela de tesis, cultivada por todos los escritores salvo por aquel Valera. Será en los ochenta cuando brote singularmente amalgamado en la literatura española el Naturalismo ideado por Émile Zola, y será de nuevo con Galdós, en 1881, cuando en España se escriba gracias a *La desheredada*, considerada la primera novela naturalista española y la responsable del giro en la trayectoria de su escritor. Sólo dos años más tarde, en 1883, aparecerá la colección de artículos de *La cuestión palpitante,* de Pardo Bazán, una defensa de ese Naturalismo de Galdós y, también, de la entrada de las corrientes literarias europeas, eminentemente francesas. El retraso del Realismo en España se hace extensivo pues al Naturalismo, que brotó aquí cuando en Francia ya había surgido la reacción y la polémica.

Francia *mediante*, pues, las tendencias narrativas decimonónicas llegan a España. Si para la novela histórica se sigue aquel modelo inglés scottiano, también se despliegan otras tendencias como la novela arqueológica, de una rigurosa documentación como en *Salambo* de Gustave Flaubert, modelo de *Sonnica la cortesana* de Blasco Ibáñez, uno de los pocos ejemplos literarios españoles de esta tendencia. Con énfasis menor en la realidad que en la ficción, la novela histórica de aventuras con conexiones folletinescas encarnada en *Los tres mosqueteros* de Dumas padre se refleja por ejemplo en las obras Fernández y González, dueño del grande y exitoso taller en el que trabajaría Blasco Ibáñez. Entre la folletinesca, se distinguen además el propio folletín de la novela por entregas, en la que se pueden apreciar dos tendencias en la defensa de la tesis subyacente, la liberal (con Ayguals de Izco, admirador de Sue) y la conservadora (la de Pérez Escrich, quien ofreciera una presentación de la bohemia que de Francia venía).

El interés por lo histórico se acentúa en el siglo XIX, como se comprueba con el reflejo de la historia española o francesa en la literatura del otro país también por medio de la narrativa breve. Llega ese interés por otra mediación, la de Madame de Staël, quien contagia el Romanticismo

alemán desde Francia, con otros valores añadidos como la exaltación del pasado, especialmente el nacional, fundida en la ficción. Así pues, se quiere destacar desde aquí para el XIX esa figura del escritor "mediador" entre literaturas, como es la propia Madame de Staël para Francia o Emilia Pardo Bazán para España más tarde. Asimismo, Emilia Pardo Bazán es esa "cronista de París" que lleva sus escritos a obras normalmente descuidadas por la crítica como *Al pie de la Torre Eiffel. (Crónicas de la exposición)*, de 1889, y *Por Francia y por Alemania*, de 1890, publicadas tras su viaje a París como reportera de la Exposición Universal de 1889. En ellas quedarían reflejan muchas de las características de su literatura como, precisamente, el eclecticismo o cierto autobiografismo, subjetivismo e intimismo, y hasta denuncia social, ofreciendo, como defiende Jiménez Morales (2008) el atractivo de haberse escrito antes del desastre del 98 y antes de la conciencia de la decadencia nacional. Por su parte, Vicente Blasco Ibáñez podría encarnar en sí mismo la fluida relación literaria franco-española especialmente en las últimas décadas del XIX, llegando a ser el escritor español (popular) más editado en la literatura francesa, pero será Pardo Bazán la que con su teoría y práctica *sui generis* ejerza de eminente mediadora entre la literatura europea y la española, la francesa *mediante*. Por otra parte, ambas figuras femeninas aludidas demostrarían la importante presencia de escritoras ya en el siglo XIX así como la alternancia entre crítica literaria y práctica narrativa tanto extensa como breve.

Igualmente se comprueba con el movimiento naturalista francés. Como ideal literario aparece en aquel prólogo de Zola a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, de 1868, en el que defiende su idea de novela científica, siendo *L'Assommoir* la obra clave. Según propone Baquero Goyanes (1955), del Naturalismo francés se toma en España más su carácter literario que ideológico, como el de las ideas deterministas y materialistas promulgadas por Zola, debido en parte a la filtración que efectuó Pardo Bazán, introductora de Zola que, por su mismo catolicismo, sorprendería al propio escritor francés. E incluso, de lo literario, la escritora española tampoco adaptaría todo, si se recuerdan las censuras de Pardo Bazán de la excesiva prolijidad descriptiva, la sistemática elección de temas considerados degradantes o escabrosos, o el ataque al pesimismo o ausencia de humor de los franceses.

Para todas las relaciones propiamente literarias entre Francia y España en el siglo XIX, las que atañen a los movimientos finiseculares –en los que se pone el acento al ser las tendencias heredadas por nuestras escritoras–, como el Naturalismo y el Espiritualismo, reciben especial atención de la crítica. Así pues, dentro de la crítica de aquel momento y del actual, la tendencia comparatista es un hecho para ambas literaturas. Lissorgues, a partir de trabajos en torno al Realismo y el Naturalismo en España en la segunda mitad del XIX (1998), plantea los problemas terminológicos y retóricos

ejemplificados con autores del momento como Galdós y Clarín, escritores también de narrativa breve en cuyas personales obras se aprecian las corrientes francesas entre las extranjeras. Asimismo, la polémica realista y naturalista en torno a la narrativa en general se puede rastrear en las revistas culturales contemporáneas y, tangencialmente, en el costumbrismo y las manifestaciones regionales, o hasta en la extraña poesía naturalista o premodernista y en la sensibilidad decadentista española. Reflejo también se encuentra en la mujer representada en esa literatura o en temas como la religión y el adulterio, que se pueden comparar por medio de obras como *Madame Bovary* y *La Regenta* o de autores como Galdós y Zola. La situación de 1883, año de la "cuestión palpitante" de Pardo Bazán, aún mostraría un Naturalismo no constituido, como demostraría la escasez de ocurrencias editoriales de la voz "naturalista" en determinados corpus, aunque aparentemente España haya alcanzado cierta "isocronía" con Francia en ese momento el que podemos datar un viraje hacia el siglo XX. Con todo, ante la "querella naturalista", Caudet postula que tal narrativa de influencia francesa había servido para que la literatura española hacia 1880 saliera del "atolladero de la novela "tendenciosa" en que se hallaba presa" (1988: 69) y, además, a pesar de la resistencia a aceptar la influencia francesa, para que mostrara conciencia de una realidad ante la cual no se podía o debía alardear, pues el reciente pasado literario distaba en realidad de ser glorioso. Pero desde Francia el Naturalismo ya llegaba a España asociado con la "mano sucia" y ésta, circularmente, con Francia, o, incluso, con lo anti-francés.[139]

Seguidamente llegaría a España el Espiritualismo, denominado incluso Naturalismo espiritual, un compuesto absurdo para Zola que sería visible en las últimas obras de Galdós. La "reacción" antinaturalista procede de Rusia: *Guerra y paz* de Tolstoi es de 1884, y en 1887 Pardo Bazán publica *La revolución y la novela en Rusia*, introduciendo también esta escritora la corriente, por la vía francesa, en la literatura española. Positivismo, razón y cientifismo finisecular y naturalista

[139] "De lo observado a través de la producción bibliográfica sacamos, pues, la impresión que existió en España un momento isócrono con la fase del "naturalismo triunfante" señalada para Europa por Y. Chevrel pero de forma dispersa, sin verdadera coherencia doctrinal ni fuerzas, no tanto para defenderlo como para realizarlo. Entre la doctrina importada de Francia a través de Zola y las manifestaciones más acabadas de un naturalismo español, realista pero no determinista, y "con humor", media todo un mundo contradictorio con, por un lado, unos conatos de emancipación con respecto a los academismos y demás tiranías e incluso de trasgresión con fines reformistas y, por otro, la ineludible sumisión "final" al orden moral, cuando no estético, imperante" (Botrel, 1998: 193). No se podría hablar en España de una escuela naturalista, pero pronto se produciría una asimilación con la "mano sucia", o sea con la obscenidad, con todas las reservas incluso por parte de sus representantes españoles, en gran parte por un catolicismo latente más que propiamente militante. Francisco Caudet se refiere a la "querella naturalista" existente en España contra Francia, que se convierte en la diana de los ataques, no sólo "sucios". Además, serviría para sacar a relucir un "prurito nacionalista, algo que se tiende a olvidar" y que vendría a tocar su polo opuesto, lo antinaturalista o lo antifrancés (1988: 68-69). Tendría como antecedente el debate en torno al idealismo y el realismo en década de los setenta en España con, por ejemplo, la postura de Alarcón sobre la novela *Fanny* de E. Feydeau en su discurso de ingreso en la Academia, o con el prefacio de Pardo Bazán a *Un viaje de novios.* E. Pardo Bazán, en 1899 con "La España de ayer y de hoy", desenmascararía el falso patriotismo que había en ese tipo de argumentos, aunque ella misma también hubiera tropezado alguna vez en él.

ceden a la metafísica, el conocimiento y el mundo interior. Con el Espiritualismo se llega al fin de siglo pero entre la convergencia y la divergencia de respuestas españolas y francesas, como estudia Joan Oleza (1989: 77-82). Es en París donde Emilia Pardo Bazán ha leído a Dostoievski entre otros escritores rusos, animada por *Le roman russe* de 1886 de Vogüé, y entre otras lecturas que la empujan a publicar aquel ensayo de 1887. Ello le lleva a "hacer comparatismos", apostando por la idea de que es lo espiritualista lo más excelso de esa literatura rusa y lo que la diferencia de la literatura francesa, cuyo esencial Naturalismo lo consideraría zanjado gracias a lo "realista ideal" de aquélla. Apartando la diferencia de caminos de la práctica y la teoría de Pardo Bazán, lo cierto es que, cuando ella defiende esas ideas, la oleada de traducciones literarias rusas llega a España y que, además, se produce desde Francia aunque con muy escaso margen temporal. Ese movimiento espiritualista pasaría por el filtro interpretativo de Pardo Bazán, por el cual sin embargo llega tanto el Espiritualismo ruso como el propiamente francés de manera simultánea a la literatura española y a sus más célebres escritores como Clarín y Galdós, contemporáneos de nuestras autoras. Oleza apuesta, pues, por dos corrientes novelescas, diferenciadas ideológicamente, que serían la ruso-hispánica y la francesa: por ejemplo *Clarín*, al tanto de las literaturas europeas, llevaría a su literatura esas pobres gentes más próximas a los personajes de Gogol, Tolstoi o Dostoievski, pero más alejadas de los de los autores franceses, más dados a la vida del gran mundo, ni tan oblomovianos, ni inactivos, ni interiorizados, ni espirituales.

Próximo pero distinto del Espiritualismo literario, es también el movimiento que *mediante* Emilia Pardo Bazán llega a España y que es el Psicologismo impulsado por el francés Bourget. En él desemboca este escritor con *Le Disciple* de 1889 tras su transición o conversión tanto literaria como religiosa desde Taine pasando por Flaubert, evolución que tanto recordaría la de Galdós. Sarrazin se referiría a la literatura psicológica en *La Nouvelle Revue* en el mismo año, ensalzando su capacidad de análisis e idealización, rayando en la novela de ideas o en aquel Espiritualismo, con quien comparte la reacción anti-naturalista. De nuevo es ese medio de la prensa el propagador en Francia pero también en España de un movimiento intelectual o literario, y el escenario en el que se pronuncia Pardo Bazán, quien desconfía, no obstante, de la duración o sinceridad de esa "conversión" de la literatura francesa, así como de su acomodación y éxito en España por lo que de pesadas pudieran tener esas obras psicológicas (Ballano, 1989).

A España, pues, llegan las corrientes innovadoras pasando por Francia, que exporta sus ideas propias como las naturalistas, pero también otras ideas literarias decimonónicas que le son ajenas y que, muchas, son expresadas en el relato breve. No sólo proceden de la literatura rusa, sino también en ese mismo contexto de la anglosajona. Así, como lo demuestra la figura de Maupassant, otros

aires vienen en las últimas décadas del siglo XIX del país norteamericano donde, con Poe y Matthews, se insiste en la invención consciente y en la brevedad. Henry James y Lafacadio Hearn fueron los prestigiosos introductores de estos aires en la literatura europea a través de Inglaterra e Irlanda (siendo el propio Hearn el introductor también de la literatura japonesa, llegando incluso a adquirir la nacionalidad de aquel país). Pero la misma figura de Maupassant sirve de enlace con otro foco literario, con una verdadera mina de relatos breves entre el XIX y principios del XX como es aquella literatura rusa. Sullivan (1975) refiere una alusión de Chéjov a Maupassant, autores que no se sintieron atraídos por la teoría del relato breve a pesar de su rica contribución literaria: según el escritor ruso, su homólogo francés y él tienden entonces a elaborar historias aún más cortas, lo que representaría un nuevo movimiento en la literatura, produciéndose aquí un anclaje relacionado además con el relato breve digno de enfatizar.

Pero no puede dejar de ser Baudelaire en su relación con Poe quien tienda los puentes con aquella otra literatura, especialmente con la narrativa breve o *forme courte*, término empleado por Imbert (quien, además, reclamaba allá por los años setenta del siglo XX un estudio comparatista en Francia en torno a la problemática de ese género). Prefiere recurrir a las actitudes o aptitudes de los propios escritores más que a un cómputo de palabras variable, aunque el debate en torno a ese factor ya lo plantearan los célebres textos de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire. Algunos escritores siguen apostando por la anécdota y la acción en la narrativa, breve en este caso, característica que por algunos se venía asociar con lo comercial o fácil. Sin embargo, ya se halla el germen de la reacción, concretamente en el escritor ruso, eminente cuentista, Chéjov, “sans que celui-ci se soit jamais préoccupé de batailler contre quiconque”, y añade:

> Si je ne craignais de susciter un faucon à deux têtes, je dirais que le drame de la forme courte s’exprime assez bien dans l’opposition Maupassant-Tchékhov. Tchékhov en sort vainqueur. L’art de Maupassant, toujours égal en valeur historique, porte la marque du temps. Tchékhov semble avoir écrit pour nous. (…) Il répugne à aller jusqu’au bout de son propos. Sa narration est indirecte, allusive, ses dénouements s’estompent dans la brume, un peu comme dans la vie, où le dernier mot n’est jamais dit. À son tour Katherine Mansfield brise l’enchantement du ciseleur. Ses dénouements s’ouvrent sur le silence. Le récit se fait aquarelle. (…) Ainsi s’opérait une réaction contre la tyrannie de l’intrigue et l’exemplarité formelle. Réaction particulièrement vive aux États-Unis. O’Henry était toujours lu, mais on ne voulait plus de l’*o. Henrysme*! (Imbert, 1976: 346-347)

Así, como exportada o detonada por la influencia norteamericana que llega a la literatura europea, en particular entre la inglesa, la francesa y la rusa, llega la polémica en torno a una "nueva" narrativa, la que "no cuenta nada", la indirecta o alusiva, representada por Chéjov. Pero la trama o la ausencia de ella será una dialéctica que ha seguido viva en el siglo XX, cuando comienzan a escribir nuestras escritoras y otras: habrá quienes escriben a la nueva manera, como Sherwood Anderson, quien seguirá la estela de Gertrude Stein, o como Katherine Anne Porter, quien condenará la intriga, asociada de nuevo con lo popular o comercial, con los "potboilers", igual que otra sudista, implícitamente feminista como las otras, Eudora Welty.

Así, esa evolución literaria decimonónica se deja sentir en la narrativa en general y en el relato breve francés y español en particular, una evolución que traza Mariano Baquero para el cuento español del XIX pero complementaria y necesariamente a la luz comparatista de las literaturas extranjeras, especialmente la alemana a principio de siglo, la francesa en el durante, y la rusa y la norteamericana al final de la centuria. Dicha evolución es detonada en el albor romántico, con una transición continua y natural (justamente se pretende representar aquí como romántica-realista-naturalista), también para la narrativa breve, despertando de lo que considera un "paréntesis" para la narrativa española dieciochesca paralelo al "gran siglo de la *nouvelle*" francesa y de la novela en general, pues sería el siglo, como matiza el citado estudioso, "de lo narrativo". Por ello, advirtiendo de la necesaria abstracción previa del concepto de cuento literario, habría de considerarse tal evolución:

> el cuento romántico, históricamente considerado, nos parece la pieza clave, el núcleo engendrador de toda la brillante literatura narrativa posterior.
>
> En el cuento romántico tienden a fundirse varios géneros característicos de la época: la leyenda, el cuento fantástico, el artículo de costumbres, el poema narrativo. He aquí los elementos básicos en la formación del más exquisito de los géneros literarios actuales. (…) En realidad, basta comparar la leyenda romántica con los cuentos medievales y renacentistas para ver cómo lo creacional, lo literario, ha hecho ya su aparición, aunque bajo apariencia de cuento tradicional aún.
>
> El artículo de costumbres, género romántico incluso en sus manifestaciones más antirrománticas -Mesonero Romanos-, va a prestar su realismo a las narraciones breves, originándose unos géneros híbridos (…).
>
> El relato breve, originariamente popular, va sufriendo una lenta transformación que alcanza su punto culminante con los escritores naturalistas. Estos aprovechan el molde romántico -narración de escasas dimensiones-, rellenándolo con nueva materia, creando un género que parece nuevo en la literatura de la época, aun cuando deba tanto a los entonces despreciados géneros románticos.

> Lo que el Romanticismo resucita es la forma de narración breve y lo que ella porta es su dignificación literaria. (Baquero Goyanes, 1949: 156-157)

Ante todo, en esa metamorfosis decimonónica, se trata de apreciar el relato (semi)breve literario en un principio al margen del abanico terminológico dispuesto en las literaturas europeas como la francesa, a la que se podría extender esa evolución "natural" romántico-realista-naturalista del género narrativo breve, aunque así no haya sido encontrado expuesto en otros trabajos. En esa fase se advertiría la evolución reflejada en el relato breve al calor de las diferentes corrientes literarias europeas en un auténtico *continuum,*[140] el que aquí pretende ser representado como Romanticismo-Realismo-Naturalismo, hasta que entra en escena el relato "a la manera de Chéjov", anunciando el relato breve del siglo XX, evolución que se podría representar a su vez, siguiendo al teórico anterior, en el binomio Maupassant-Chéjov, y que asimismo podría trasladarse al panorama literario español con unos u otros representantes: por Clarín y Galdós también pasaría el meridiano que pone a un lado el relato (breve) tradicional y al otro el que ahora representa la modernidad literaria. Lo tradicional podría englobar, desde nuestra perspectiva, lo romántico-realista-naturalista por cuanto, al margen de diferentes tratamientos, además de compartir no pocos temas, convergen en el hecho de la presencia de una historia, suceso, acontecimiento, que es relatado, narrativizado en el relato breve y semibreve, un "tradicionalismo" narrativo que, con todo, viene de antes y se aprecia en toda la narrativa. Pero el *tournant* respecto a toda la tradición narrativa anterior sería detonado por Chéjov, que se asocia con ese Naturalismo al tiempo que de él se despega y en quien cristalizan no obstante otras influencias extranjeras, representando ese "meridiano" literario entre lo anterior y lo posterior. Tal y como defendía Goyet, los propios autores se podrían ser atravesados por ese mismo meridiano, alternando de manera natural entre lo tradicional y lo moderno que, más allá de corrientes literarias pero que se pondrían comprender en un concepto abarcador de modernismo o modernismos, es representado por la no-historia, por el instante, por unos personajes pasivos, con sus consecuencias cronotópicas o formales en general. Ese meridiano pasa antes por Francia, donde sale el sol o la modernidad sólo un poco antes que en España, que ya roza la sincronía con la literatura francesa y mundial. Pero ante todo, esa oscilación la da en legado el siglo XIX al XX, tal y como se sentirá en nuestras autoras. De hecho, ello invitaría a comparar igualmente las teorías aportadas al estado de este género en el XIX justamente para esbozar un explicativo estado de la cuestión crítica.

[140] Para ratificar tales transiciones D. Ynduráin y Fco. J. Hernández se refieren al Romanticismo-Realismo, igual que J. P. Bertrand estudia el espacio de posibles entre el Naturalismo y el Simbolismo, todo ellos en el marco del estudio de los textos y los contextos de la narrativa francesa del XIX (Leguen, 1999).

a) Estado de la cuestión teórica para el relato (semi)breve francés y español del siglo

Ampliamente estudiadas han sido, pues, las relaciones que han vinculado a Francia y España a lo largo del siglo XIX, dado el interés que despierta la inagotable mina que esta cuestión supone, al repercutir en múltiples perspectivas desde las que, además, se puede estudiar la propia literatura y su narrativa breve. Se reconoce el débito para con la literatura o filtro literario francés, también para el relato breve y desde los estudios críticos, que igualmente tienden a comparar los autores españoles con algunos "homólogos" franceses. Pero, mientras que el estudio de Mariano Baquero Goyanes, publicado a partir de su tesis doctoral en 1949, ha marcado un hito por el vacío teórico anterior y por incitar otros estudios en torno al cuento español y del cuento literario en general, la *nouvelle* francesa para ese mismo siglo no cuenta con un estudio paralelo que trace su evolución de conjunto. Baquero Goyanes parte del cuento literario decimonónico en su evolución romántica, realista, naturalista y también espiritualista, y estudia sus temas y tratamientos, mientras que Godenne para la *nouvelle* francesa, por ejemplo, aporta repertorios y antologías al vacío existente que él mismo reconoce.

Son destacados los estudiosos dedicados a este menester, como Maxime Chevalier (1999), entregado desde los años setenta al cuento popular hasta el siglo XIX con una actitud eminentemente comparatista, o Rolf Eberenz (1989), para los aspectos semiótico y morfológico de los cuentos propiamente naturalistas. Pero, en la estela de los postulados de Baquero Goyanes, también pueden destacarse estudiosos como Montserrat Amores (1997), que ha catalogado los cuentos folclóricos que fueron reelaborados en el siglo XIX estudiando el tratamiento culto y la recreación literaria, o Jaume Pont (2001), que edita cuentos decimonónicos de autores raros y olvidados, entre otros estudios del cuento decimonónico como el indispensable estudio del cuento publicado en la prensa en los últimos años del XIX de Ángeles Ezama Gil (1992). Baste también aludir a algunos otros de los estudios manejados como el de Alonso Seoane, Ballesteros Dorado y Ubach Medina (2004), quienes recopilan narrativa breve española en su convergencia con el artículo literario en el Romanticismo. Además, no dejan de antologizarse cuentos como los fantásticos y de reunir estudios dispersos. De este modo, tanto estudios generales como particulares se aportan desde la crítica especialmente española para el cuento decimonónico español, el cuento

literario, bajo el cual se suele englobar para ese siglo la novela corta dedicándole apartados o referencias, pues a ella no se le ha dedicado como tal un estudio para ese periodo más allá de la recopilación antológica de *Novela corta española: los autores realistas* (2001), en la que se incluyen a Clarín, Galdós, Pardo Bazán, Silverio Lanza y Ortega y Munilla.

No se ha encontrado un estudio explícito para la novela corta española decimonónica pero, como tal, tampoco hay un estudio para la *nouvelle* del siglo XIX. Así, René Godenne dice aportar unas "pistas" para ese estudio de la *nouvelle* francesa decimonónica que contribuyan a una futura profundización propiamente histórica que aún está por hacer desde que el citado estudioso lo reclamara en 1990. Precisamente por tratarse del siglo de los maestros del género en Francia, la inmensa producción animaría bien poco incluso a las historias generales de la literatura, a decir por Godenne. Para los escasos estudios dedicados a parcelas de este campo, destacaría una tendencia a lo ahistórico y a "hinchar" a un *nouvelliste* en particular, el estudiado en cuestión por determinado crítico. Efectivamente, como se puede comprobar, los estudios tanto desde Francia como también desde España suelen centrarse en alguna gran figura francesa decimonónica en lugar de al conjunto o a la profundización genérica. Es más, se suelen recopilar o antologizar relatos breves mayoritariamente bajo el auspicio de *nouvelles*, tomando o autores en particular o a colectivos, como bien demostraría *Nouvelles du XIXe siècle (Gautier, Mérimée, Maupassant)* (2005). Pierre Salomon (1970) ofrecería un trabajo de conjunto para la *nouvelle* y la novela románticas, aunque ciertamente superficial, deteniéndose en algunos autores como George Sand y su obra titulada *Consuelo*, una *nouvelle* convertida en *roman-fleuve*, para concluir que el género de la *nouvelle* se acomodaría mejor que el de la novela a lo fantástico.

Sin embargo, paradójicamente, ese relato breve francés decimonónico, más por su práctica que por su teoría, ha logrado hacer sombra al del XX. Como se pretende destacar aquí y como determina el propio R. Godenne en su conclusión de 1990, el estado del relato breve del siglo XX, no sólo francés, sólo resultaría explicable a la luz de la evolución experimentada en el siglo anterior por el género, sufriendo un doble perjuicio, el de permanecer a la sombra tanto del género narrativo extenso como del género narrativo breve precedente, el del XIX. De entre la escasa reflexión teórica, Godenne extrae algunas referencias, especialmente de prefacios que, aunque parcos, junto a los propios textos de ficción u otros paratextos mostrarían una conciencia de género. Ello le lleva a apostar por la idea de que es en los momentos de crisis del género cuando más se tiende a

reflexionar sobre él (lo que contrataría con la afirmación presentada de Grojnowski), y a la inversa: cuanto más se publicaría, menos se teorizaría.[141]

Ello contrastaría, por otra parte, con el fervoroso desarrollo de la teoría literaria alemana decimonónica especialmente a partir de los relatos e ideas de Goethe, género que arraigó y fue teorizado por igual por los propios autores como demuestra el citado. Según él, lo que distingue a este género es la presentación de un hecho insólito surgido con una consistencia total de realidad, pues el lector ha de creerlo; se trata de una definición ajustada a sus propias obras, mostrando así una gran coherencia interna. Cultivador alemán también fue Tieck con su "wendepunktheorie", la teoría del punto culminante, quien coincide con Goethe en considerar que se debe presentar hechos extraordinarios pero consistentes; para él, además, debe tener ese punto culminante en el que se proyecta una luz novedosa sobre un motivo incluso en apariencia intranscendente. También escribió Heyse, cuyas teorías habrían acabado eclipsando sus propias novelas cortas, y quien realiza además una antología en la que se evidencia la evolución del género, evolución que dificulta la definición pero que hace destacar dos cualidades consustanciales: su realismo y su concentración en cuestiones morales. Pero, por encima de todo, debe cumplir el requisito de la simplicidad, la concentración, y para ejemplificarlo allega una novela del *Decamerón*, la del halcón de Federico, a partir de lo cual la teoría literaria posterior le ha dado una significación añadida: el objeto o animal que aparece adquiere un simbolismo destacado que conduce a hablar de la "falkentheorie", la teoría del halcón. Con todo, la presencia de un objeto simbólico se daría más en el género del cuento como demuestra Baquero Goyanes, por lo que se podría aplicar este ejemplo convertido en teoría o poética para el relato breve en general. La importancia inexcusable de estas ideas germanas la subraya Locicero en otro indispensable y temprano estudio, *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical* (1970). Desde la teoría alemana se aplicaría a otras literaturas, como la de la *nouvelle* y la de la novela corta/cuento y no sólo a la del XIX en la que se inspira, de manera paralela a la influencia de la literatura alemana sobre el relato breve en las primeras décadas de ese siglo.

Sin embargo, a falta de un estudio del siglo XIX para el relato breve francés, el estudio indispensable igualmente de Florence Goyet se centra en el que considera el momento de apogeo del género en Francia, el periodo comprendido entre 1870 y 1925 (1993). Con todo, también esta estudiosa enfatiza la progresión hacia lo literario y lo creacional del relato breve para ese momento, coincidiendo con Baquero Goyanes, lo que podría corroborar lo natural de esa evolución del relato

[141] "Comme s'il fallait attendre que la nouvelle soit en «crise» pour disserter à son sujet. Il est éclairant que les siècles qui sont tenus pour les siècles d'or de la nouvelle, les XV-XVIe, le XIXe, soient ceux où l'on dénombre le moins de «défenses et d'illustrations» du genre, au contraire des XVII-XVIIIe et de notre XXe siècle: le paradoxe du succès, la rançon de l'insuccès!" (Godenne, 1997: 329).

breve tanto en España como en Francia. De hecho, a pesar de ese atraso de la literatura española, también corroboraría que, por las mismas fechas que la *nouvelle* francesa vive todo su esplendor, esto es, las últimas décadas del siglo XIX, la literatura española ya ha despertado y, literariamente, se pone a la altura de las literaturas europeas y de su evolución, por ejemplo, gracias al apogeo de su publicación en prensa demostrado por otra estudiosa indispensable para el cuento español decimonónico, Ezama Gil (1992).

Para el resto del siglo XIX francés se ha de recurrir, más que a unas ideas de solidez teórica, a los repertorios que, como tales, resultan muy valiosos tanto en sí mismos como para observar y analizar nombres y títulos de *nouvelles* francesas (muchos remiten a la historia o a personajes inspirados en España). Las ideas aportadas en el primer repertorio de Godenne se irán corroborando en los cuatro siguientes.[142] Los dos últimos censos han sido publicados en la revista de la Universidad de Murcia *Anales de filología francesa*, que ha dedicado dos números en particular al relato corto francés del XIX, el de 2006 y el de 2007, centrándose en aspectos de autores célebres en su faceta de *nouvellistes* pero también en aspectos narratológicos, colmando así aquel vacío referido. Igualmente se ha tenido noticia de *Féeries*, revista anual consagrada desde 2004 al *conte* maravilloso en lengua francesa desde el siglo XVII al XIX, ofreciendo en cada número un tema y reseñas sobre el estado de la cuestión crítica al respecto.

También se ha aludido al trabajo de Cobos Castro sobre la historia en la narrativa breve francesa decimonónica, donde se comprueba asimismo el auge del tema español en ella (2005). Así, a grandes rasgos, se demuestra el interés por el relato corto francés por parte de la propia crítica española (por parte del hispanismo francés destacábamos a Maxime Chevalier) a pesar de que, también desde ésta, se tienda a focalizar la atención en los grandes autores franceses del XIX. En este sentido, también se ha de destacar el estudio de la recepción en España de ese relato corto francés decimonónico (Palacios Bernal, 2003). Esos escritores franceses decimonónicos son de hecho reunidos en la edición de cuarenta y cuatro historias del XIX que también aporta con algunos apuntes René Godenne (2000), aunque no destaque ninguna escritora entre esos cultivadores antologados.

[142] El primero comprendería de Eulalie de Rochester, vicomtesse de ***, nouvelle vendéenne (1800) de Mme de La Serrie, a los Contes de l'épée (1897) de H. de Brisay (1997); el segundo, de Atala ou les amours des deux sauvages dans le désert (1801) de Chateaubriand al Livre des nouvelles (1899) (2005); el tercero, de Rendez-vous de la colline, ou Récréations des enfants, contes nouveaux (1802) de J. Lablée, pasando por Mille et une nouvellistes (1807-1808), hasta Science et génie, conte fantastique (1850) de Erckmann-Chatrian (2006); y el cuarto, de Nouvelles (1851) de Jules Sandeau, a Jugement de Pâris, nouvelles drôlatiques (1898) de Marc de Montifaud (2007).

b) Cultivadores y cultivadoras de *nouvelles*/novelas cortas decimonónicas

Pardo Bazán y Zola, Galdós y Balzac, Clarín y Flaubert, todos ellos, grandes nombres literarios que entre ellos han sido comparados desde la crítica, bien saben alternar la narrativa extensa con la corta y con una intermedia. El contagio normalmente en el siglo XIX tiene como foco la novela, cultivada por los mayores exponentes franceses que bien supieron alternar *roman* y *nouvelle*: Stendhal, cuyas *nouvelles* tuvieron mucho de crónica y de novela, con finales abruptos debidos a su carácter no acabado o a la aceleración progresiva de la narración, y cuyos *recueils* estuvieron a cargo de sus editores (Didier, 1975); Gautier, en su paradójico intento de llevar la historia a un género conciso como la *nouvelle*, sumado al de plasmar en él erudición y proliferación (Houssais, 2007: 175-180); Huysmans en ruta pero al margen de la novela (Wittmann, 2001) o Barbey d'Aurevilly con su *motu proprio* que también oscila con el *conte* (Watthée-Delmotte, 2001). Pero también tambalean entre otros géneros algunos como Flaubert, oscilando genéricamente con el cuento en relatos como *Un Cœur simple* (Le Juez, 1997), como Baudelaire aproximándose al poema en prosa como en *Mademoiselle Bistouri* (Sheringham, 1997), o como Maupassant cultivando unas cualidades literarias a veces simplistas pero coincidentes con las destacadas por teóricos y escritores estadounidenses contemporáneos en lo referido a la forma y la estructura de este género a favor de una mayor brevedad y unidad también terminológica, donde goza de mayor prestigio "nacional" que la novela, lo que le valdría una considerable acogida junto al apoyo de otros escritores a pesar de las diferencias inexcusables con la Francia de la novela (Sullivan, 1975).

Pero también los grandes novelistas españoles en cuyas obras se puede apreciar la evolución literaria decimonónica en todas sus vertientes destacan por sus relatos breves, por sus cuentos pero también por sus propias novelas cortas, en las que se sigue sintiendo la propia influencia cervantina de las *Novelas ejemplares*, como así lo demuestra A. L. Baquero Escudero para las grandes figuras decimonónicas de Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda, Juan Valera y Leopoldo Alas Clarín, aunque también se aprecie y de manera especial en otro novelista, cuentista y novelacortista como Benito Pérez Galdós. Por su parte, Baquero Goyanes destaca por ejemplo la continuación del gusto por los títulos sorprendentes por contradictorios al estilo de las novelas (cortas) cervantinas en su edición a esa obra (1976), y Baquero Escudero relaciona esa tradición cervantina, además, con la vena realista que atraviesa el siglo XX (1989: 22).

Autores tanto españoles como franceses comparten otras cualidades en el XIX, especialmente en las últimas décadas, además de dedicarse a la narrativa y conducirla al esplendor literario:

alternarán la pluma periodística y literaria, y tendrán mucho de intelectuales y cosmopolitas. Madame de Staël, ejemplo de transición entre la Ilustración, época aún de frecuentar salones como el de la madre de la escritora y el suyo propio, y la nueva época del Consulado y el Imperio napoleónico para la que resultaría incómoda políticamente, representa no sólo la mediadora literaria de principios del XIX, sino la figura –no sólo femenina– de la viajera, en parte por exiliada, y de la defensora de un nuevo rol femenino como intelectual.[143]

Pero no es éste el nombre femenino que destaca Godenne para el género de la *nouvelle* del XIX. El primero de sus inventarios parte de la autora Madame de la Serrie, inventario en el que pretende evitar los grandes nombres y retener algunos títulos dignos de destacar. Esos célebres autores que quiere esquivar ascienden a catorce: Balzac, Vigny, Nodier, Musset, Gautier, Mérimée, Nerval, Stendhal, Barbey, Gobineau, Flaubert, Maupassant, Villiers y George Sand, siendo este último el pseudónimo bajo el que se agazape la única escritora destacada para ese periodo. De entre los cuantiosos nombres y títulos, destacarían también escritoras como Madame de Genlis y Madame de Girardon, entre otros autores como Champfleury, Féval o Sue, además de M. Constantin con *Le Nouveau Décaméron des jolies femmes* de 1859-1860, Coste d'Arnobat con *Nouvelles imitées de Michel Cervantès et autres auteurs espagnols* de 1802, o Dumas con, por ejemplo, *Le Testament de M. Chauvelin, Un dîner chez Rossini* o *Les Gentilshommes de la Sierra Morena* de 1855. De Madame de Genlis destacarían títulos como *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques* de 1802, *Sainclair, ou la victime des sciences et des arts, nouvelle* de 1808, *Jeanne de France, nouvelle historique* de 1816, o *Les Tableaux de M. le compte de Forbin, ou la mort de Pline l'ancien et Inès de Castro, nouvelle historique* de 1817.[144] Con estas no pocas cultivadoras del relato breve decimonónico en Francia se puede trazar el panorama del género: las obras de Genlis contaron con numerosas reediciones y con títulos que ratificarían la vigencia de la tendencia moral e histórica del relato de finales del XVIII, pero se avanzaría hacia la segunda mitad del XIX en la oscilación entre la *nouvelle* y el *conte*, entre los avances literarios y la permanencia de lo tradicional, al mismo tiempo que grandes figuras femeninas brillan con luz propia en la literatura

[143] Como en el siglo anterior los salones continúan con su fama y sus asiduos, como el de Madame Récamier, al que asisten por ejemplo Chateaubriand, Lamartine y Saint-Beuve, el de Delphine de Girardiu, con Victor Hugo, Balzac, Dumas o Gautier, o el de Paulina García Sitges, esposa de Viardot, frecuentado por Berloiz, Chopin, Wagner, Turgueniev o George Sand, quien también se diera a los folletines que comparten el éxito literario con la prensa.

[144] De Madame de la Serrie se ha referido a *Eulalie de Rochester, vicomtesse de ***, nouvelle vendéenne*, de 1800, y se podrían añadir Mlle de Lhéritier con *Les Veillées d'une captive* de 1818, Madame de Sartory con *Mademoiselle de Luynes, nouvelle historique* de 1817, o Marie Amélie Charkende de Montifaud con *Nouvelles drôlatiques* de 1890. También se encuentran relatos de escritoras incluidos en *recueils* como en *Les Cent-et-Une Nouvelles Nouvelles*, con *Le Bracelet* de Madame Tastu, o en *Le Dodécaton ou le livre des Douze*, de 1837, con *Le Dieu inconnu* de Sand. Con estos títulos se puede apreciar las tendencias continuadoras del siglo precedente en torno a lo histórico o lo moral, la recurrencia en los títulos a focalizar el protagonista femenino y/o a situar geográficamente la acción, la presencia del marco con esas veladas en el hogar que invitan a contar historias o el del propio Boccaccio.

francesa, desde George Sand a Rachilde, ambas cultivadoras de *nouvelles* y en el mismo contexto de George Eliot, inglesa, Marie von Ebner-Eschenbach, austriaca, o Lou Andreas-Salomé, alemana (Michaud, 1999).

Junto a esos nombres femeninos destacaremos, de los que Godenne no quiere destacar por su renombre, a uno como muestra de botón del XIX francés. Mérimée será el que se refiera a "Carmencita" en su *nouvelle* titulada *Carmen* como una "gitanilla", tan cervantina[145] como flaubertiana cuando responda: "c'est moi". La prosopografía a ella dedicada, espejo reflector de su etopeya, sigue los cánones descriptivos decimonónicos de esa "mujer fatal" con sus tres cosas negras (pestañas, cejas y ojos) y su sensual vestimenta, en la que no puede faltar algo rojo. Asimismo, su descripción realista se contamina y se impregna de elementos fantásticos relacionados con la brujería y la raza gitana, basculando entre el realismo y la ficción, como estudia C. Risco Salanova también para otras *nouvelles* de Mérimée como *La Vénus d'Ille* y *Colomba* (1993). La de Mérimée es una Carmen tan "española" como "moderna". Para él, España significa un mundo casi oriental, exótico, pero retrasado ideológicamente, más instintivo, y quizás ello sea lo que lo atraiga. Con esta generalización, se contribuye una vez más a la ya típica y mítica equiparación del espíritu de Carmen con el de España, o incluso con el de la reivindicación femenina/feminista tanto en el siglo XIX, poblado de mujeres mítico-literarias, como en el XX. Sin embargo, el mundo en el que se mueven sus personajes está diseñado desde esta perspectiva y se podría cuestionar lo moderno de este carácter. Se asocia su modernidad con la rebeldía, el sentimiento de libertad y la inteligencia, pero es una mujer en un mundo de hombres a principios del XIX y ante ellos acaba cayendo. Ese mitema, si se quiere, de modernidad, sinónimo de sedición y actitud de protesta, es el utilizado para el género femenino. Sin embargo, se reniega de esa mujer libre, ya "femme fatale", ya mujer castiza, que va a experimentar una metamorfosis mí(s)tica en la que cabe cuestionarse si Carmen/España sale o "remitificada" o desmitificada.[146] Y al margen de

[145] Thierry Oswald profundiza en la filiación existente entre Mérimée y Cervantes, una especie de maestro para el francés según el estudioso, tanto con su *Don Quijote* como con sus *Novelas ejemplares*. Para la *nouvelle* aquí referida, *Carmen*, destaca los ecos intertextuales e influencias tanto de su obra maestra como de *Rinconete y Cortadillo* y de *La gitanilla*, entre otros (Oswald, 2003). Véase también, RAMÓN TRIVES, Francisco & PRÉNERON VINCHE, Paula (2006), *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*, Alicante, Universidad de Alicante.

[146] La otra identificación de Carmen se produce con el propio tópico de la mujer andaluza, como señala P. González Jiménez (quien "culpa" también de ello a la pintura costumbrista de principios del siglo XX y a la industria del *souvenir*) (1994). Éste remite asimismo a J. Mª Pemán, para el que "no hay nada más trágico para un pueblo el que la claven como a una cruz a una literatura fácil y superficial y a unos adjetivos inalterable y únicos. Este es el caso de Andalucía". Alude al Romanticismo y a Gautier, y añade más adelante: "Merimée escribió en "Carmen" una historia andaluza de toreros y navajazos. Y así nació una Andalucía superficial y chillona amarrada a unos cuantos adjetivos ajenos que no de ideas propias" (1949: 15). De moda estaba lo exótico y lo mítico en el siglo XIX, y España y especialmente Andalucía reunían todos los requisitos cuando Mérimée, ajeno a ella, la visitó y la intentó retratar. Al fin y al cabo, fue el germen del mito a partir del cual se sigue discutiendo la verdad o la "ficción mentirosa" de esa figura de factura francesa.

ello, podríamos ver en ella una representación ya no de la supuesta mujer y personalidad española, sino la propia representación de los contactos y de los intercambios entre la cultura española y francesa así como de su evolución desde el XIX hasta los siglos XX y XXI con las sucesivas manipulaciones y aprovechamientos de tal figura y sus mitemas.

Como indica M. Baquero, no es hasta el siglo XIX que se pueda hablar de cuento literario, de creación personal. En este sentido, es representativo el testimonio de Juan Valera, para quien no dejaría de ser paradójico que, siendo uno de los géneros literarios más antiguos, sea uno de los que más tarde en adquirir perfil literario. También es representativa su propia práctica del cuento: en el siglo XIX tenemos a los grandes escritores de cuentos, y paralelamente, se recogen los de la tradición oral de cada país. En la obra de Valera confluyen ambas tendencias: recoge cuentos folclóricos andaluces, y al tiempo, escribe los propios. Clarín, por su parte, sólo se interesó por el cuento literario; además, en su obra se puede hablar de literaturización de cuentos folclóricos, y a la inversa, de folclorización de cuentos literarios. Muchos de esos relatos calificados por sus propios autores con distintos nombres como tradición, leyenda, conseja, cuento o fábula, tienen como denominador común lo fabuloso y lo folclórico, variedad terminológica apreciada en el escritor más destacado del relato corto romántico, Bécquer con sus *Leyendas*, en realidad cronológicamente postromántico. La naturaleza folclórica también se hace visible en las técnicas narrativas del autor: un narrador que transmite oralmente una historia a unos oyentes, esquema que responde a la antiquísima tradición literaria como la épica, como en *Creed en Dios.* Este poner en boca de personajes la historia presenta en ocasiones un relato vinculado con lo popular, con personajes homodiegéticos que pueden ofrecer la perspectiva del testigo, o con el viejo esquema del marco, siendo los más tradicionales el viaje y la reunión, incluso los dos al mismo tiempo en *La cruz del diablo*, con el propio escritor ficcionalizado. No obstante, todos esos textos son creaciones literarias aunque no deje de beber en las fuentes de la tradición, por lo cual se puede presentar como un transcriptor que lleva a cabo la literaturización. Pero Bécquer no es un folclorista. En España este interés por lo tradicional influenciado por los hermanos Grimm no tiene tantos ecos como en Europa, pues tampoco son verdaderos folcloristas al no renunciar a esa literaturización ni al retoque, evidente también en Valera así como en Trueba, Coloma, o Fernán Caballero, la más fiel.

Baquero Goyanes también ofrece en su estudio inicial un “repertorio” siguiendo igualmente el orden cronológico a sabiendas de las dificultades entrañadas, como por ejemplo, por la inclusión de relatos en colecciones o revistas, tendencia más habitual en los años románticos. A ella se suma la dificultad de delimitación justamente cronológica comenzando “su” siglo XIX español en el año 1832 (momento en que Larra se da a publicar sus artículos de costumbres en esas revistas), o de

datación de publicaciones. Destacarán, como para los franceses, títulos que facilitan las comparaciones entre las tendencias narrativas breves en ambas literaturas: en ese 1832 comenzaría Larra, y un año más tarde Cecilia Böhl de Faber publicaría una novela corta (pero en alemán, *Sola oder wahrheit und Schein*, y en una revista de Hamburgo), para después sucederse la novela corta de Serafín Estébanez Calderón *Cristianos y moriscos* (de 1838, sólo un año antes de la traducción de *Cuentos* de Hoffmann por Cayetano Cortés), o la de *La protección de un sastre* de Miguel de los Santos Álvarez (1840). En 1845 comenzarían a publicarse *Las mil y una noches españolas* por entregas, con relatos por ejemplo de Hartzenbusch, título con el que se vuelve a ratificar la presencia de la tradición, la de la obra árabe (recuérdese *Les Cent-et-Une Nouvelles Nouvelles*), igual que la de la boccacciana, en paralelo al panorama francés.

Entre otras publicaciones como *Relaciones* en 1857 ya con el pseudónimo de Fernán Caballero, otras autoras escriben relatos breves como María del Pilar Sinués en *Amor y llanto* del mismo año o *Veladas de invierno, leyendas* de 1866 (recuérdese la obra *Veillées d'une captive* de Mlle de Lhéritier), así como también Faustina Sáez de Melgar con, por ejemplo, *La abuelita, cuentos de la aldea*, de 1877, o Julia Asensi con *Novelas cortas* en 1889. Pero atiéndase al estado de la escritura y la feminidad en la España del medio siglo, en el quicio de las dos mitades del XIX, siguiendo las palabras de Alda Blanco, que ratificarían una convivencia también de distintas imágenes femeninas, de románticas y otras más "modernas". Ellas no son otras que Pilar Sinués de Marco, Faustina Sáez de Melgar o Ángela Grassi, aunque fuera del canon, añadiendo incluso que en esa España de medio siglo XIX, las novelistas marcharía y coincidirían a un mismo ritmo que sus contemporáneas, lo que no se podría decir para la tendencia realista respecto a otras literaturas.

> Alrededor de 1850 aparece en la escena literaria madrileña un grupo de escritoras cuyas novelas, manuales de conducta y revistas concuerdan en la creación de un programa estético -es decir, de normas y convenciones literarias- fundamentado sobre una nueva figura femenina: la mujer virtuosa y doméstica. No es casualidad que en este momento confluyan el reflujo de la producción literaria de las escritoras románticas, la consolidación de lo que se ha llamado la ideología de la domesticidad [Nancy Armstrong], y la eclosión de la producción literaria de estas autoras que escribieron bajo el signo de la domesticidad. Más bien, cabe especular que esta coincidencia revela un cambio en las formaciones sociales y discursivas en la España de medio siglo.

Y añade:

> Podríamos llamar seres fronterizos a estas autoras que escribieron en los intersticios entre las conceptualizaciones románticas y realistas de la novela (Blanco, 1998: 12).

A punto estaba de comenzar su andadura Pardo Bazán con relatos breves y extensos, y también a dispararse el número de escritores y de títulos, hasta llegar a la "generación" de escritores que también fueron eminentes cultivadores del relato breve y semibreve, esa "Generación del 98" que cierra el siglo XIX y abre el de nuestras escritoras. A. Hurtado, agrupando las biografías de las escritoras del noventa y ocho, dedica de hecho un apartado a la novela corta y postula, además, la existencia de otra "cara", la femenina, en la denominada –aunque pese– Generación del 98, en la cual la presencia canónica masculina es más que abrumadora, como en la del 27. Además, distingue dentro de esa generación un primer grupo, el de aquéllas que escribieron entre 1898 y 1918: Sofía Casanova, Gregorio Martínez Sierra (*sic*), María de Maeztu, María Goyri, Blanca de los Ríos e incluso Carmen Baroja (con textos no- ficcionales); entre ellas destaca a Carmen de Burgos y "su antítesis de ideas" Concha Espina (1998: 142). En un segundo grupo alinea a Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, Sara Insúa, Zenobia Camprubí, Victoria Kent, Rosa Chacel, Federica Montseny y Mª Teresa León, coincidiendo estas dos últimas en una recopilaciones para el género literario.[147]

Pero también es el siglo del socialismo, con el que se empieza a apoyar el feminismo, como el de Flora Tristán, hija de español, cronista en revistas y escritora también. En España, tras la guerra de independencia de Napoleón y las Cortes de Cádiz, llega la época de Cecilia Böhl de Faber y Carolina Coronado, colaboradoras también en prensa. En el siglo XIX, como en las primeras décadas del siglo XX, la mujer escritora aprovecha certámenes o concursos y, sobre todo, la prensa para darse a conocer. Aunque hay literatura espiritual y publicaciones para la familia, además de alguna autora anónima o pseudónima, se incorpora la escritora española a la literatura y también a su mercado para satisfacer necesidades puramente económicas. La mayoría procede de la clase media, con familia liberal o política o literaria, lo que le facilita un acceso a la educación aunque normalmente elemental. Pero también vienen del pueblo llano, del que de hecho surge la mayor parte de las inconformistas, las que se integran con los espiritistas o los políticos de fines de siglo. Aunque cultivaron casi todos los palos con su escritura, desde la didáctica a la ciencia o las memorias, en la literatura, la novela es "el género preferido".[148]

---

[147] *Novela corta española II. Las novelas de tesis* (2003) y *Novelas breves de escritoras españolas (1900- 1936)* (1990) de Á. Ena Bordonada, con *Heroínas* y *El tizón de los trigos* respectivamente.

[148] "(…) el género preferido. Siempre con un carácter moral, son costumbristas o históricas con héroes medievales o de la Revolución francesa como protagonistas. (…) pintan cuadros sociales y hay quien se atreve a afrontar un tema tan delicado como el de la prostitución (…). Es digno de elogio el esfuerzo de aquellas que aprenden idiomas sin salir de

c) Otros denominadores comunes para el relato (semi)breve franco-español del XIX

Como en las primeras décadas del siglo XX, la prensa francesa se erige en modelo ante la española, también como medio de difusión de literatura, especialmente en formato breve. Lo hace desde principios del XIX, cuando aún se sienten los modelos franceses neoclásicos en la prensa española (Checa Beltrán, 2009) y en los medios periódicos en general. Siguiendo la tradición y el hábito dieciochescos, la narrativa corta romántica tiene como forma habitual de publicación la prensa, mano a mano con el artículo literario, y juntos recientemente antologados (Alonso Seoane *et al*., 2004). También en Francia optan como otras formas breves por ser publicadas en las revistas literarias, fenómeno típico del fin de siglo francés, como ejemplifica la *Revue Blanche.* Con todo, en España las revistas literarias o noveleras en particular ganarán ese mismo éxito especialmente durante la primera mitad del siglo siguiente, siguiendo en un principio la estela francesa.

Por ese medio se difunden relatos propios pero también otros procedentes de literaturas extranjeras gracias a la traducción, principalmente francesa aunque también inglesa. De hecho, se pone en marcha una política aduanera para la exportación e importación de traducciones por ejemplo en España, que evidencia además la relación del mundo editorial franco-español.[149] Montesinos así lo demuestra estudiando en particular la novela decimonónica, aportando un esbozo para una bibliografía española de traducciones (1955). Y además, ese medio facilita la periodización y la fragmentación de la narrativa, aunque después se recojan en recopilaciones o *recueils* de todo tipo. En 1803 Rodríguez de Arellano publica la colección *Las tardes de la granja*,

---

casa y que gracias a sus traducciones facilitan el conocimiento de novelas hasta entonces inéditas en España. Bien es cierto que otras son grandes viajeras, como Sofía Casanova (…). Los autores franceses son los más traducidos, pero no faltan los ingleses e italianos" (Simón Palmer, 1991: XII-XIII).

[149] En la órbita de la difusión del nuevo libro y de la traducción, desde la librería de Rey Romero en Santiago de Compostela para la que toma como modelo la *Bibliographie de France*, inicia Dionisio Hidalgo en 1840 su *Boletín bibliográfico o periódico general de todo lo que se publica en España y lo más notable del estranjero en el ramo de los libros* (Botrel, 2003). D. Hidalgo llegará a publicar en francés, redactado e impreso en París, una obra que contiene todas las publicaciones francesas para España pero también para Latinoamérica. Síntoma del interés del mercado español es también la creciente presencia de libreros franceses, como con el francovalenciano Pedro Juan Mallén y Berard, a quien sucederá Vicente Salvá instalado en Londres y luego en París o en Madrid con los Denné o con la Librería Española y Extranjera. De ahí a un mercado nacional, que irá siendo protegido de la competencia extranjera, particularmente francesa, mediante una "política aduanera" aplicada tanto a la fabricación de los libros o impresos en general, sobre todo en español: "Incluso la exención de derechos para libros de todas clases siempre que estén impresos en lengua extranjera decretada en 1904 no pasará de teórica" (Botrel, 1993: 301). Anota además este estudioso la excepción hecha con los procedentes de Francia según un convenio de 1853, lo que explicaría el volumen de importaciones. Las importaciones españolas de libros en idioma extranjero eran de más de 100 toneladas en los años 1880 y de casi 150 000 después de 1910, con una participación de los libros en francés que va disminuyendo hasta representar un 80% entre 1910 y 1917 (*ibidem*: 585).

en la que un padre les enseña a sus hijos a través de historias, y en 1805, *Decamerón español o colección de varios hechos históricos y divertidos*. Más tarde, en 1830, Perfecto Gandarias publicará la colección *Viajes del joven Florentino*, siendo el marco el viaje.

Según Godenne en sus pistas ofrecidas, la *nouvelle* del XIX se caracterizaría, diferenciándose de estados posteriores y anteriores, por presentar una historia normalmente seria o grave, en torno a dos temas o tratamientos principalmente: o bien un relato fantástico o bien un relato verosímil o verdadero, si bien, como se ha demostrado con Mérimée, no es raro encontrarlos perfectamente amalgamados o fusionados. Sin embargo, se sacrifican las estrategias diversas al servicio de la anécdota y a un paroxismo de cariz dramático con "point", "chute" o "finale-choc" cuando termina el relato. Se busca, pues, impactar y ser eficaz con esa estructura al servicio del tema también impactante, erigiéndose en su uso en un arquetipo representado por Maupassant, pero convirtiéndose en su abuso en un estereotipo. Por ejemplo, la *nouvelle* del XX ofrecerá una mayor amplitud de temas y formas según Godenne en comparación con la decimonónica, cuyos cultivadores son aún "conteurs" y cuyas historias son "contées", gusto que ratificaría la pervivencia y la recurrencia de los modelos anteriores.

Así, se atendería a otros factores a la hora de elaborar y de nombrar esas *nouvelles*, además de la propia extensión de los relatos. En cuanto a ésta, se tenderá a una mayor longitud hasta 1830, como demostraría Madame de Genlis y sus *contes/nouvelles* morales en la línea del siglo anterior, a no ser que desde el propio título se anuncie su brevedad como hace Madame de La Serrie, asimilándose así no tanto a las anécdotas sino a unos *petits-romans*, es decir, como en el siglo XVII y el XVIII o como a las novelas cortas de las colecciones españolas del XX. Tampoco hasta esa fecha se van a buscar temas fuera de los esquemas de acción gastados del pasado, como el sello histórico o el sello moral de excusa didáctica como en Genlis. Pero la extensión importa:

> Quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta. Es lo que advertía Prévost en el prólogo a unas narraciones de Maupassant, al decir que las novelas cortas, como *Boule de suif*, no se diferenciaban de los cuentos nada más que en la extensión.
>
> En efecto, la técnica es la misma: Maupassant, la Pardo Bazán, *Clarín*, componen novelas cortas y cuentos, sirviéndose de un mismo procedimiento, consiguiendo idéntico tono en unas y otros. La novela corta y el cuento se ven de una vez, y se narran sin interferencias, sin digresiones, sin personajes secundarios. Sólo se diferencian en que el asunto de la novela corta -que, en los mejores casos, tiene una raíz poética semejante a la del cuento, v. gr., *Doña Berta* de *Clarín*- requiere más páginas. Podrá objetarse que entonces tal asunto no corresponde a una novela corta, sino a una novela

> sin más.(…) La novela corta es, ante todo, argumento, diferenciándose así de la novela larga, que requiere una técnica distinta. (Baquero Goyanes, 1949: 109)

Igualmente, M. Baquero ofrece una clasificación temática que podría orientar también la francesa: cuentos legendarios (con cuentistas románticos o con las Leyendas de Bécquer), cuentos fantásticos (gracias a la popularidad de Hoffmann y Poe en España, y con representantes como Alarcón, Núñez de Arce, o intromisiones de Valera o Galdós por ejemplo), cuentos históricos y patrióticos (evocando por ejemplo la guerra de la Independencia contra Francia), cuentos religiosos (con Trueba, Alarcón o Coloma), cuentos rurales (entre lo costumbrista y lo naturalista), cuentos sociales (pre y post naturalistas), cuentos humorísticos y satíricos (con un humorismo afrancesado en Alarcón, o con cuentos estrambóticos de Ros de Olano), cuentos de objetos y seres pequeños (evocadores o simbólicos), cuentos de niños, cuentos de animales, cuentos populares, cuentos de amor, cuentos psicológicos y morales, y cuentos trágicos y dramáticos.

A través de ellos se apreciaría la evolución a lo largo del XIX. La *nouvelle* partía del prerromanticismo que llevaba a valerse de la primera persona y de ejemplaridades, siendo agrupadas normalmente en colecciones, morales y didácticas, y siguiendo normalmente la escuela del *conte moral* de Marmontel, como en España. Entonces priman los relatos históricos en la estela del éxito de Ussieux o Baculard d'Arnaud, como los cultivados por Madame de Riccoboni o Madame de Genlis, si bien también se encuentran relatos "negros" como los de Florian cultivados por Prévost (Godenne, 1985). Si en los años románticos predomina el relato tradicional o incluso gótico o fantástico, adscrito a lo folclórico, será distinta la situación en el posterior Realismo. En la segunda mitad del XIX se encontrará en la literatura española tanto cuento como novela corta, y en la etapa realista, el relato breve español destacará en los más representativos escritores que también se dan a otros géneros y en cuya obra se advierte una constante imprecisión terminológica, como Fernán Caballero, Alarcón o Clarín. Pero también tendrá cabida lo fantástico, dentro de los autores y dentro de la prensa y las revistas, como estudia Trancón Lagunas, quien advierte igualmente del filtro francés para ello, así como de la acusación de inmoral por esa relación con lo francés y de la referencia recurrente al público femenino en tales relatos (2000: 55-57). Lo problemático surge al aplicar definiciones ahistóricas a la realidad histórica, y en ese estadio de la historia literaria, los problemas que plantea la novela corta se relacionan con el cuento. Sobejano y Baquero intentaron por su parte deslindar las obras breves de Clarín, evidenciando que en las colecciones de Clarín, preparadas por él mismo, mezclaría cuentos y novelas cortas, incluso textos ensayísticos o etopeyas, siendo excepcional el caso de *Doña Berta*, pues es propiamente una colección de novelas cortas. La

práctica habitual es entonces la publicación de textos de forma autónoma, incluso en alguna obra de crítica literaria, como el cuento *El diablo en Semana Santa* en *Solos de Clarín*, un relato fantástico movido por el misterio.

Por otra parte discurre el cuento literario, ante todo de un relato de creación personal que, al igual que la novela moderna, se caracteriza por su contemporaneidad: presenta una historia en una temporalidad cercana y concreta. La voz predominante es la tercera, con un narrador heterodiegético tradicional, compatible sin embargo con incursiones de la primera persona. Cuando aparece el narrador personaje, por lo general se justifica a través del tradicional recurso del marco, el del viaje o la reunión. En este sentido, hay un contraste entre la cuentística del XIX y la del XX, que no suele justificar la primera persona. Este nuevo cuento literario se caracterizará mayoritariamente por la concentración en un momento de la vida del personaje, un momento significativo, lo cual también cambiará en el cuento posterior. Pardo Bazán concebía una novela sin argumento pero no un cuento sin él, a diferencia de los cuentistas posteriores, que creen en el cuento sin argumento, y en la estela de Chéjov se escogerán momentos aparentemente irrelevantes de la vida del personaje. Además, esos cuentos literarios se caracterizan por su final cerrado, que normalmente implica un sentido moral y explícito; incluso se puede dar una especie de coda por parte del narrador para explicitar si cabe más el sentido. En las novelas del XIX es habitual la técnica de atar cabos, mientras que en el XX primará la ausencia de un sentido explícito y un final abierto, cambiando la actitud del lector, por su participación activa y no pasiva. Además, los personajes provienen de la realidad más cotidiana: cualquiera puede ser protagonista, como en la novela, aunque no se puedan desarrollar esos caracteres, como tampoco las descripciones o los diálogos, aunque con la poética realista-naturalista se produzca un relieve de lo descriptivo. Aunque tradicionalmente se vincula la narración con un texto en prosa, de nuevo la historia literaria muestra que no es un rasgo pertinente o exclusivo.

d) Nebulosa sobre la terminología decimonónica

Otro destacable punto hace de común denominador entre el relato breve francés y el español para este siglo XIX, y no es otro que el caos terminológico para referirse a un caso o al género. La nebulosa terminológica del siglo XX tanto para la literatura francesa como para la española y en sus

equivalencias no se diferenciaría en mucho de la del siglo XIX, aunque otros son los factores que entran en juego, como se ha comprobado con las características literarias compartidas.

Para ambas tradiciones literarias hermanadas, el siglo XIX marca un hito también en este campo de la terminología a pesar de una aparente indiferencia(ción), un hito marcado primeramente por el desenterramiento o la resurrección en toda Europa gracias al afán de los alemanes hermanos Grimm de aquellos cuentos tradicionales-folclóricos en los que la huella de lo oral se ha fosilizado. Este interés despertado desde Alemania a principios del XIX se expande como una ola contagiando a otros autores y otras literaturas europeas de la época romántica. Así, en ese mismo siglo XIX en el que se produciría un viraje del relato breve literario como género, al margen de caóticas denominaciones, se desenterrarían los cuentos tradicionales de raíz folclórica, hasta tal punto que la propia evolución literaria sentida en el relato breve literario se vería interferida por la huella folclórica tanto en temas como en estrategias. Lo problemático resultaría en el intento de poner nombre a esas dos direcciones, aunque se convergen en una solución para este punto, optando por cuento/*conte* para ese relato que es breve, que procede de la tradición folclórica, y que siente la impregnación de lo oral, aunque en Francia como en España también se oscila con otros términos en la misma línea como *histoire* e historia. Sin embargo, también se optará por esa solución terminológica para aquéllos que reflejen esa influencia en su literaturización individual.

Así, para desmarcarse el relato breve tradicional o folclórico aunque venga de ser literaturizado, el relato breve literario, creacional e individual, necesita otra opción terminológica, aunque no deje de converger en la anterior. Ese relato literario creacional que nace por fin en el XIX es llamado *nouvelle* y, en España, por sugerencia de Baquero desde propuestas propiamente decimonónicas, cuento literario. Ilustra esta oscilación, por ejemplo, Fernán Caballero, cuyo principal interés residía inicialmente en recopilar aquellos relatos tradicionales del pueblo, concretamente el andaluz. A la hora de publicarlos, no tendría reparo en usar la voz “cuento”, aunque también hablara de “chascarrillo”, equiparable por ejemplo a la facecia medieval y al chiste actual; más elaborados o más reducidos, no dejarían de asociarse al relato tradicional, a menudo con rasgos propios de lo fantástico e infantil. El problema surgiría al publicar sus propios relatos cortos, creados por ella misma, y al toparse con ese vacío terminológico en español. Para lo que los franceses llamaban entonces *nouvelles*, como bien sabe Fernán Caballero, esta autora española optaría deliberadamente por la denominación de “relaciones”. Además, según la escritora, diferirían de la propia novela de costumbres (*roman de mœus)* en cuanto se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de tal relación.

Pero también por influencias venidas de otro lugar, como desde el otro lado del Atlántico y a finales del XIX, la oscilación se propaga y por diferentes motivos, sirviendo de ejemplo iluminador el propio Baudelaire en cuanto traductor (y consagrador) del Poe escritor y teórico. El Poe crítico se valdría para referirse a dos recopilaciones de relatos de Hawthorne de los términos *tale* y *story*, el primero normalmente asociado con aquel cuento tradicional y el segundo con el literario con anécdota o argumento. Del inglés el escritor francés traduciría *nouvelle*, sin distinción, para ambas vertientes. Posteriormente, por una serie de malentendidos debidos al desconocimiento de los propios textos y por dejarse guiar tal vez a ciegas por este crítico y autor también de *nouvelles*, entre los franceses no se habría aportado esta propuesta de equivalencia traductológica, pues los propios relatos de Poe han sido leídos por mediación de la traducción primera de Baudelaire publicada en *La Pléiade* hasta finales del siglo XX (Grojnowski, 1997: 30). Imbert se remonta precisamente a ese debate Poe-Baudelaire: "Ni l'un ni l'autre ne sont directement responsables du confusionnisme qui s'instaure, mais bien ceux qui exploitèrent et déformèrent leurs idées" (1976: 343).

Ese escritor norteamericano extraía además a partir de sus apuntes en torno a Hawthorne una poética que validaría para el relato pero también para el poema gracias a la idea de la búsqueda de un efecto en detrimento paradójicamente de la popularidad literaria: "Ce mépris de la popularité mérite d'autant plus d'être souligné que les auteurs de *short stories*, tout en prétendant s'inspirer de Poe allaient galvauder leurs productions" (1976: 350). En el mismo contexto Brander Matthews, en *The Philosophy of the Short-Story* de 1885, proponía el término "short-story", aclarando la especificidad de tal género pero haciéndola depender de la acción, de la anécdota y, así, comprensible en tal contexto, de la comercialización.[150] Zola también buscaría algo que contar, como hoy tantos escritores de narrativa, breve y extensa. Pero, como asegura Imbert, ni los escritores americanos ni los franceses fueron los únicos responsables de estos malentendidos o desajustes, pues el siglo XIX es también el de los teóricos alemanes, como aquéllos entregados al relato breve como Goethe, Tieck o Heyse. Imbert apostaría no tanto por abolir la diferencia "natural" entre lo largo y lo corto pues, de hecho, se sentiría en el siglo XIX, sino de modo especial por la "competencia" con la propia novela:

> La *novella* ou la *novela ejemplar* furent longtemps genres maîtres parce qu'elles ne trouvaient pas en face d'elles l'imposante masse organique des romans de Fielding, de Stendhal, de Balzac, des Russes, de toute la période réaliste ou naturaliste. Or, de nos jours, et pas uniquement pour des raisons

[150] F. Garcier también se refería a estas cuestiones así: "Du nom au genre: les cas de la short story", remontándose a 1884, a aquel artículo de Brander Matthews sobre la *short-story*, según Garcier, "l'acte de baptême de la nouvelle de langue anglaise" (1992: 19).

> économiques, le roman tend à s'alléger. Les Goncourt ont récompensé il y a deux ans un «petit» roman. Aux États-Unis, la situation est plus confuse. (1976: 350)

Habría incluso un campo en el que los dos géneros se interpenetrarían, como sería el ciclo de *nouvelles*, estudiado por F. L. Ingram en *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971). Ello no significaría escapar a ese problema de la definición genérica o de la equivalencia abusiva: para él, *novella* y *novelle* podrían corresponderse entonces al de *nouvelle*, en torno a las diez mil y veinte mil palabras siguiendo a H. James, y no tanto el de *short story*. Pero, ante todo, y en ello Imbert también converge, la *nouvelle* así entendida correspondería al dominio de la "création maîtrisée", en la que el autor *nouvellier* confíaría a un narrador el relato con toda la libertad "vigilada" sobre sus personaje, pero sin dejar de ser una obra literaria personal.

De modo paralelo o colateral, en Francia pero también en España se suma otra problemática, ésta en torno otras categorías literarias, como la relacionada con la oscilación entre lo fantástico y lo verosímil o realista en los relatos breves, en parte también por influencia literaria extranjera. En este sentido, la *nouvelle* en Francia se emparentaría con un *conte fantastique* al seguir la estela de otros alemanes, de un Hoffmann o de un Novalis, desmarcándose de la vena realista representada por cierto Mérimée o cierto Maupassant, quizás más escritores de *nouvelles* que de *contes*. Issacharoff confirma la tendencia a tal distinción ya en el siglo XVIII, cuando Diderot oscilaba entre el *conte merveilleux* y el *conte historique,* entre lo maravilloso o lo fantástico y lo realista o histórico-contemporáneo. Aunque se mantendría tal distinción conceptual y terminológicamente durante buena parte del siglo XIX, las excepciones confirmarían la regla, como la de Flaubert, quien empleó indistintamente *conte* para referirse a un texto realista como *Un Cœur simple* o a una leyenda como *Saint Julien.*

Los sucesivos inventarios de René Godenne también darían cuenta de esos abanicos terminológicos ampliamente rastreados. Dicho especialista asegura que una de las consecuencias de la reducción de la reflexión teórica en el siglo XIX, igual que en los siglos XV y XVI (esto es, las dos edades de oro del género, y a diferencia de la situación propia del siglo XVIII e incluso el XX, esto es, los momentos de crisis del género pero de mayor explicación teórica), sería esa vacilación terminológica. Sea éste o no el precio o la consecuencia del exitoso o no cultivo de un género literario, tanto la práctica como la teoría no dejarían de atestiguar la conciencia de género y de su continuidad, vacile o no la terminología. De hecho, esa misma vacilación se ha ratificado para el siglo XX y hasta para principios del XXI, aunque prime lo anecdótico narrado y lo aún más breve. A partir del primer inventario terminológico del siglo XIX, aunque siga imponiéndose "le règne de

l'embrouillamini" (1997: 327), despunta la opción de *nouvelle*, pero seguida y de muy cerca por la de *conte*, situación que se trocará a partir de la segunda mitad del mismo siglo a favor de ésta última. Sin embargo, como en el siglo XX, será más frecuente de lo que parece ya que figura secundariamente, sobre todo hasta la primera mitad, en el título de *recueils* sin etiqueta inicial, como en *Les Veillées d'une captive* de Mlle de Lhéritier. De todos modos, censa recopilaciones de *nouvelles* que incluirían cuentos como *Le Tulipier, conte oriental* dentro de *Le Comte de Corke suivi de six nouvelles* de Madame de Genlis, además de casos a la inversa.[151]

Detrás de tal escaparate terminológico se encontraría al fin y al cabo los géneros históricos y su caracterización al albur del contexto: en el siglo XIX, tras las *nouvelles* se hallarían generalmente textos fundados en hechos reales y en prosa, salvo esas consabidas excepciones en verso y/o las próximas a lo fantástico o rayanas en otros géneros como los periodísticos. Paralelamente, se reservarían las calificaciones de cuento/*conte* o historia/*histoire* para aquellos relatos breves de tipo fantástico o maravilloso, además de la vertiente infantil. Así, ya no es tanto el factor de la amplitud de esos relatos (breves por definición, aun en la variación de una extensión menor o mayor, a la que tienden de hecho entonces aproximándose a la novela o el *petit roman* igual que en el XVII y el XVII), o al menos no es así hasta 1830, como lo demuestran las obras de la citada Madame de Genlis o las de Madame de La Serrie, quien especificará por ello en su título que se trata de relatos cortos (*Les Trois petites nouvelles, précédées d'une épître à mon médecin*, de 1817). Además, como Genlis, tampoco hasta 1830 se buscará innovar en temas más allá del histórico o el moral, cuando se empieza a apostar por lo singular, lo contemporáneo con tintes sentimentales y/o sociales hasta divertidos. De este modo, un nuevo asentamiento terminológico de la *nouvelle* se producirá en torno a 1830, quizás la verdadera fecha del inicio del siglo XIX al menos para la propia literatura, como se comprueba, no sólo española: de manera paralela a la cuestión terminológica, la *nouvelle* entonces "devient un genre figé dans quelques formes comme aux siècles précédents" (Godenne 1997: 329).

Como algunos de estos especialistas para la literatura francesa del XIX, se pueden allegar datos estadísticos para la literatura española que le era contemporánea: de más de diez mil cuentos analizados por Ezama Gil, apenas llegarían a la mitad los cuales poseerían un título genérico, y aquéllos en los que constaban marbetes genéricos seguirían por este orden los de cuento (87,60 %) e historia (2,25 %), seguidos de cerca por episodio, novela, novela relámpago, narración, leyenda, boceto, tradición, fantasía, novela corta, cuadro, apunte, anécdota, fábula, apólogo, relato, croquis,

[151] H. Boll-Johansen (1976) apuesta por una teoría y su aplicación a través de las *Chroniques italiennes* de Stendhal, con el fin de ilustrar esa "souplesse sémantique" y deslindar los géneros a partir de sus propiedades (diferenciaría el *roman* de la *nouvelle* por la actuación de fuerzas, y el tratamiento del tiempo, el espacio y los personajes).

bosquejo, relación, novela breve. Así pues, para las primeras opciones no es mucha la lejanía respecto a las francesas en los mismos términos. Ángeles Ezama atiende especialmente los relatos breves publicados en prensa, pero no menos problemático sería el caso de los recopilados en volúmenes únicos, como en Pedro Antonio de Alarcón, para quien tampoco la situación es más clara. En *Historia de mis libros* efectúa un recorrido y una reflexión sobre sus obras, llegando al capítulo IV en el que incluye un epígrafe dedicado a "Novelas cortas" y sus tres colecciones de relatos cortos, tituladas de manera diferente: *Cuentos amatorios*, *Historias nacionales* y *Narraciones inverosímiles*. Se refiere a las treinta y ocho "obrillas" que las constituyen, y después, para los relatos históricos, a los "breves episodios", e incluso, hablando de la influencia de un escritor francés, a "novelillas", valiéndose de diminutivos para insistir en el carácter de brevedad. Si maneja pues el compuesto novela corta, cuando hable de la que sería sin duda una novela corta, *El sombrero de tres picos*, igual que sus contemporáneos se referirá a "cuento". Por su parte, Baquero Goyanes apunta las posibles explicaciones destacando entre ellas, posiblemente, la propia naturaleza folclórica. Además, las deslinda de tal manera que a novelas cortas responderían *El final de Norma, El sombrero de tres picos, El Capitán veneno* (que apareció independiente), y también *El clavo* (incluido en *Cuentos amatorios*).

Cuento y novela corta convergerían así desde diferentes direcciones en la denominación francesa de *nouvelle*. Aquella propuesta traductológica de Fernán Caballero por "relaciones" no prosperaría, como tampoco lo hará la de Emilia Pardo Bazán de "cuento largo", que no "dilatado", como matiza para su opción preferida M. Baquero Goyanes ante esos géneros que califica de próximos. Según el especialista, ese cuento largo correspondería al cuento literario, de nuevo para desmarcarlo del tradicional recientemente revalorizado, entrando en juego así otro factor como el de la brevedad o su ausencia. Pero desde la crítica española se proponían otras soluciones, como la del término "novela-corta" por parte de Ricardo Gullón (1952), semejante a aquélla aludida de *short-story*, o la de la desvinculación intrínseca de los propios géneros cuento y novela corta por parte de Gonzalo Sobejano (1985), ambos en torno a otro escritor finisecular y ejemplar de novelas cortas, Clarín. A finales del siglo, Leopoldo Alas seguirá vacilando terminológicamente. En 1886, en relación con *Pipá* (nombre para un relato y para la colección que lo contiene junto a otros), empleará las referencias de libro de novelas, novelas cortas, novelitas, cuento, y cuentos largos. Más tarde, en 1891, en una carta a Galdós empleará el propio término francés de *nouvelle* para referirse a *Doña Berta* y a otras dos novelas cortas que en la portada aparecen con letras más pequeñas como son *Cuervo* y *Superchería*, aunque: "nada de decir que son novelas cortas. El público dirá lo que son".

Según Ezama Gil, el calco producido del inglés *short novel* (siguiendo a Gillespie) comenzaría a generalizarse dentro de la literatura española sobre 1880, no sin arbitrariedades ni confusiones onomásticas que se arrastrarán hasta la primera de las célebres colecciones españolas de novelas cortas, *El Cuento Semanal* (1992: 13), incluso hasta la actualidad puesto que tampoco la crítica se ve en la posibilidad de establecer aun sin renunciar a ello una diferenciación explícita y definitiva como las de J. Dupont o G. Soberano en ambos ámbitos lingüístico-literarios. En ese intento de traslado terminológico, se vacilaría como se vacila hoy entre otras propuestas frecuentes pero imprecisas temática, dimensional y estilísticamente, como narración corta, narración breve, relato corto o relato breve.[152] Pero también, tangencialmente, prima la variedad terminológica en otros géneros literarios y por otros factores. Por ejemplo, si bien el término novela se impone en cuanto historia o incluso como romance aún, ahora también variarán los calificativos para el género narrativo extenso. Por otra parte, dada la invasión de traducciones por ejemplo en España, se alegará que tales novelas o relatos en general son "originales". Otra problemática vendría de tal y como se entendía entonces lo "popular" desde la literatura; por ejemplo, desde la literatura folletinesca, Ayguals de Izco gustaría del compuesto "novela popular", pudiendo relacionarse con la ideología social de sus novelas, aunque el mismo autor también usaría otro compuesto como el de historia-novela, encareciendo su realismo. Pero en ese contexto, se hace evidente que el *roman* goza del protagonismo o de que novela ya en español ha dejado de referirse a relatos cortos.

e) Balance para el siglo XIX

Francia ocupa España territorial o culturalmente y España se libera y se independiza con productos hechos a partir de material ajeno y personalidad propia; España inspira a los franceses en textos y entre ellos los breves en los que plasman el exótico sabor que gustan degustar del país y arte españoles, y Francia inspira a España temas y personajes literarios pero también corrientes intelectuales decimonónicas. De esta situación, se destaca pues el desfase español acumulado desde los siglos XVII y XVIII pero, también, la rapidez con la que se asimila en la segunda mitad del XIX las distintas tendencias en ese intento de situarse de nuevo en el contexto de la gran novela europea.

[152] En ese contexto de la prensa española de finales del siglo XIX, a un personaje, Pepito Juvisá, autor de un cuento dentro de un cuento justamente escrito por Antonio Sánchez Pérez en 1898, le era rechazado un relato por "novela corta" en unos sitios y por "cuento largo" en otros... la ficción no quedaría muy lejos de la realidad, según informa Ezama Gil (1992: 27).

Cierto es que la novela marca la evolución del relato corto desde la tendencia neoclásica a la romántica y a la realista-naturalista, rozando lo costumbrista, lo espiritualista y lo simbolista, tanto en España como en Francia. Y cierto es también que la literatura española sigue la estela de la francesa a lo largo de todo el siglo XIX, no sólo en temas o corrientes, sino también en el modelo de edición representado por esas revistas o la prensa. Pero también lo es que Francia, paralelamente, sigue la estela rusa de Chéjov o la norteamericana de Poe con figuras como Maupassant o Baudelaire. También en este sentido, Francia *mediante,* las influencias de las literaturas rusas y anglosajonas, que especialmente se manifestaron ante la narratividad y la brevedad, llegarán a la española. Como tal no hay un estudio para la *nouvelle* del siglo XIX, como tampoco para la novela corta española para el mismo periodo, incluyendo normalmente el estudio sobre ésta última en los más que destacados que se dedican al cuento español decimonónico. Esa convergencia de cuento literario y novela corta con la *nouvelle* que se arrastra hasta el siglo XX ya se observa pues en el XIX.

Siempre en consonancia, las múltiples e incesantes interferencias culturales europeas y, con ellas, las influencias en todos los campos y, por ejemplo, los malentendidos o trasplantaciones traductológicas, se multiplicarían en todas las direcciones. En el siglo XIX se ratificará el empleo de la alternancia entre *contes* et *nouvelles,* alternancia que se da tanto en los títulos escogidos por autores y editores como por la crítica a ello referida, paralela a la que se da, por otra parte, en la literatura española. Así, en ese mismo siglo XIX en el que se produciría un viraje del relato breve literario como género, al margen de caóticas denominaciones, se desenterrarían los cuentos tradicionales de raíz folclórica, hasta tal punto que la propia evolución literaria desde el Romanticismo-Realismo-Naturalismo sentida en el relato breve literario se vería interferida por la huella folclórica tanto en temas como en estrategias.

En los textos del repertorio, continuaría predominando la referencia como *nouvelle*, pero seguido y de muy cerca por *conte*, situación que variará a partir de la segunda mitad del XIX, cuando el predominio se lo lleve esa segunda opción. Sin embargo, como en el siglo XX, será frecuente el de *nouvelle* al figurar en numerosos títulos de *recueils* sin otra etiqueta, y seguirá siendo “le règne de l’embrouillamini”, aunque los textos suelan responder mayoritariamente a hechos presentados como reales o verosímiles. Si, contrariamente, el texto responde a lo fantástico o maravilloso, incluso en relación por esta vía con lo infantil, y a su vez, con lo moral de principios del XIX sobre todo, se tendería a emplear los términos equivalentes a cuento o historia. Aunque la ambigüedad no deje de acechar. Así, la ecuación podría ser la siguiente:

(novela corta) = cuento largo y realista = cuento literario = *nouvelle*

vs.

(cuento) = cuento breve y fantástico = cuento tradicional = *conte*

Pero también se produciría la “colisión” de novela corta y cuento con nouvelle, y al entrar en juego diversos factores, la vacilación reina, pero al margen de nombres: para el relato breve tradicional, popular, de sello oral, en ambas lenguas se mantiene el término conte/cuento, mientras que para el cuento propiamente literario, en Francia se recurre a nouvelle y en España a cuento también, pero si su extensión es media, también a novela corta. Además, en esa extensión media, predominará el tono realista, aunque alternando con los ingredientes fantásticos, factor que contribuye a la vacilación genérica también.

1. 3. Entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea por el siglo XVIII: el sol sale en el relato corto francés y en el español se pone

Convivencia y ruptura entre España y Francia van a marcar el Siglo de las Luces, las de Francia, pues ésta se hace ya con la hegemonía mantenida en gran parte del siglo XIX: despliega más que nunca por Europa toda su influencia a usos y costumbres, a cultura y literatura, y a mucha filosofía e ideas revolucionarias pero también absolutistas. El sol ha salido en Francia y se ha puesto en España y su literatura, ensombrecida por aquélla, plagada de traducciones y oscurecida por la propia crítica si bien, literaria y culturalmente, no deja de exportar o inspirar hacia el otro lado de los Pirineos. Por lo tanto, el vaivén sigue siendo tal, con idas y venidas de contactos: "Si la alianza con Francia fue una constante en la política internacional española del siglo XVIII y si el absolutismo ilustrado hispánico se miró en el espejo de Luis XIV, no menos manifiesta fue la influencia francesa en la cultura española" (Martínez Shaw, 2009: 328).

A imagen y semejanza de Francia se crean academias e instituciones también literarias, se hace arte versallesco que llega con el primer Borbón a La Granja y el Palacio Real de Madrid, brotan corrientes de pensamiento en los campos económico, con los fisiócratas, y político, con los ilustrados. España le ha *cedido* el cetro de la política y la cultura a Francia, y ve florecer el afrancesamiento a la par que una acérrima oposición y una cadena de imágenes del país vecino. Amalric confirma esas convivencias y esas rupturas:

> En este contexto, se entiende que el desmoronamiento de la potencia española haya sido atribuido a la funesta alianza francesa por un sector creciente de la opinión del país, sector éste dominado por una ideología siempre más reaccionaria apoyada por los estamentos de Antiguo Régimen, nobleza y clero, y por el heredero del trono, Don Fernando, Príncipe de Asturias. Por su parte, las elites ilustradas se dividen entre los patriotas, defensores de la integridad de España contra las presiones francesas, y los afrancesados, cada vez más aislados y sospechosos de traición. Del mismo modo, después del impacto de la Revolución, la visión que los franceses se forman de España se desdobla a través de su prisma ideológico: mientras los nostálgicos de un Antiguo Régimen idealizado la consideran como un refugio de la fe y los valores tradicionales, la mayoría que no quiere renunciar a los logros revolucionarias la

> mira como un santuario del despotismo y el fanatismo, que habrá que liberar de sus cadenas. (Amalric, 2002: 306-307)

El siglo que va a desembocar en la Revolución francesa y anunciar el siguiente es el de los salones literarios parisinos, como el de Madame de Lespinasse, frecuentado por D'Alambert, el de Madame Geoffrin, considerado el salón de la Enciclopedia, o el de Madame de Lambert, protectora de Montesquieu. Madame Necker escribiría *Réflexions sur le divorce* en 1794 y, aunque las altas damas no reclamaban lo mismo que las del pueblo llano ante la Revolución, de ésas y otras actualidades se hace eco la prensa de todo el siglo, como la propiamente femenina, que en ese momento experimenta un gran impulso irradiado a toda Europa desde Inglaterra y después desde Francia. Comienzan su andadura *Journal de Femmes* entre 1759 y 1788, con la reivindicadora Madame de Monteclos entre sus propietarios o, con una línea más tradicional, *Magasin des Modes Nouvelles*. También promovieron prensa propiamente política como *La Mot à l'oreille* o *Don Quichotte des Dames*, un sugestivo título para una publicación de este tipo de Madame Lenormand. Pero entre tantas reivindicaciones de libertad e igualdad humanas se puede destacar la de Olimpia de Gouges, autora de la *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, dirigido a la todavía reina María Antonieta. Así, la prensa y la reivindicación de derechos también femeninos por parte de la clase media y alta son responsables desde ese epicentro francés de la efervescencia irradiada al XVIII y al XIX y hacia otros países.

La progresiva alfabetización, especialmente la femenina, de la mano de la promoción de revistas y bibliotecas de todo tipo y también por y para mujeres, favorece como en el siglo posterior su representación en la literatura.[153] España no vivió ese siglo con tal efervescencia ni como una revolución, pero daba pasos. Carecía de esos lujosos salones pero celebraba tertulias, algunas como la de la condesa de Lemos, la conocida como la Academia del Buen Gusto. El tema de la educación también atravesó el siglo español así como el de la admisión de las mujeres en la prensa y en asociaciones como la Sociedad Económica de Madrid. Cuando los "amigos de la mujer" llegan al poder y cuando la educación es el tema del siglo, Josefa Amar forma parte de la Junta de Damas de

[153] "A mediados del siglo XVIII, ya existían suficientes europeas capaces de leer y escribir para constituir una parte considerable del público lector. Aunque la alfabetización femenina iba por detrás de la masculina (que se situaba entre el 20 y el 25 por 100), ésta se generalizó entre muchachas de clase superior a la trabajadora. Hacia 1750, el 40 por 100 de las inglesas y el 27 por 100 de las francesas sabían escribir su nombre (…). En los países protestantes había un mayor número de personas de ambos sexos capaces de leer y escribir, pero incluso en las naciones católicas existía ya en el siglo XVIII un número suficiente de mujeres alfabetizadas como para originar toda una literatura femenina. La primera revista dirigida exclusivamente a mujeres fue la inglesa *Ladies Mercury*, que apareció en 1693. En los cincuenta años siguientes se publicaron revistas para mujeres en las naciones más importantes de Europa. (…) Al mismo tiempo que proliferaban las revistas para mujeres también proliferaron las "bibliotecas femeninas"." (Anderson & Zinsser, 1991: 614)

Honor y Mérito,[154] quien conoce a los ilustrados franceses y quien ejerce también de escritora y traductora de obras como *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos* de Lampillas desde el italiano, entre otras desde el inglés.

Ahora son más los viajeros y las viajeras que acuden a Francia desde España, intelectuales que llevan también la historia de Francia a sus obras de circunstancias como Luzán, el duque de Almodóvar o Feijóo, pero no tanto, paradójicamente, a la literatura del afrancesado siglo XVIII español (Álvarez Barrientos, 2009). Pocos fueron los españoles que escribieron a favor de Francia, algunos de los cuales hubieron de exiliarse, pero sí bastantes los que escribieron sobre la historia nacional buscando nacionalizar el pasado y su propia identidad. Y lo hacen especialmente en prosa narrativa y ensayo, como en Francia, también plagada de relatos de viajes llenos de reflexiones y curiosidad, de imágenes y estereotipos de España, con textos también sobre la América española conquistada con aventuras atrayentes, sobre visiones autobiográficas de memorialistas como Saint-Simon o Beaumarchais o de filósofos franceses que muestran una antítesis de las Luces con España. Otras interpretaciones y temas se llevan al teatro, a la novela negra como en *Manuscrit trouvé à Saragosse*, o a la *nouvelle* como las de Cazotte (*Rachel ou la Belle Juive, nouvelle historique espagnole*, de 1788) o Florian (*Gonsalve de Cordoue ou Grenada reconquise*, de 1792). En esos géneros y en ese imaginario, España ya no es lo que era, la espléndida potencia; y de manera inversamente proporcional, cuanto más se le reprochan sus vicios imperialistas del pasado, históricamente más exaltada es Francia, también por medio de la literatura.[155]

No son pocos los estudios que rastrean las imágenes de Francia sobre España y de España sobre Francia para ese intenso momento, como los reunidos por Jean-René Aymes en torno a la imagen de Francia en España en la segunda mitad del XVIII,[156] cuando se aprecia la influencia

[154] "Aquí radica el cambio fundamental en lo que respecta a la situación social de las mujeres en el siglo XVIII: no en las ideas que los ilustrados tenían sobre ellas, sobre sus derechos legales, su educación o su papel en la sociedad, que no son originales. Tampoco en el hecho de que se publiquen cientos de libros y folletos para explicar a las mujeres cómo deben comportarse, que es una debilidad que comparten los hombres europeos de todas las épocas. La novedad en el siglo XVIII es que por primera vez los hombres preocupados por las mujeres, por su educación, por el trabajo más adecuado a su constitución, por el tiempo de alma que tienen, son los hombres que gobiernan el país" (Sarasúa García, 1991: 1154).

[155] "En géneros heredados de la narrativa hispánica, como la picaresca, se retoma, de nuevo con desfase cronológico, la autocrítica española de la época de los Austrias que hiperboliza su decadencia en esos relatos de hambrunas, hurtos y astucias (…). El teatro, que sigue el gusto de la tragedia clásica francesa pero privilegia temas desgarradores, tremendistas y aun macabros (según una estética muy dieciochesca), recrea y extiende los temas del Cid y de Inés de Castro, que se alternan con episodios dolorosos de la colonización americana como Alzire" (Boixareu & Lefere, 2002: 302).

[156] Pero Aymes reclama una labor intensa que colme las lagunas existentes: "Así, de refilón, se evidenció a lo largo del coloquio un afrancesamiento, no sólo literario e ideológico, sino también un afrancesamiento externo, "costumbrista", que en definitiva no es nada inofensivo y neutral sino que, al contrario, ofrece la particularidad de suscitar contraataques" (1996: 338).

sobre los primeros cafés en España como nuevo medio de sociabilidad urbana y lugar de afrancesamiento, sobre la moda y el lenguaje dentro de la crisis social del Antiguo Régimen y en particular los galicismos, o sobre la imagen de Francia y lo francés en la prensa crítica española como *El Censor* en el reinado de Carlos III, además de las huellas y las imágenes literarias en los modelos del teatro francés para un Mariano Luis de Urquijo, en los sainetes de un Ramón de la Cruz, o en la no ausente novela española del XVIII. Con todo, en la época de las Luces francesas, lo que España parece esperar de Francia es que le ayude "par ses écrivains, ses artistes, ses hommes d'Église si savants, à accomplir une rénovation spirituelle, intellectuelle, politique, que les souverains de la Maison d'Autriche en sacrifiant l'Espagne à l'Empire avait rendu impossible" (López, 1996: 28).

La renovación y el modelo también se buscan desde la preceptiva española, en la cual la ausencia del género de la prosa narrativa resulta decidora. Con el Neoclasicismo europeo irradiado desde Francia se implantan unos principios procedentes de dos modelos, el de Aristóteles y el de Horacio, de manera que será sólo a la épica como género al que le dediquen atención los preceptistas, incluyendo en él la novela y hasta el cuento y demostrando la incomprensión al valorarla con moldes antiguos, anacrónicos. Checa Beltrán estudia la preceptiva del momento (1998: 260 y ss.), señalando los años ochenta como aquéllos en los que se renueva al fin el canon neoclásico con Cadalso o con Meléndez Valdés, quienes ya se interesaron por la literatura extranjera, especialmente la inglesa, cuando escriben Young, Pope o Richardson, pero también por la francesa con Saint-Lambert, Voltaire o Diderot, influjo que se extiende a autores españoles como Quintana, Cienfuegos, Munárriz y Sánchez Barbero. Desde los años setenta se comienza a atenuar la tendencia neoclásica docente y moralizadora (que se observará en el relato breve) cuando, aunque el sector más ortodoxo prefiera reafirmarse en la prioridad del juicio como Batteaux, se empieza a detectar cierta novedad en el gusto y el estilo, cuestionando la primacía de la razón sobre la imaginación, capital en la teoría de 1783 de Blair. Explicaría en parte que, a partir de entonces, haya una mayor variedad de cuentos aunque no dejen de ser impregnados por los modelos narrativos extranjeros, según Cantos Casenave.

La traducción que hace José Luis Munárriz de las *Lecciones sobre Retórica y Bellas Artes* de Hugo Blair en 1789 y la publicación de la traducción realizada por Agustín García de Arrieta de los *Principios de Literatura* de Batteaux, influirán en los narradores españoles del siglo XVIII y del XIX, aunque también esos textos se lean en su lengua original: "En el primero ya se incluye una consideración de los cuentos y novelas cortas como un grupo independiente dentro del género narrativo", según Marieta Cantos (2005: 41). Pero como advierte esta estudiosa, se está ante un

"panorama desolador" en este terreno de la preceptiva literaria para la narrativa, que procede de Inglaterra y Francia. Ante el relato se pronunciarán desde Francia Lenglet du Fresnoy, d'Argens y Prévost, que demostrarían cómo se aparta esa teoría de la propia práctica literaria. Criticarán la falta de originalidad de la *nouvelle* extensa de sello histórico que las primeras del XVIII arrastra del siglo anterior, al tiempo que se hacen parodias incluso de esa *nouvelle-petit roman*, como en el prefacio de *La Conformité des destinées* de Saint-Hyacinthe.

Como advierte Álvarez Barrientos, la narrativa pasará de asociarse a la épica para hacerlo con la historia, entre otras cosas, para resolver su escritura en prosa y no en verso. En esa historia, se sitúa la diferencia entre lo "verdadero" y lo "fingido", entre lo cual se incluiría la novela y su ficción, comprensible si se atienden los criterios utilitarios y didácticos predominantes en la literatura dieciochesca de sello francés, siendo desde esta perspectiva rechazada la novela como género poco provechoso y nocivo. Así, los géneros narrativos han de abrirse camino en un clima poco favorable, sobre todo los "nuevos" como la novela/*roman* y los antiguos como el relato breve en general. Francia produce esa preceptiva entre cuantiosa cultura escrita cuando España se ve inundada, como en el siglo XIX, de traducciones, sobre todo de escritores ingleses como Swift, Richardson o Fielding, y, claro, franceses como Madame de Genlis, entre otros tantísimos autores y traducciones censados por Montesinos (1980). Álvarez Barrientos destaca no sólo la abundancia de traducciones de extranjeros, sino también los criterios y las licencias tan amplios de la época para la traducción, muy alejada del texto y de su fidelidad y muy próxima a un proceso de nacionalización: la acción se lleva a un espacio español, como los nombres de los personajes, sin aclarar a veces, como en el XIX, el texto original. Sin embargo, aun a la sombra de la novela europea y de las cuantiosas traducciones, sí hay novela española en el siglo XVIII, como defiende y demuestra el mismo estudioso, antes y después de *Fray Gerundio de Campazas* de J. F. Isla.[157] El binomio romance/novela se irá decantando, a la par que se escribirán novelas cortas (así denominadas), agrupadas en colecciones como las novelas.

[157] Anteriormente se sigue prodigando la literatura ejemplar y la de puro entretenimiento, con reediciones de las novelas del siglo anterior junto a las traducciones, y también después, hasta los años ochenta del mismo siglo, cuando comienzan a brotar relatos de viajes imaginarios y utopías y cuando lo que llamamos novela empieza a retomar un camino propio que se irá afirmando hasta la Guerra de Independencia con Francia. Así será hasta principios del siglo XIX, esto es, con algo de demora como Portugal e Italia respecto a la trayectoria europea, concretamente alemana, inglesa y francesa. A lo largo de todo el siglo en los escritores se siguen escuchando los ecos cervantinos y encontrando posicionamientos más o menos críticos ante el avance de esa nueva ficción en forma de novela, pero también ante la originalidad y problemáticas en torno a las traducciones, puntualiza Barrientos.

a) Estado crítico del XVIII

Así, se ha de afirmar que, igual que se escribe novela en España, se escribe narrativa más breve, y además, novela corta como tal, aunque en muchos casos se vea marcada por la influencia francesa y aunque la novela dieciochesca y la propia preceptiva de Francia también consigan ensombrecer o contagiar el relato breve. Así, la influencia francesa en España en el siglo XVIII queda ratificada, como de hecho lo hace en un estudio temprano Paul Mérimée (1936), partiendo de un entonces parco estado de los estudios dedicados a este siglo, estado que no sería muy diferente en la actualidad si se compara con la riqueza de los estudios relativos a la época posterior o, después, con los de la anterior, los Siglos de Oro. Efectivamente, si se estudia este siglo es para ratificar la influencia sentida en esa dirección, la de Francia sobre España, unas influencias políticas con consecuencias literarias, estudiadas por Mérimée, que además se refiere a los contactos directos y otras influencias de la civilización francesa como, por ejemplo, sobre el conocimiento de la lengua, sobre pensamientos y formas doctrinales o artísticas, o sobre la difusión de obras francesas, ejerciendo ya Francia como tal *intermédiaire* respecto a otras culturas y literaturas (*ibídem*: 98-102).

Si Godenne consideraba hace unas décadas que la *nouvelle* francesa del siglo XIX apenas había recibido atención crítica y en España tampoco se prestó hasta que Baquero Goyanes publicara en 1949 su estudio sobre el cuento decimonónico, la situación difiere respecto a este siglo XVIII. Los estudios dieciochescos en España aún estaban por inaugurarse y permanecían en el desconocimiento absoluto, salvo algunas excepciones de los últimos años como, además de las de J. Álvarez Barrientos, las de G. Carnero, agrupadas recientemente y pasando también por la importancia de las colecciones literarias y la influencia francesa sobre la literatura española (2009), y la de M. Cantos para el cuento del XVIII pero absorbiendo también en ese estudio la novela corta.

Así las cosas, para el relato breve español dieciochesco la situación no parece favorecedora, pues por ejemplo la novela corta permanecerá ensombrecida por el Siglo de Oro inmediatamente anterior y por las traducciones extranjeras, pero tampoco lo será más para el francés, aunque ese vacío al que se refería Godenne para este siglo en torno a la *nouvelle* francesa se vea colmado con su tesis en los años setenta, detonante de todos sus estudios posteriores y tantos otros, y dedicada a la historia del género de la *nouvelle* de manera conjunta para los siglos XVII y XVIII, a pesar de la apreciación de ciertas direcciones divergentes; de este modo, el aspecto histórico queda colmado a diferencia del estado de los estudios para la historia posterior del género en Francia y para la de su

correspondiente en España dentro de la misma época. Poco antes, el estudio de Deloffre se detenía en el siglo anterior, en el siglo XVII, el que considera la edad de oro de la *nouvelle*. Así, el cuento español del XIX cuenta con su historia como la tiene la *nouvelle* francesa del XVIII,[158] pero no a la inversa: falta la del XIX para la *nouvelle*, y la del XVIII para la novela corta sin ser absorbida por la del cuento.

b) Propiedades comunes para el relato breve diechiochesco

En ese momento la sombra de la novela o relato extenso seguirá siendo alargada y colisionando con la evolución de la narración breve, como en el XIX. A pesar de ello, o por ello justamente, en ese momento se culminaría o cerraría cierto periodo de gestación para Godenne, si no de decadencia o banalización según Souiller (2004), un periodo que, se podría considerar, cerraría el primer "círculo evolutivo" en ese siglo XVIII, lo que, por otra parte, corroboraría esa consagración o evolución posterior de lo que se ha convenido como "cuento literario". La *nouvelle* francesa se irá desprendiendo progresivamente, en las dos últimas décadas del XVIII y en las dos primeras del XIX, del estado anterior del género, atisbándose de forma larvaria lo prerromántico, como en Restif de la Bretonne, Madame de Staël o Madame de Sartory, e incluso en Mercier o Madame de Genlis. Aún comedidos permanecen estos prerrománticos franceses en lo referente a las descripciones de la naturaleza, a la inspiración de la historia, o al gusto por lo gótico o lo negro, debido principalmente a la atadura vigente respecto al cuento moral.

Se siente dentro de la historia del género de la *nouvelle* en el XVIII una evolución propia, que iría de los *petits romans* y las *nouvelles* galantes e históricas propios de la transición desde el XVII a, especialmente en la segunda mitad del siglo siguiente, un ambiguo contagio con el cuento de tintes morales, más breve y con anécdota, para después volver a deshacerse de él y reencontrar sus principios en el siglo que viene. Además, la cuestión de lo verosímil o de la "histoire véritable" continúa acechando los géneros narrativos del siglo XVIII francés (Rustin, 1966), así como la del contagio de otros discursos predominantes en el contexto tales como las memorias por ejemplo en Saint-Simon (Coirault, 1975), y sin dejar de sentir otros como el del cuento ejemplar de Diderot (Proust, 1975). El siglo XVIII lo divide así Godenne en una primera parte hasta el año 1755, en la

[158] Con todo, aunque se lleguen a computar un centenar de relatos independientes y una decena de recopilaciones en Francia, "le silence de toutes les histoires de la littérature à propos du genre au XVIIIe siècle est encore plus éloquent" (Godenne, 1985: 17).

que declina la *nouvelle romanesque*, y en una segunda hasta el comienzo del siglo XIX, cuando se va a producir la renovación de toda una técnica. En las tres primeras décadas del XVIII va a persistir con fuerza la tradición del anterior tanto en obras literarias como críticas, como demostraría la continuación del éxito de las *nouvelles* de Segrais, como modelo literario y como texto a reeditar gracias a su positiva recepción que, sin embargo, irá decayendo paulatinamente. La *nouvelle* destacará como relato *romanesque*/novelesco, como un *petit roman* tanto en su espíritu como en su técnica, como lo demostraría la propia comparación con la *nouvelle* LXX del *Heptaméron* de Margarita de Navarra de *Aurore et Phébus, histoire espagnole* y *La Comtesse de Vergy, nouvelle historique, galante et tragique* de Vignacourt. Nótese la práctica habitual de precisar el término *nouvelle* con adjetivos, especialmente referentes a lo galante y lo histórico de la narrativa del momento, pero también con adjetivos de referencia geográfica, como la española, de gran atracción para la francesa ya entonces.

Pero, de manera inversa a como esa *nouvelle-petit roman* va decayendo y va recibiendo críticas cada vez más numerosas sobre todo como tal relato histórico debido a la falta de originalidad, la *nouvelle courte* va ganando terreno en el avance del XVIII bajo dos formas mientras otras especies narrativas concurren con ella como el cuento oriental, las memorias o las anécdotas. En la segunda mitad se asistirá a esa renovación técnica importante con la *nouvelle* moral, que tiene sus orígenes y el comienzo de su éxito en 1755 gracias a Marmontel, movido por una intención moralizante clara forzada en ocasiones por una ejecución literaria dudosa. En ese contexto de renovación ha decaído el relato histórico, a pesar de que se esté cultivando una *nouvelle nouvelle romanesque*. En esa segunda mitad aparecen algunas obras que cuestionan formal y temáticamente esa *nouvelle romanesque* como *Histoire du marquis de Cressy* de Madame de Riccoboni, que por el logro alcanzado en el análisis psicológico del personaje es, según Godenne, una obra maestra olvidada. No obstante, no variará terminológicamente hasta 1771 gracias a la publicación de *Le Décaméron français* y de *Les Nouvelles françaises* de Ussieux: es el paso hacia la *nouvelle nouvelle romanesque* en cuyo cultivo, junto a Ussieux, destacará Baculard d'Arnaud.

Por originales destacarán en ese contexto tres *nouvellistes* como Cazotte, Florian y Sade. El primero hará evolucionar su relato breve desde la formas tradicionales hacia otras nuevas, como se demostraría en el paso de *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole* hacia *Rachel, ou la belle Juive, nouvelle historique espagnole*. Por su parte, Florian con sus *Six Nouvelles* y sus *Nouvelles Nouvelles* destacará originalmente no tanto por sus temas como por su presentación, concisa, concentrada, como mostraría la comparación de las dos versiones de *Bliombéris, nouvelle française*. En cuanto a Sade, "casto" como *nouvelliste* según Godenne, ya se apreciaría su espíritu trágico en

Crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques, mostrando un mayor rigor propiamente terminológico y una mayor consciencia ante la composición del relato y del *recueil*, en un intento de adaptar temas al género que es breve. Además, por medio de las *nouvelles* de las últimas décadas del XVIII como aquéllas de Cazotte o de Florian también se comprueba el interés por lo hispánico; en sus *nouvelles* ya se aprecian las dos caras de la moneda del estereotipo, anunciando además la visión desde el movimiento romántico (Boixareu, 2002: 429). En esos y otros relatos narrativos franceses del XVIII también se comienza a adelantar la imagen estereotipada de la supuesta mujer española, que tanto se suele cultivar literariamente y que bien pretende ser encarnación de un supuesto carácter español, como estudia Tamarit.[159]

Al margen de esas personalidades, Marmontel, responsable de ese viraje del relato breve a mediados del XVIII, contará con numerosísimas imitaciones, también fuera de Francia, muchas referidas sinonímicamente como *anecdotes* más que como *conte moral*, de manera que a partir del año 1759 el término *nouvelle* pasará a asociarse con la idea de relato moral y a erigirse en todo un género a decir de Godenne, como demostrarán las propias declaraciones de un Diderot o de un Restif de la Bretonne. Pero dos cultivadores de esas *nouvelles* morales permanecerán al margen de esa evolución del género, como serían el propio Restif de la Bretonne, quien lo concibe en su conjunto de relatos breves, y Baculard d'Arnaud, por su concepción dramática.

De gran éxito gozaron en España *Les Épreuves du sentiment* (1775-1778) de Baculard d'Arnaud entre otras de sus obras que, por una parte, cubren una parcela de un mercado editorial receptivo a este tipo de obras y que, por otra, son consignadas más de una vez en el Índice inquisitorial, lo que dificulta hoy su acceso, como para otras obras francesas de entonces. Con todo, cuando son leídas, aunque sea clandestinamente, se convierten en fuente de abastecimiento para muchos escritores españoles, sobre todo en las décadas siguientes, como para las *Noches de invierno* (1796-1797) de Olive ya rayando en el XIX (siglo que en España "no empezará" en 1800 sino años más tarde debido a su "adormecimiento"). En el siglo XVIII español, en el que destacaron los escritos de Torres Villarroel, el padre Isla o Cadalso, abruman las traducciones y las reediciones de relatos cortos. En ese gran siglo francés sobre todo se reeditan en España, pues, obras del Siglo

[159] También la mujer española es objeto de prototipos llevados a la novela francesa dieciochesca, aunque suelan quedar a la sombra de las célebres imágenes propiamente decimonónicas en torno a la sensualidad y la pasión. Los ascendentes se hallan en un tipo dieciochesco considerablemente nutrido en el calor de la literatura de viajes, de gran recibimiento y apta para el reflejo del otro y para la comparación. Así, Inmaculada Tamarit Vallés (2003) sostiene que por medio de esos variados escritos dieciochescos transmiten no sólo una descripción sino también una interpretación de la vida de las españolas. Analiza en su tesis doctoral a partir de un corpus del XVIII la mirada de estos escritores viajeros y la superposición de rasgos distintivos de esa española, revelándose un discurso en gran parte construido en torno a la constatación de su relación con el sexo opuesto y de su especial manera de amar. Así, se detienen en aspectos como el cortejo, la crisis del matrimonio o la extraña conciliación entre devoción religiosa y usos amorosos en las mujeres españolas. De este modo, la imagen de la española seduce al viajero y alimenta el imaginario francés pero con ambigüedades, entre lo diabólico o seductor y lo angelical cercano a lo ignorante.

de Oro español y traducciones francesas. Se vuelven a dar a la imprenta colecciones de novelas cortas de María de Zayas, Tirso de Molina o Castillo Solórzano, además de novelas picarescas de Gracián o, claro está, obras de Cervantes como sus *Novelas ejemplares*. Este fenómeno de reedición se explicaría también por esos intereses útiles dieciochescos, y es idéntico al francés al reeditar sin cesar obras como las de Segrais, de modelo cervantino.

En su elemental estudio de la novela dieciochesca española, Álvarez Barrientos considera que en esa etapa de despegue desde *Fray Gerundio*, tal y como ilustraría el *Novelero de los estrados y tertulias. Diario universal de las bagatelas* desde 1764, toma otra consistencia la novela corta, de manera paralela a la considerada novela popular, la publicada en cuadernillos semejantes formalmente a los pliegos de cordel y destinada a la burguesía en un sentido amplio. Como en otras obras contemporáneas, se recurre a lecturas públicas, especialmente las de aquellas tertulias para entretener las noches de invierno, como manifiesta ficcionalmente *Tertulia de aldea* del mismo autor de la obra citada, Nifo (pseudónimo para Antonio Ruiz y Miñondo). Por ello, como en los siglos posteriores, la novela corta cumple el perfil de lectura en unas horas determinadas, con una finalidad de ocio y de sociabilidad, y con la impronta de la oralidad y la cotidianidad presente también en temas y estrategias.[160] Aquel *Novelero de los estrados* salía semanalmente desde 1764 y se componía, además de por dos relatos del autor del XVII Matías de los Reyes y de una anónima, de novelas cortas o cuentos traducidas de Marmontel, con más o menos galicismos e impropiedades. Con este autor francés, de gran recibimiento en España, el traductor buscaba también potenciar esa acogida en España de obras de éxito europeo por su ejemplaridad, pero no sólo por ella.

Nifo trasplanta personajes varios de clase media con un enfoque novedoso para la literatura española, por caracterizarlos por sus circunstancias siguiendo a Diderot y por pintarlos exacta pero irónicamente, alternando así entretenimiento y utilidad social y ofreciendo nuevos modelos de conducta siguiendo a Marmontel, lo cual supone la gran aportación de Nifo según Álvarez Barrientos. Del mismo modo, se mantendrá firme la división entre lo público y lo privado en esas historias como entre la razón y el sentimiento, formando un modelo humano y unos nuevos roles femeninos y masculinos, modernos por cuanto ambos sexos pueden y deben acceder al mismo ocio

[160] "La función colectiva propia del diálogo teatral se diversificó en otras prácticas de consumo y, desde luego, en una posibilidad narrativa a la que Galdós dio gran importancia: la novela dialogada", aunque antes de ello la lectura de textos se produjera en el escenario o en lecturas privadas, haciendo honor a las prácticas oratorias y al ocio: "la exposición oral de ficciones inventadas o leídas, aparte de ser un venerable recurso estructural para la organización de colecciones de cuentos, se acentuó acusadamente en la disposición editorial de colecciones de relatos impresas en el traspaso del siglo XVIII al XIX, tal como reflejan títulos de algunas: *Tertulia de aldea* (1775) de José Manuel Martín; *Las noches de invierno* (1796) de autor desconocido; *Tertulias de invierno en Chinchón* (1815-1820) de Antonio Valladares y Sotomayor" (Romero Tobar, 2003: 697-698).

o saben distinguir el matrimonio del amor, entre otros motivos (Álvarez Barrientos, 1991: 114-115). También en este punto, novela corta y difusión popular, autores españoles y franceses, oralidad y burguesía, vuelven a afiliarse de cara al avance literario y moderno que, sin embargo, seguiría alternando con novelas abreviadas en pliegos de cordel plagadas de aquellos héroes antiguos habitantes de mundos idílicos o rehechas a mano, por ejemplo, de Hilario Santos Alonso y Manuel J. Martín.

En la narrativa breve española del XVIII se reeditan, pues, novelas breves del siglo anterior, pero también se escriben: hay novela española, y hay novela corta dieciochesca. Por ejemplo, Martínez Colomer publica una colección de significativo título, *Novelas morales*, ya de 1804, resaltando la finalidad útil con la que se da valor al texto que enlaza con Marmontel. Aún parece asociarse novela con relato breve y moralidad con ejemplaridad cervantina, aunque el cambio se esté produciendo también en España. El mismo autor escribiría *Nueva colección de novelas ejemplares* en 1790, y otra colección sería *Voz de la naturaleza* de García Malo, junto a otros escritores de novela corta como Olavide, Valladares de Sotomayor, Trigueros y Olive, cuya miscelánea coincide en título con una obra áurea, *Noches de invierno*.

Marieta Cantos, en un estudio ejemplar del cuento español del XVIII (que englobaría la novela corta, supliendo un ausente estudio dedicado expresamente como tal), decide no excluir los "cuentos novelados" –que bien podrían considerarse novelas cortas– y menos cuando en el siglo siguiente la frontera con el cuento literario es también difusa, pero tampoco los cuentos en verso, que se explican en gran parte por su origen de difusión oral y que, aunque en menor medida, continuaron en el siglo siguiente. Porque la historia de este género es una historia "guadianesca" también para Cantos, pues su fluir estará a veces manifiesto y otras escondido, pero siempre en el ámbito literario escrito y aunque hayan vivido en el folclore y en esa transmisión oral. Dentro del mismo siglo XVIII, en la literatura española experimenta una fortuna diversa, pues la mayoría de los ilustrados, salvo por ejemplo Capmany o Martín Sarmiento, desdeñan esa cultura popular, aunque existan cuentecillos tradicionales de escritores de la talla de Nicolás Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte, Félix María de Samaniego o Francisco Gregorio de Salas.

Los autores también tienen presentes "otras fuentes literarias de ese acervo común que es el cuento, porque debe considerar que para estas fechas este género sufre ya la poderosa atracción de otro género que goza de cada vez mayor prestigio: la novela" (2005: 19). En este punto volverían a coincidir Godenne y Cantos para el relato breve dieciochesco: el contagio procede del relato extenso, y el breve tiende a lo moral o incluso a lo fabulístico, en lo que los fabulistas españoles siguen a La Fontaine. Iriarte, defensor de los principios ilustrados y traductor de fábulas francesas, y

Samaniego, sobre el que influyó especialmente La Fontaine, escriben sus fábulas para la literatura española, aunque Vossler señale la dificultad de definir ese género breve por todas las variantes históricas y temáticas (1947).

Como retoma Cantos, el cuento literario más cultivado en el XVIII se identificaría con la novela corta de estirpe cervantina, como mostraría la impresión en tres ocasiones del *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, en nueve ocasiones de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, o hasta once las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. También cabe mencionar el volumen de relatos traducidos por fray Miguel de Sequeiros, *Los mil y un cuartos de hora: Cuentos tártaros traducidos del idioma francés al español* (1742), colección realmente novedosa por insertarse en la línea de los cuentos enmarcados de *Las mil y una noches* y por ofrecer por primera vez y casi última en este siglo ese tipo de relatos orientales, que gozan de igual éxito en Francia, además de por mostrar desde el propio título que el filtro, como el XIX, sea ficticio o no, es sobre todo el francés.[161] Con todo, aunque en muchos casos parezcan traducciones de esta lengua, algunas de esas fábulas y cuentos ya eran conocidos desde la Edad Media y forman parte del acervo literario europeo. En las misceláneas, además, resultaban especialmente atractivas las narraciones exóticas, además de artículos sobre las costumbres de países extranjeros como Alemania, Inglaterra o, desde luego, Francia.

También habrá un buen número de cuentos de asunto contemporáneo, sobre los problemas de la clase social media, al tiempo que el cuento de tradición oral va perdiendo terreno progresivamente hasta entrado el siglo XIX, en pos de la novela y de su patetismo, esa novela gótica o de terror. Aunque con retraso, a diferencia de las vetas prerrománticas de la *nouvelle* de finales del XVIII, también el relato breve español se ve contagiado de esos nuevos aires europeos, también en lo fantástico y también en la prensa y revistas desde finales del XVIII, como se destaca en otro estudio elemental al respecto, el de Monserrat Trancón (2000). El relato breve español solía ser publicado en el XVIII en esas misceláneas o en periódicos, iniciando la costumbre del XIX, motivo por el cual se ha quedado en las hemerotecas y necesita ser desenterrado, como ha hecho B. Rodríguez Gutiérrez para el periodo comprendido entre 1764 y 1850 (2005). Señala que eran publicados en la prensa y destinados a la clase cada vez más dominante, la burguesía. De hecho, en el XVIII ya hay escritores que pueden vivir de la prensa, lo que supondría el menosprecio de los ilustrados.

[161] "Desgraciadamente, y con esta excepción, la veta orientalista de la narrativa quedará limitada a la publicación aislada de cuentos morales, exentos de toda posible alusión amorosa y menos francamente erótico. Claro que tampoco la poesía de corta oriental parece que tuvo mejor suerte, si se advierte que las *Poesías asiáticas* de Noroña -colección de composiciones árabes, persas y turcas traducidas de autores ingleses- sólo se publicaron póstumamente en París en 1833, y que posiblemente estas traducciones no las realizaría antes de 1816" (Cantos Casenave, 2005: 23).

Por su parte, Cantos Casenave determina que son tres los medios de difusión para la narrativa breve dieciochesca: las colecciones, las misceláneas, y la literatura de cordel o el periódico en general. Para ello, subraya la plena interconexión y el trasvase incesante de material literario entre esos medios, afirmación que ratifica la de Romero Tobar para el XIX. También por esa época los periódicos muestran un mayor interés en publicar relato breve, y no sólo del periodo áureo, como en el *Correo literario de Murcia* (1793-1794) o el *Semanario de Salamanca*, donde se publicaron también traducidas del francés buena parte de las fábulas orientales y el cuento de *El abenaki* de Saint-Lambert, que luego el editor del periódico, Francisco de Tójar, publicaría en volumen con un título ya familiar, el de *Cuentos morales*. En realidad, Tójar adoptaba la misma estrategia editorial que el autor francés, quien los había dado a conocer previamente en la *Gazette Littéraire de l'Europe*, un año antes del volumen de 1761, como otros coetáneos como Marmontel. En la década de los ochenta los periódicos empezarán a hacerse eco, como ya había hecho Nifo, de publicaciones extranjeras como las del conde de Caylus o las de Baculard d'Arnaud, algunas de las cuales fueron censuradas.

Tampoco hay unidad en forma y temas de los relatos breves españoles. Siguen vivos los cuentos jocosos, pero también se siente la influencia de las novelas familiares europeas.[162] Pero destacan como características formales de la cuentística dieciochesca la morosidad en la descripción y en la narración o la poca fuerza en el diálogo según Cantos, lo que no se aleja en mucho de lo determinado por Godenne para la *nouvelle* en el XVIII cuando ésta tiende a lo novelesco, pues respondería más bien a la expresión de "une longue histoire aux nombreuses péripeties, au déroulement compliqué, aux épisodes abondants et surajoutés. Jusqu'en 1755, la plupart des auteurs continuent à être fidèles, en renchérissant, à la conception du XVIIe siècle" (1970: 244). Así pues, se podría decir que, por una evolución –natural o no– del relato breve y/o por un conjunto de influencias, la *nouvelle* francesa y la novela corta y el cuento españoles advierten sincronías genéricas en el siglo XVIII, entre otras coincidencias como la habitual vacilación terminológica para la narrativa breve.

[162] "En esta línea resulta muy significativo el rechazo que expresa Madame de Genlis hacia el hecho de que sus hijas lean cuentos de princesas y palacios, al considerar que sólo la ignorancia posibilita que los lectores puedan dejarse atrapar por ellos. En cambio, sostiene que ofrecen mayor atractivo aquellos que, a pesar de estar inspirados en hechos reales, pueden contener sucesos que parecen maravillosos, como el que titula *Alfonso y Dalinda, o los encantos del Arte y la Naturaleza*, donde la descripción de los efectos que terremotos y meteoros ocasionan dotan al relato -en su opinión- de cierto carácter extraordinario. Asimismo, es bastante revelador que para este, como para otros relatos, la condesa de Genlis admita extraer su material narrativo de relatos de viajes -como los de Swimburne-, libros de maravillas naturales o informaciones de periódicos acerca de física o fenómenos de la naturaleza. Es decir, que no es extraño que los escritores de ficción acudan a fuentes periodísticas o similares para dotar de verosimilitud a sus relatos. En ese sentido es en el que puede afirmarse que existe bastante contaminación entre los géneros narrativos y otros próximos en prosa, como puede ser el relato de viajes, el costumbrista o incluso el histórico" (Cantos Casenave, 2005: 66).

c) Vacilación terminológica para el relato breve dieciochesco

La vacilación terminológica francesa y española para el relato breve se vuelve a adueñar de este siglo XVIII pero por motivos distintos a los de siglos posteriores, si bien el paralelismo entre algunas tendencias comprobadas para ese género narrativo en Francia y España, debidas a influencias recíprocas pero también a esa evolución genérica, permitiría el establecimiento de ciertas equivalencias literarias. Se trata, pues, de comprobar la evolución de esos relatos breves y semibreves del XVIII a la luz de los motivos alegados para optar por una u otra solución en la manera de referirlos.

De manera paralela en las primeras décadas del XVIII, en España se siguen reeditando obras del siglo anterior en la estela de las *Novelas ejemplares* cervantinas que las hace muy "novelescas", y en Francia "la nouvelle demeure, pour eux, un "petit-roman". Mais elle voit bientôt se dresser à la fois le conte et le roman" (Godenne, 1970: 244). El estudioso francés, como se ha comprobado, se refiere a ese relato identificado de modo general como *nouvelle* para la primera mitad del siglo como *nouvelle-petit roman* pero también sinonímicamente como *nouvelle romanesque*. Ello demuestra, pues, que el contagio del relato extenso se produce sobre el relato breve tanto español como francés, si es que se trata de contagio y no de la continuación del modelo de Cervantes y sus *Novelas ejemplares* para sus seguidores tanto españoles como franceses. Aunque se vacile en ese abanico terminológico del contexto que le corresponde en el XVIII, desde la crítica actual se aclara de este modo que la *nouvelle* francesa o el cuento español no son tan breves y que se valen de técnicas propias del relato extenso como se cultiva entonces, lleno de acción y peripecias.

Para ese relato extenso, en España uno de los términos más utilizados en el XVIII es el de "historia", el que usó el propio Cervantes para su *Quijote* pero no para sus novelas (cortas) ejemplares. Continúa además esa dualidad novela-romance que es explícita en la lengua inglesa por ejemplo, y se mantiene respectivamente para la historia que suele representar la realidad cotidiana y para el relato extenso de amor y aventuras con final feliz. Blair se valía de esa distinción que es traducida en español por Munárriz y que amplía con ejemplos españoles, dualidad que se mantendrá en la literatura española aunque con imprecisiones: "romance" debió utilizarse habitualmente ya que en un manual de 1826 de Gómez de Hermosilla se rechaza el manejo para tal sentido al referirse a una estrofa de la versificación española y al considerarlo un galicismo, puesto que en francés se emplea *roman* para el relato extenso en general. Sin embargo, en esas primeras décadas

del XVIII francés, cuando se tiende a lo novelesco y así se manifiesta terminológicamente, concurren otras voces como la de *anecdote*, referida igual que en el siglo anterior y cuando igualmente se emplea en español, o como la de *histoire*, también de forma paralela al español:

> C'est en fin l'apparition d'un type de récit étendu, désigné par le mot d'«histoire», qui, pour être encore romanesque par certaines de ses péripéties, accorde la primauté soit à l'exacte observation de la réalité, d'où un authentique réalisme de mœurs, soit à une étude minutieuse de caractères, d'où un analyse psychologique approfondie. Certaines de ces «histoires» sont devenues des classiques de la littérature française. Nous voulons parler des œuvres de Lesage: *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735), de Prévost: *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (…). (Godenne, 1970: 171)

Sin embargo, en tal evolución se ha advertido que a mediados del siglo XVIII en Francia y pocos años después en España por influencia del propio autor francés Marmontel, se empieza a cultivar un relato más breve, una *nouvelle courte* según Godenne. Como tal relato breve se suele denominar *nouvelle* y novela corta, pero por su sello moralizante, en Francia también es referido como *conte* y en España como *cuento* aunque también se traduzca como novela (no novela corta, demostrando de nuevo que esta voz conserva su sema de brevedad, como por ejemplo en la recopilación *Novelas morales* de Colomer).[163] El cuento con Marmontel y con sus imitadores españoles y franceses se referirá al relato que tiende a esa mayor brevedad, donde se condensa la edificación ejemplarizante y didáctica, y con ella, a ese viraje operado en el género hacia la brevedad en la historia en detrimento del desarrollo propiamente novelesco, hacia la intriga única con escasos hechos y rigurosidad en la construcción, eminentemente cronológica: "Dès le moment où l'on songe à remplacer "conte" par "nouvelle" pour désigner un type de récit identique, on associe l'idée de la nouvelle à celle d'un récit bref qui sera composé selon les principes du conte moral", y esa nueva concepción se podría expresar en la expresión asociada de *nouvelle-anecdote* (Godenne, 1970: 244).

Así, en español, como en francés, cuando se asocia el relato con lo didáctico y moral además de con lo breve y a menudo con lo folclórico en perfecto ensamblaje, y cuando además se trata de un cuento propiamente literario previo al del XIX, se identificaría de nuevo según Marieta Cantos

[163] Según Álvarez Barrientos, el primer autor en usar "novela" para un relato largo es Castillejo para *La nueva Clariquea*, de 1722, que no es un romance aunque siga a Heliodoro, pues Clariquea es una heroína del autor griego. Así, adelanta la fecha a la propuesta por Brown y Aguilar Piñal de 1788, la de una obra de Domingo Usena, *Entusiasmo alegórico o novela original intitulada pesca literaria*. Vélez de Guevara también se referiría a *El diablo cojuelo* como novela sin ser un relato breve.

con *novella* o novela corta, pues "la técnica es la misma, y sólo en la necesidad que siente el autor de desarrollar con mayor o menor amplitud el argumento estriba la diferencia entre uno y otro género" (Cantos Casenave, 2005: 51). Trigueros incluye relatos de menor extensión como el de *El juez astuto*, que se había publicado ya en el *Correo de Madrid*, o *El paraíso de Sedad*, y curiosamente da cabida a lo que él denomina *Cuatro cuentos en un cuento. Novela*, un pequeño conjunto formado por cuatro narraciones breves precedidas de un relato marco, que constituye un claro homenaje a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como se evidencia, entre otros motivos, gracias a la presencia de la gitana Salada. En cualquier caso, de cara a la recepción, parece que el título invita nuevamente a esa confusión entre cuento y novela.

De este modo, tanto si alegan o no en aquella época o en ésta posibilidades terminológicas divergentes, cierto es que en las literaturas francesa y española hay un relato breve con caracteres morales y didácticos, hay un relato menos breve que alberga historias intrincadas, y hay un relato muy extenso que contagia el anterior y que es comúnmente novela/*roman*. A la primera Godenne prefiere llamarla *nouvelle-anecdote* o *nouvelle courte*, y a la segunda *nouvelle romanesque* o *petit-roman*, que tiene mucho de galante e histórico y que en la segunda mitad del XVIII será una *nouvelle nouvelle romanesque*, jugando paradójicamente con el sema de novedad en el primer adjetivo y con el sema de narración-extensión en el pospuesto.[164] Si el cuento español tiende a lo novelesco como en la primera mitad del siglo XVIII francés, por parte de Cantos se puntualiza por medio de "cuento novelado" o de "novela corta" como equivalente de *novella*. De este modo, el acercamiento de cuento novelado y *nouvelle romanesque* haría equivaler cuento-*nouvelle*; pero, de modo estrictamente simétrico, si *nouvelle romanesque* es sinónimo de *petit-roman* a estas alturas siguiendo a Godenne, y cuento novelado lo es de novela corta, la equivalencia resultante sería paradójicamente la de novela corta-*petit roman*, que bien recuerda la opción del siglo XX.

[164] "Il s'installe donc une conception neuve de la nouvelle romanesque, conception qui se caractérise par un net refus de la technique romanesque. La nouvelle se détache du roman, tend à devenir un genre spécifique. Quand ils composent des nouvelles courtes, les auteurs n'en font plus, comme cela se passait lors des années 1671-1755, un abrégé de la «nouvelle-petit roman». Et il n'existe plus qu'une seule façon d'envisager le contenu d'une nouvelle courte: on ne découvre, en effet, aucune nouvelle divertissante. L'établissement d'une conception spécifique de la nouvelle romanesque a cette conséquence de «chasser» du genre la tradition de la «nouvelle-fabliau»" (Godenne, 1970: 208).

d) Balance para los siglos dieciochescos y sus relatos breves

Si la influencia de Francia sobre España a principios del siglo XX parecía la resaca de la influencia permanente pero cambiante a lo largo del XIX, la ejercida en ese siglo XIX parece ser la detonada por las Luces francesas del XVIII, que comienzan a irradiar todos los campos del saber. Algunos de esos campos han comenzado su convenio con la literatura dando lugar a un fenómeno propio del momento que ha estallado en el siglo XIX, como el poder de la prensa y la creciente incorporación de la mujer escritora. Francia produce todo tipo de cultura escrita que contagia la española, cuyo vacío intenta ser colmado por traducciones, muchas francesas, y reediciones del siglo español anterior, también de relatos breves y semibreves.

Es el siglo francés y el siglo afrancesado español: el viaje, los salones y los estereotipos lo han demostrado, también desde dentro de la ficción. La preceptiva, destacando en ese siglo la francesa junto a la inglesa para influenciar la española, no ha favorecido una narrativa original. Más nombres originales corresponden a escritores franceses que a españoles, que suelen ser los conocidos del siglo anterior gracias a la reedición, y entre ellos los de las escritoras francesas: Florian y Cazotte junto a Madame de Riccoboni no sólo han sobresalido como cultivadores y como plasmadores de una predilección francesa dieciochesca por la inspiración española en sus *nouvelles*, sino que ayudan a destacar la escasez de grandes nombres españoles, también femeninos, a excepción del de María de Zayas debido a sus numerosas reediciones. Así, la potencia literaria procede de Francia, pero el tema español sigue triunfando en su literatura y su relato breve; y, además, el molde del relato no-tan-breve no es otro que el cervantino tanto en España como Francia, molde literario que se arrastra desde el siglo anterior.

El relato breve francés ha evolucionado en el siglo XVIII desde la *nouvelle romanesque* a la *nouvelle morale*, para anticipar finalmente la primera *nouvelle* decimonónica. En España, a pesar de ese adormecimiento consensuado, en sus reediciones y obras originales, por una influencia francesa que conserva la cervantina y con poco margen de retraso, sigue una evolución similar yendo de lo novelesco a lo moral en los relatos considerados breves y semibreves, como han demostrado dos estudios esenciales, Godenne para Francia y Cantos para España. En la primera mitad del siglo el contagio viene de la novela/*roman* –o de lo muy narrativo y considerablemente extenso–, y en la segunda del cuento/*conte*, entendiendo lo romanesco y lo cuentístico con sus semas actuales, aunque ya se esté avanzando hacia el "cuento literario" del XIX europeo. Entonces, el deslinde entre cuento y novela corta no resultaría tan problemático si el primero se asocia con lo moral y breve de Marmontel (con todas sus connotaciones dieciochescas) y la segunda con lo novelesco

pero no con lo demasiado extenso de Florian, por ejemplo. Así, para una posible equivalencia terminológica se alegarían los motivos de la moralidad y lo ejemplarizante en el sentido dieciochesco, sumados a los siempre presentes de la narratividad y la extensión textual, que necesitan ser explicitados en la terminología. Asimismo, las convergencias entre las series genéricas quedan aseguradas, así como la consideración de este siglo XVIII una transición entre una primera etapa evolutiva del género *nouvelle*/novela corta, y la que va surgiendo, siempre progresivamente, a lo largo del XIX.

Se puede considerar un hecho, pues, la sincronía genérica entre las series del relato breve y no tan breve de las literaturas española y francesa del XVIII, se deba bien a una propia evolución natural de tal (macro)género o bien a una evolución por influencias que, sin embargo, podría "forzar" la primera. La influencia la irradia la literatura francesa sobre la española, entre otras como la inglesa que también vive un gran florecimiento; sin embargo, las influencias serían aún las cervantinas, o por la vía de la literatura francesa o por la de la reedición española. Así, independientemente de los nombres escogidos para explicar la práctica literaria del XVIII entonces como ahora, la evolución de lo más extenso novelesco a lo más breve y moral/cuentístico ha coincidido, con poco margen de distancia temporal en general, para el relato que caracterizamos justamente como breve y narrativo. El sol se sitúa en el mediodía de la historia francesa y su literatura con su relato breve, pero en el atardecer del relato español, que sigue calentándose no obstante con sus propias brasas.

1. 4. Siglos de oro y traspaso literarios entre el XVI y XVII: del relato breve a la italiana al relato menos breve a la española

Los siglos de luz francesa del XVIII y el XIX siguen a los siglos de oro literario español del XVI y XVII: las luces irradiadas desde Francia al mundo y a las literaturas son precedidas por los Siglos de Oro cuya mina se halla principalmente en España, desde donde se exporta la cultura entre el Renacimiento-Barroco. Como en las relaciones literarias, en el siglo XVI la intensidad será continua en las políticas franco-españolas con Carlos V y Francisco I, con unas rivalidades heredadas por Felipe II y Enrique II, sin anular por ello unas influencias recíprocas, especialmente ahora desde España hacia Francia. En el siguiente siglo de oro, el del XVII barroco y su cultura o incluso estructura histórica (Maravall, 1980), esas relaciones entre ambos países y sus literaturas no aminorarán su intensidad:

> Las relaciones hispano-francesas durante la primera mitad del siglo XVII se caracterizan por un claro continuismo respecto del periodo anterior, antes de cambiar de signo a partir de los tratados de Westfalia (1648) y de la paz de los Pirineos (1659).
>
> Es decir, si durante la primera mitad España mantiene, bien que más apuradamente, su posición dominante, durante la segunda mitad de la centuria sufrirá las permanentes acometidas de Francia, ante la cual cederá parte de sus territorios europeos, pese a la ayuda que pronto recibirá de parte de sus anteriores adversarios, amenazados por la política expansiva de Luis XIV. (Martínez Shaw, 2009: 127)

De este modo, será el siglo XVII el que asista al progresivo traspaso de poderes europeos de España a Francia. Todos los enlaces matrimoniales reales[165] darían prueba de los múltiples existentes entre España y Francia en el paso del siglo de oro español al francés, plagado de guerras y reconciliaciones entre ambos países, anti o pro francés el uno, como anti o pro español el otro: "En medio del delirio francófobo del siglo XVII no falta la sensatez en algunos intelectuales españoles, como Saavedra Fajardo. (…) Y lo curioso del caso es que la Francia de Luis XIV tenía auténtica fascinación por España", afirma García Cárcel acudiendo a la idea de Lavisse del carácter español de Luis XIV y de una "Francia española" frente a una "Francia francesa": "La

[165] Se traspasan los poderes de la España de Felipe IV -un Habsburgo casado en primeras nupcias con la francesa Isabel de Borbón-, a la Francia de Luis XIII -casado con la hija de Felipe III de España, Ana de Austria-, y de Luis XIV -esposo de María Teresa de Austria, hija del primero, Felipe IV-.

hispanomanía o hispanofilia francesa del siglo XVII fue, sin duda, uno de los signos indicadores del proceso de reconquista católica europea, pero no la marca del partido devoto en Francia y la hispanofobia un reflejo protestante" (2009: 25-26). Mientras, España deberá ir posicionándose ante el auge de la "prepotencia francesa" (Amalric, 2002). Antes de ello pero tras una influencia que procede del Renacimiento y la modernidad de Italia tanto para España como para Francia, será España la que inspire la literatura europea.

Entre dos siglos, el XVI y el XVII, se despliega un Siglo de Oro de la literatura española, por la que quedan prendados los escritores y escritoras franceses tanto como los intelectuales, que suelen conocer el español y que traducen y adaptan obras de diversa naturaleza. Llega a ser el siglo de oro de la influencia española en esa época de Ana de Austria (1615-1666), como defiende Mazouer para unos estudios de conjunto (1991) que lo ilustrarían a partir de imágenes nacionales, intermediarios o géneros literarios diversos (en su caso, descuidando el de la *nouvelle*). Es el siglo de los numerosos viajes a España *a la francesa*, y el siglo en que Molière encarna como actor de su compañía el papel de Sancho Panza en una de las versiones dramáticas del *Quijote* de Bouchard, en que Ronsard llega a adoptar la *ñ* en lugar de *gn*, y en que Corneille escribe su *Cid*. Se encuentran lises y leones en el teatro, y en la narrativa también se registran las bodas de estado como escenificación de un tratado bilateral, de la unidad religiosa y de la variedad europea; y todo ello plagado de alusiones a la historia contemporánea, de reflexiones morales, de estereotipos y tópicos ajenos, entre otros tantos temas e implicaciones.[166] Pero es también el siglo de Cervantes y de su *Quijote*, en el que su autor hace alusiones a la Francia contemporánea, tanto históricas como geográficas, igual que en sus obras dramáticas o en sus novelas cortas como *La española inglesa*, con menciones mínimas e imprecisas pero referidas a las relaciones políticas entre ambos países en el contexto de la España en guerra con Inglaterra a finales del XVI. Cervantes también se referirá brevemente a las dos grandes *matières* épico-narrativas, la francesa y la artúrica, y aunque no desconocía la historia, como materia narrativa le interesaría más la cultura libresca medieval (Blecua, 2009).

[166] "La vinculación divina del poder, la consideración de sus límites, los conflictos sucesorios monárquicos, las relaciones paternofiliales y el problema de legitimidad del linaje en contraposición con la legitimidad moral del buen bastardo, el poder de los validos, las intrigas de las favoritas, pero también ciertos episodios de la historia de los reinos cristianos peninsulares, como las luchas fratricidas entre Pedro el Cruel y Enrique de Trastámara, fascinan a una Francia borbónica y moralizante, obsesionada por la pureza sucesoria, sacudida por la Fronda y esforzada en establecer el absolutismo monárquico (Luis XIV) (…). Esa temática, unida al gusto por la "politesse" y la galantería, a la nostalgia del ideal caballeresco, privilegia la presencia de la temática morisca en la poesía (Voiture), y en la novela (J. Cascón). La materia de Granada se convierte en un espacio mítico polivalente, extraordinariamente profuso y de grandes posibilidades: amores en conflicto (con ecos cornelianos) en una sociedad guerrera y a la vez galante y refinada" (Boixareu & Lefere, 2009: 198).

La vena histórica que ha marcado el siglo XVIII francés, su *nouvelle romanesque* y su *nouvelle nouvelle romanesque*, no se aleja de la del siglo XVII que es ya el de un relato histórico, representado por *Dom Carlos, nouvelle historique*, obra de 1671 de Saint-Réal, normalmente considerado un responsable de la leyenda negra española. En Francia prolifera la novela histórica/*nouvelle historique*, terreno apto para ficcionalizar la historia del país vecino, buscando la verosimilitud y no tanto la novedad ni la estética en la ficción, más incluso que la verificación en los documentos históricos. Además, un número considerable de esos relatos históricos, muchos de tema español, es firmado por escritoras, que se benefician de ello también en lo pecuniario y que comparten cierto punto heterodoxo dentro de su aristocracia, por ejemplo por su proximidad a los hugonotes o la Fronda. Algunas de esas escritoras de *nouvelles* como Madeleine de Scudéry, Madame de Villedieu, Madame d'Aulnoy o Catherine Bernard, parecen representar todo un fenómeno de fin de siglo a decir de A. Sanz (2002). Será en el siglo anterior, en el XVI, cuando nazcan algunos círculos literarios como los de Louise Labé o Madeleine y Catherine des Roches, impulsando el primer salón gracias a la *chambre bleue* de la marquesa de Rambouillet, donde se reunirían en el XVII las elites sociales y artísticas, con todo el gusto y la cortesía de los invitados y de las invitadas. Las *salonières* se codearían con la intelectualidad contribuyendo a enriquecerla a partir de Rambouillet, también destacada como mecenas de Madeleine de Scudéry, la autora de *La Princesse de Clèves*, clave en la historia del género narrativo y de la historia de las mujeres.[167]

Previos al traspaso de poderes de la cultura española a la francesa a finales del XVII que ese fenómeno intelectual trasluce, transcurren los siglos humanistas, que tímidamente promocionan la educación de la mujer, especialmente las de las clases media y alta, también en España, donde igualmente se celebran tertulias intelectuales y literarias. Contra comentarios misóginos de algunos intelectuales del momento, una escritora como María de Zayas escribiría su ficción.[168] De manera

[167] "En el París de la década de 1620, y en su *chambre bleue*, la marquesa de Rambouillet creó el salón en los dos sentidos de la palabra: la habitación misma (como sala de estar menos formal que las grandes salas), donde los invitados se podían mezclar cómodamente, y la institución donde hombres y mujeres de la elite social, intelectual y artística podían conversar libremente. Bien acogido por la sociedad parisiense, el salón se estableció con rapidez en Francia; la preponderancia cultural francesa hizo que éste se extendiera a otras capitales europeas" (Anderson & Zinsser, 1991: 576).

[168] "En la práctica, el humanismo cristiano suponía restringir las potencialidades sociales de las mujeres a la ocupación de sólo cuatro posiciones dignas: doncella, casada, viuda o monja. La legislación sancionaba la supeditación de las mujeres a las necesidades de la familia patriarcal. (…) Aunque los humanistas -en particular Erasmo, Vives y Guevara- abrieron teóricamente amplias posibilidades educativas a las mujeres, la realidad fue que las españolas del XVI y el XVII, de clases altas y medias, aprendían a leer y escribir. (…) En el siglo XVII se celebraban tertulias poéticas y había academias literarias en los salones de ciertos nobles. En ellos aparecieron algunas mujeres instruidas que fueron objeto de una brutal reacción misógina por parte de importantes escritores del Barroco. Satirizaron a las mujeres cultas: Lope de Vega, Quevedo, Calderón y Tirso de Molina. En un ambiente de "sexos en lucha", la defensa de las mujeres estuvo a cargo e la novelista María de Zayas. Sus narraciones, escritas movida por la cólera, contienen fervorosos alegatos feministas. De las dos novelistas españolas del siglo XVII, María de Zayas y Mariana de Carbajal, ésta es la menos conocida" (Vigil Medina, 1991: 1146-1147).

paralela a aquellas escritoras francesas, el nombre de María de Zayas para la literatura española del XVII destaca con luz propia, y con luz propiamente cervantina, logrando hacer sombra pero no desmerecer el nombre de otra escritora española de novelas cortas que se muestra representativa del siglo, Mariana de Carvajal. Ambas escritoras, junto a otras como Sor Agreda, Ana de Castro Egas o Ana de Caro Mallén, con unos valores referenciales y otros subversivos propios, encarnarían a la mujer como emisora escritora, como receptora lectora y también como personaje, aunque no se suelan desviar en mucho de la escritura "masculina" según Profeti (1995).

Otro hito, pues, para la literatura del momento lo constituye la propia mujer como inspiradora y también como receptora de las *nouvelles* o relatos breves del siglo XVII, como estudia en particular F. Copello (1994). En España como en Francia, la lectura femenina se promueve en el claustro, pero también en los territorios coloniales descubiertos, una lectura con perfil propio como se deduce del análisis de esas bibliotecas "femeninas" en ambos países (Courcelles & Val Julián, 1999). En el Siglo de Oro español, como en Francia, proliferan además los tratados de educación femenina siguiendo una suerte de "moldes de Pygmalión" (Cacho, 2005). Así pues, se puede comparar desde múltiples y prometedoras perspectivas la situación de España y Francia para los siglos XVI y XVII, sus literaturas y sus escritoras; de hecho, estas cuestiones vienen recibiendo en los últimos años una especial atención crítica tanto desde la teoría española como desde la francesa.

a) Estado de la cuestión teórica para la narrativa breve de los siglos XVI y XVII

Abrumadora a la par que sobresaliente es la bibliografía relativa tanto al relato breve español como francés de estos siglos, especialmente para la época cervantina, tal y como se siente en ambas literaturas. Dada la intensidad, variedad y sugerencia de las relaciones bilaterales entre Francia y España, especialmente cuando ésta última despliega su potencial a todos los niveles incluyendo el cultural y literario antes de traspasárselo al país vecino, son considerables los estudios dedicados a esas relaciones y a la creación de imágenes respectivas. Puesto que ese esplendor lo irradia fundamentalmente la literatura española, entre otros motivos, gracias a la figura de Cervantes, escritor también de novelas cortas, proceden de eminentes especialistas los estudios, españoles pero igualmente franceses, dedicados a la edad de oro de la novela(corta)/*nouvelle* española del XVII, aportando en la mayoría de los casos un estudio explícita e implícitamente comparativo de una y otra. De hecho, tanto si se trata del estudio respecto al foco literario italiano para el XVI como

respecto al español desde finales de ese mismo siglo y el siguiente, la tendencia se revela así necesariamente comparativa para esos estudios.

No menos relevantes son los estudios en particular para el género en Francia. Uno de los estudios tempranos para la *nouvelle* francesa se consagra justamente a la cultivada en la edad clásica, como el de 1967 firmado por Frédéric Deloffre; para el siglo XVI destaca la influenza italiana sobre los relatos breves franceses, mientras que para el XVII los estudia profundamente de manera comparativa con las *Novelas ejemplares* cervantinas. El siglo XVII se vería completado con la tesis de 1970 de René Godenne, que por su parte estudia la *nouvelle* en su evolución desde el XVII hacia el XVIII. Pero es un especialista francés el que se dedica a la *nouvelle* española de ese siglo de oro, Jean-Michel Laspéras (1987), junto a otro eminente teórico de este género en su vertiente folclórica y oral, Maxime Chevalier (1978), además de los antiguos pero elementales estudios de Crooks, sobre la influencia de Cervantes en Francia en 1931, y de Hainsworth, sobre *Les "Novelas Exemplares" de Cervantes en France au XVII siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France* en 1933.

Cuando se estudia la *nouvelle* francesa desde España se hace normalmente también para compararla con el modelo español cervantino, en particular sobre dos autores, Sorel y Segrais (v. gr. Arredondo, 1989). Para corpus similares a los de los estudios franceses, Hernández Valcárcel profundiza a partir de estudios previos en el cuento español, en el siglo XVI (2002a) y en el XVII (2002b), mientras que Colón Calderón lo hace explícitamente en la novela corta para el XVII (2001). Otros estudios de manera tangencial ahondan en el relato breve español del XVI y XVII, como por ejemplo el de Baquero Goyanes para explicar el cuento español decimonónico o el de Martínez Arnaldos para la novela corta del primer tercio del XX en otro temprano trabajo de 1975. El primero de estos dos críticos ofrecería en su ejemplar edición de 1976 de las *Novelas ejemplares* de Cervantes la ingente bibliografía relativa a esta obra y su autor; y el segundo, a partir de la consideración de la efervescencia del género de la novela corta española a tenor de determinadas circunstancias históricas, ratificaría el trazado de una especie de parábola entre la literatura española del siglo XVII y el primer tercio del siglo XX, dentro de nuestro periodo estudiado.[169] Desde el presente estudio, esa relación entre ambos siglos interesaría corroborarla también por el paralelismo con la literatura francesa: del mismo modo como no son pocos los paralelismos entre la novela corta española del XVII y del XX, y como en uno y otro siglo las confluencias con el relato francés se revelan sugestivas y fácticas, esa suerte de parábola contribuiría a desentrañar otros comparatismos

[169] "Fenómeno sociológico-literario el que se establece en torno a la novelística corta del siglo XVII, comparable, salvando las naturales distancias en el progreso editor e impresor, al que se dio en el primer tercio del siglo XX". (Martínez Arnaldos, 1975: 37)

entre las literaturas española y francesa, también para ciertos géneros literarios considerados "menores" y a menudo vinculados con la escritura femenina.

Relevantes, como se decía, son los estudios relativos a los parentescos entre Francia y España para el siglo XVII, destacando por ejemplo el reciente de Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo, que estudia justamente esas *parentés franco-espagnoles* del siglo a partir de la poética de la *nouvelle* desde Cervantes al escritor Challe (2005). Con todo, la atención también recae y considerablemente sobre el gran teatro español del momento ya desde siglos antes: Chasles, en su trabajo de 1847 reeditado en 1973, a pesar de tratarse de unos *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie,* se centra predominantemente en la influencia por medio de ese género dramático y, por otra parte, en el afán de explicar el "genio español" en la literatura (con esos aires de estudio decimonónico); en ese teatro se reflejaría ese "génie espagnol", especialmente en las figuras de Alarcón o de Calderón sobre Corneille y sobre la "France espagnole" de entre 1620 y 1660. Ello cuadraría, no obstante, con todos los parentescos enfatizados por Mariano Baquero y ratificados por Hautcœur entre las novelas ejemplares y las comedias cervantinas, entre otros estudiosos destacados que comparan en este sentido las obras lopescas.

Incluso desde dentro de esos estudios sobre el género de la *nouvelle* como el citado de Guiomar Hautcœur u otros como el imprescindible de Didier Souiller (2004), igualmente se ha explotado críticamente la literatura femenina del XVII francés y español, y dentro de ella, el campo de las escritoras de *nouvelles*/novelas cortas. Rodríguez Cuadros y Haro Cortés profundizan en la situación *entre* la rueca y la pluma en la que se hallan las tres destacadas escritoras de novelas cortas del XVII español: María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal (1999). En particular, Rodríguez Cuadros viene desarrollando sus estudios en el campo de esa especie genérica en el XVII, desde un foco como el de la novela corta marginada estudiando a Prado o Camerino (1979), o como el de las novelas (cortas y/o cortesanas) amorosas de diversos ingenios de ese mismo siglo, sumando entonces al de esos autores otros nombres como el de Mariana de Carvajal (1986). El de María de Zayas, junto al de Cervantes, es uno de los grandes nombres, como lo es el de Madame de La Fayette en la literatura francesa junto a los de Segrais y Sorel, por lo que a todas sus facetas como escritoras también se le vienen dedicando en la época reciente numerosos estudios.

Por ello, y sin perder de vista el cultivo de este género en el siglo XX, a todo este caudal crítico, por su abundancia y por la talla de sus contribuciones, poco se puede añadir desde aquí si no es el énfasis en esa tendencia teórica implícita o no a comparar para este periodo las literaturas española y francesa dentro de la historia que comparten, y también el énfasis en el paralelismo

existente entre el quicio secular XVI-XVII y el XIX-XX no sólo para la novela corta española sino también para la francesa.

b) Evolución narrativa del relato breve entre los siglos XVI y XVII

El Siglo de Oro de la literatura española será también el siglo de oro de su relato breve y semibreve (cuento y novela corta), modelo ejemplar para la literatura europea, como en particular para la literatura francesa, que bien sabe adaptar aquel relato *ejemplar* eminentemente cervantino: de ese siglo áureo español que bascula entre las dos orillas de los siglos XVI y XVII, tomará el relevo el relato corto francés para su propio siglo áureo entre las orillas del XVII y el XVIII. Así, en general el siglo XVII es un gran siglo para la *nouvelle*/novela corta, exenta o incluida en obras de conjunto y, dentro de éstas, tanto en recopilaciones de tales relatos cortos como en novelas extensas, aquéllas a las que en la literatura española ya se le cede ocasionalmente el nombre de "novela" y en la francesa el de *roman*. Se produce un vaivén literario franco-español que podría a grandes líneas seguirse como postula con detalle Arredondo:

> Llegados a este punto podemos afirmar que, de mediados del siglo XVI a mediados del XVII, se ha producido en España y Francia ese vaivén literario antes apuntado, con características opuestas en los dos países. Las producciones francesas del siglo XVI coinciden aproximadamente en el tiempo con el auge de las traducciones españolas de obras italianas (facecias como las de Poggio, o *novelle* como las de Caravaggio). Las creaciones españolas de la primera mitad del XVII, con la parálisis francesa de la novela corta, reducida a la temática de *Amours* y de *Histoires tragiques*. El nuevo brote del género, a partir de 1657 en Francia, con lo que suele considerarse la decadencia del mismo en España, antes de 1650.
>
> Interesa recalcar que los cien años transcurridos han afectado, sobre todo, al género en sí mismo, en cuanto que éste se ha alejado del modelo italiano y de una de sus primeras características, la brevedad. (Arredondo, 1988: 45)

Consideramos, pues, el siglo renacentista y el barroco en su conjunto evolutivo para ambos países entre finales del XVI y finales del XVII, compartiendo una primera etapa renacentista marcada por la influencia italiana, eminentemente boccacciana, para ambas literaturas romances, hasta que sea el modelo español cervantino con las *Novelas ejemplares* de 1613 cuando se opere un

viraje en el género, en particular en el de la novela corta (equivalente de *nouvelle* en este sentido, y no tanto de cuentos/*contes* en su vertiente popular oral o popular literaturizada). Dentro del relato breve español, la ruptura entre ambos siglos sería más de índole interna en cuanto a lo ideológico que propiamente formal a decir de C. Hernández, manteniendo en ese periodo unas líneas elementales.[170] En el siglo anterior, el XVI, según la citada especialista, se prolongaba una "situación de sequedad cuentística" previa debida al desinterés de los escritores españoles para hacer relato breve literario, aunque se siguieran narrando por la vía oral y aunque en otros se imitaran los moldes boccaccianos. Será ya avanzado el siglo XVI cuando comience a cultivarse, aunque sin alejarse de esa influencia renacentista italiana, que también se evidencia en las numerosas traducciones al español. En Francia, tras una década de esplendor entre 1550 y 1560, se producía un periodo de "eclipse" según Deloffre para la *nouvelle*, pero no tanto para el *roman* o para lo breve de algunas *histoires*, y así se prolonga hasta principios del XVII, cuando también se imita a Bandello, como hacen Timoneda o Rosset. En ese panorama, se producirá en el género una "tournure originale", ahora por mediación española, de manera que

> On peut conclure de ces observations qu'entre 1660 et 1670 environ la conception de la nouvelle à l'italienne -un récit assez bref, plaisant et volontiers grivois, ordinairement encadré-, a définitivement cédé le pas à une conception nouvelle, d'origine espagnole, et qui reste à définir.
>
> On peut, pour le faire, recourir à un excellent témoin, puisqu'il s'agit de Charles Sorel, qui précisément fut le principal intermédiaire entre l'Espagne et la France. Ses observations sont consignées dans un chapitre de sa *Bibliothèque française* (1664) intitulé *Des romans vraisemblables et des nouvelles* (…). (Deloffre, 1967: 19)

Además de referirse a Cervantes, Sorel alude en ese lugar también a Montalbán, defendiendo esa nueva concepción de género, "a la española", por ser menos "nociva" que la de un Boccaccio, también para las lectoras según afirma. Así, distingue conscientemente esa concepción italiana y española del relato, refiriéndose por igual en un primer momento a la *novella* y a la novela como *nouvelle*. En español los relatos de Boccaccio podían ser nombrados de diferentes maneras,

[170] "- Extrema brevedad (próxima al microrrelato actual).
- Valoración del ingenio y la agudeza, especialmente significativas para la sensibilidad barroca.
- Variedad temática con predominio del humor.
- Número de personajes muy reducido (2 ó 3 habitualmente), generalmente anónimos.
- Estructura esquelética.
- Proceso de emisión/recepción con formato oral.
- Estilo extremadamente conciso, a veces con un microdiálogo mínimo.

Sus funciones también sustancialmente son las mismas: deleitar aprovechando, con claro predominio del primer concepto sobre el segundo" (Hernández Valcárcel, 2002b: 31).

pudiéndolas reducir a las opciones de cuento y de novela corta. Sea como fuere, se trate o bien de un mismo género pero de concepciones diferentes o bien de géneros divergentes, lo que está claro es que las propiedades de lo acordado como cuento y como novela corta para ese momento difieren.

En el caso de la literatura española, como se ha referido, como tal cuento sigue una evolución propia entre el XVI y el XVII pero sin experimentar un viraje significativo. En cuanto a la novela corta, para Chevalier, su inicio en España se debería a Mateo Alemán y a Miguel de Cervantes, adquiriendo en sus manos una distinta configuración: se escribe una historia moderna, circunscrita a la realidad del momento (como los relatos de Boccaccio), con unos personajes individualizados y con un estilo complejo y elaborado (no tanto como en el autor italiano). Esas novelas son concebidas para ser leídas y no tanto contadas, lo cual no significa no recurrir a fuentes folclóricas, como se observa en las de María de Zayas. Pero antes de Cervantes y de Zayas, por ejemplo, también escribiría Antonio Eslava *Noches de invierno* (1609), con una estructura dialogada en forma de tertulia, esto es, ficcionalizando esa costumbre de lectura pública (como en siglos posteriores tal y como se va comprobando), y con intercalación de relatos ambientados en una temporalidad remota con presencia de lo fantástico; por lo tanto, y como siempre, las distinciones resultan más operativas desde la teoría crítica.

Cervantes, para quien su *Quijote* no es sino un libro y para quien sus *Ejemplares* son las novelas, no recogerá ningún volumen de cuentos, quizás algo explicable por su orgulloso gusto de la invención, en particular para ese género de la novela (corta) y para diferenciarlo del cuento, no inventivo sino conservador de la tradición formal y temática. Los cuentos los integrará en obras mayores, algunos de los cuales no renuncian a su raíz popular reelaborada, siempre que sean contados con idoneidad, como hace Sancho Panza por ejemplo. Según Chevalier, el hecho de que en Cervantes, como en la tradición literaria, se encuentren como tales cuentos unos relatos jocosos y realistas más que unos de tipo maravilloso no significaría, no obstante, que en la tradición oral no se contaran o conocieran, sino que podrían presentar una mayor dificultad para ser contados. Frente a este carácter cómico, en el primer *Quijote* las novelas cortas intercaladas suelen presentar un tono serio o grave dentro del ámbito del idealismo. Si en las *Novelas ejemplares* los distintos relatos se presentaban mayoritariamente por el tradicional narrador omnisciente salvo por alguna primera persona, prescindiendo del artificio del marco, ello cambia en el *Quijote*, en el que se produce la yuxtaposición, exceptuando el engarce en las odas y en *El coloquio de los perros*. Respecto a la configuración de esas historias intercaladas, bien pueden aparecer cerradas o concluidas, bien el personaje deja inconclusos los hechos narrados o incluso resueltos en la propia acción novelesca, en el presente. Además, se recurre al marco para incrustar esos relatos como es la reunión de la venta,

marco del que prescinde no obstante en las ejemplares, aunque Cervantes no deje de conseguir con estas estrategias y alternancias de relatos breves y extensos un muy moderno cambio de voces y perspectivas (Baquero Escudero, 2005a). Pero no sólo las novelas cortas y los cuentos se insertan en el *Quijote*, sino que también lo hacen otros relatos breves dentro de otros no extensos: por ejemplo, en la *Gitanilla* se va a incluir un cuento como el de Triguillos. Podría extenderse esta técnica literaria a otras épocas y no sólo a los géneros narrativos.

El *Quijote* sería modernidad y perspectivismo, pero no menos las *Novelas ejemplares*. Sin embargo, paradójicamente, con él en el siglo XVII comenzará ese declive de la novela española, aunque no se niegue una prolongación de géneros que supone el predominio del romance pastoril y del romance a la manera griega, éste con *Persiles y Segismunda* como modelo, aunque anteriormente Lope de Vega publique *El peregrino en su patria*. En este contexto literario, el contagio intergenérico estaría asegurado también para con la narrativa menos extensa, a la cual, no obstante, el declive no atañerá todavía, como demostrarían las novelas cortas cuyo testigo lo toman escritores españoles como María de Zayas y también franceses como Sorel.[171] La estela cervantina continuará con María de Zayas en sus *Novelas amorosas y ejemplares* y posteriormente en sus *Desengaños amorosos*. También se ha de aludir a Mariana de Carvajal con *Navidades de Madrid* y *Noches entretenidas*, y a Leonor de Meneses, ambas ensombrecidas por un gran nombre del XVII, el de María de Zayas.

Los personajes de Zayas y Sotomayor se reúnen en el marco de la reunión por turnos, en cada uno de los cuales se seguirá el pie forzado de la temática amorosa de los relatos. En el XVII será más habitual la no imbricación de relatos, a pesar de que Zayas sí lo emplee, sobre todo en la segunda parte, como cuando el personaje de una dama llega a decidir no casarse tras el relato. Por muchas de sus modernidades y singularidades, no sólo literarias, recibe esta escritora en tiempos recientes una especial atención de los críticos, algunos de los cuales también ejercen de escritores como Juan Goytisolo, interesado por el mundo erótico de Zayas (1977), o Margarita Nelken, escritora de novelas cortas y reivindicadora de la mujer que estudia a Zayas desde la escuela cínica dentro de un estudio dedicado a las escritoras españolas (1930). Así, por una escritora próxima a

[171] Entre otros cultivadores españoles de novelas cortas, también destacaría la curiosa configuración de la obra de Lope de Vega *Novelas a Marcia Leonarda*, quien supuestamente le solicita al autor que escriba, y lo hará con continuas apelaciones a esa mujer. De los escritores áureos, sólo seguirá el modelo de Cervantes Pérez de Montalbán al no valerse del marco, a diferencia de Castillo Solórzano como demuestra en sus títulos *Jornadas alegres* y *Tardes entretenidas*. También entre los siglos XVII y XVIII el contagio intergenérico o interdiscursivo está asegurado en la literatura francesa: la *nouvelle* se acerca al *petit-roman* del XVIII como el propio hito de *La Princesse de Montpensier* y *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette (Bertaud, 1997), se hace resurgir el cuestionamiento de la verdad de la ficción (Noille-Clauzade, 1997), se adoptan procedimientos sacro-profanos de las oraciones fúnebres (Keller, 1997) y de la fábula (Spica, 1997), y se valen de anécdotas virtuosas y edificantes (Plagnol-Diéval, 1997), todo lo cual hace arrastrar a la *nouvelle* hacia el siglo de las Luces y su poética.

otra como Carmen de Burgos y contemporánea de escritoras francesas de principios del XX, queda reivindicada la línea o tradición ejemplar de escritoras de novelas cortas/*nouvelles*. Los relatos de esta autora también fueron pronto traducidos al francés, primeramente algunos de forma exenta, como en 1656 gracias a Antoine de Méthel, quien de todos modos traduce simétricamente el título del volumen como *Nouvelles amoureuses et exemplaires*. Un año más tarde algunas eran traducidas por Scarron, incluyéndolas en *Roman comique.*[172]

Pero hay más diferencias comparativas entre nuestras autoras y Cervantes:

> En efecto, no sólo es una cuestión de diferencia cualitativa y estética lo que separa a Cervantes de la Zayas o, sobre todo, de la técnica mucho más modesta de Mariana de Carvajal. De la primera lo separa la contemplación y tratamiento de las fuentes, en las que nuestra novelista no desecha ninguna de las dimensiones posibles de la narrativa: desde la escabrosidad apasionada y maximalista para demostrar la desventura del sujeto femenino a la mixtificación fantástica y seudohagiográfica que podemos leer en *La perseguida triunfante*. De ambas escritoras lo separan el uso explícito que las dos hacen del recurso formal del *marco* o estructura en la que insertó sus *novelle* Boccaccio (…). (Haro Cortés & Rodríguez Cuadros, 1999: 23)

El nombre de Mariana de Carvajal se ha visto algo oscurecido por el de Zayas, pero una obra como *La industria vence desdenes* resulta excepcional en ese estadio, aunque no por ser truculenta ni efectista: se trata de una historia amorosa, circunscrita a lo cotidiano y basada en las relaciones entre amigos y vecinos por los celos. Para esa escritora también se ha destacado una minuciosidad descriptiva, muy "femenina", para el entorno o para los trajes, características que parecen anticipar otras tendencias literarias de posteriores escritoras como las de nuestro corpus. Aparecen, por ejemplo, el personaje de las viudas y un agobiante escenario, aprovechando "su autonomía para organizar la vida doméstica e, incluso, la gestión de su *literaturización* festiva y académica" (1999: 70), añaden las citadas estudiosas. Éstas, sin embargo, consideran fallido el intento narrativo de una escritora recientemente descubierta como Leonor de Meneses, quien también contribuye al campo

[172] Mientras se multiplican las traducciones, también al inglés pudiendo encontrar ya en 1665 precisamente por medio de la versión de Scarron, llegará 1680, cuando se publique en París *Nouvelles de Dona María de Zayaz*, traducción de Vadel, quien prescinde del marco y de los episodios intercalados. En ese mismo contexto se explicaría el éxito de las numerosas traducciones de los relatos breves españoles a lo largo de todo el XVII, como *Les Nouvelles œuvres tragi-comiques tirées des plus fameux Autheurs Espagnols* (1655) de Scarron (para las que Hainsworth cuenta hasta quince ediciones entre 1656 y 1700; Scarron es el traductor, que no el autor, aunque los presente con una perspectiva personal que le lleva a interrumpir incluso sus relatos), *Les Nouvelles amoureuses et exemplaires composées en Espagnol par Doña Maria de Zayas y Sotto Maior* (1656), traducidas por Ouville, o *Les Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657) de Boisrobert.

de la novela corta femenina española del XVII,[173] y a una reivindicación femenina que desde tal plataforma saben aprovechar, como positivamente lo juzgan las editoras de cara a una modernidad que ya ellas representan.[174]

Como para María de Zayas[175] y estas autoras contemporáneas, se discute en torno a las propiedades narrativas sobre la consistencia psicológica de los personajes o su ausencia o superficialidad, lo cual contrastaría con una obra muy poco posterior, la de Madame de Lafayette: *La Princesse de Clèves*, de 1678. Relato no tan breve que permitiría dudar de su catalogación genérica, no sería por su temática por lo que resultaría excepcional: una dama que se casa con un hombre mayor por conveniencia y después cae enamorada de un duque, sólo que, excepcionalmente, se produce una escena en la que ella huye y decide hacer confidente de su angustia interna a su propio marido. En un estudio de la *nouvelle* francesa en la que ya sería su edad clásica como género, sitúa Deloffre a La Fayette y su *Princesse de Montpensier*, ésta a modo de preludio de la célebre *Princesse de Clèves*, en la tradición francesa de una novela de análisis, a la vez que su *auteur* lograba romper o sortear los "errores" de la literatura novelesca por diferentes medios: acortando la obra al no superar las ciento cincuenta páginas, desarrollando la acción en Francia a diferencia por ejemplo de Madame de Scudéry, renunciando al inicio *in medias res* y a aquellas aventuras tradicionales, y resumiendo una intriga en una melancólica historia amorosa.

Esta escritora es contemporánea de Madame de Villedieu, quien sí opta por una historia más compleja en la que, además, incluye cartas intercaladas. La idea de *nouvelle galante* va a aparecer como una consecuencia de la idea de ese realismo galante que impera, y es Madame de Villedieu quien, por primera vez, parece haber empleado tal expresión para designar una historia verosímil a la manera de Segrais, como se vería en 1669 con un "Avant-propos" para *Cléonice ou le roman galant, nouvelle* (repárese en el título), a pesar de algún uso anterior no concretado. Entre 1658 y 1670 se producía el asentamiento de la *nouvelle romanesque* gracias al éxito del realismo galante

[173] "El tono pedante y la prosa insufrible de *El desdeñado más firme* obedece, pues, a esta contaminación del género novelístico por un estilo y una estructura que recuerdan las reuniones poéticas en las que, en torno a un tema o motivos, se van desgranando composiciones de competencia académica y erudita. La única fecha que nos guía para centrar la cronología de la obra de la a sí misma llamada Laura Mauricia (1655, la de la dedicatoria a la Condesa de Govea) coincide con los años en que empiezan a prodigarse este tipo de seudorrelatos (…). Aunque a ojos vista, fallida. Leonor de Meneses pretende obtener un comodín literario en el que incluir algunas de sus poco afortunadas composiciones líricas y sus muestras de erudición extrema. Bien estaría de ofrecernos una trama imaginativa e incluso delirante" (Haro Cortés & Rodríguez Cuadros, 1999: 70).

[174] "(…) en ningún caso las tres autoras que estudiamos hubieran tenido la mínima oportunidad de hacernos llegar su escritura si no hubieran contado con la plataforma *pública* que auspiciaba su origen social acomodado. Ésta es la condición previa de la modernidad que, desde perspectivas y grados distintos, representan nuestra novelistas" (Haro Cortés & Rodríguez Cuadros, 1999: 66).

[175] Se advierte lo siguiente de forma paralela para María de Zayas y su modernidad, que residiría en "la superación de los personajes *tipos*, marcados por esas etiquetas retóricas omnipresentes del género y la introducción de un *psicologicismo* que busca mecanismos de expresión de una atormentada intimidad, aunque ésta se escape por la única vía que la novela cortesana parecía permitir: el melodrama folletinesco" (Haro Cortés & Rodríguez Cuadros, 1999: 89).

con las primeras obras de Madame de Villedieu. Habrá autores del siglo que consideren que esa galantería es propia del espíritu francés y que, además, a las damas francesas es lo que más les gusta. Se encontrará una veintena de narraciones independientes concebidas como las de Segrais, como la *Célinte, nouvelle première* (1661) de Mlle de Scudéry, *Lisandre, nouvelle* (1663) de Madame de Villedieu u otras de la misma autora como *Anaxandre, nouvelle o Le chat d'Espagne*, además de *Le solitaire, nouvelle* (1667) de Madame de Merville.

Así, de manera general, paralela a una evolución del cuento oral-folclórico, en la de la novela corta española y francesa del siglo XVII se da la presencia de la acción en un espacio y un tiempo concretos y contemporáneos, sus personajes son damas y caballeros, y su tema predominante es el amoroso. Por ejemplo, las españolas tendrán como escenario habitual la gran ciudad, sobre todo la corte de Madrid, por lo que se trataría de un género urbano (lo que se relaciona con la denominada novela cortesana, además de con el teatro áureo y sus dramas de capa y espada a la manera lopesca, y con aquellos relatos galantes). La temática suele circunscribirse a lo sentimental vinculado con el idealismo, pero también marca la pauta lo realista, aunque a veces se caiga en cierta inverosimilitud, incluso en un efectismo de historias truculentas, y aunque el narrador intente presentar los hechos contados como auténticos. Se darán los viejos artificios de ocultamiento del nombre real y aparecerán apostillas moralizantes, intentando justificar todo relato y/o cuestionando así la sinceridad del propio autor. Además, progresivamente se irá alejando del cuento y acercándose a la novela, ganando en complejidad, aproximándose a ese *petit-roman/*novela corta del siglo siguiente.

Como se comprueba en tantos títulos franceses y españoles, lo ejemplar es otra idea literaria reivindicada en el momento y un calificativo arraigado en el género siguiendo la estela cervantina, aunque ello no deje de suscitar polémicas. Proliferan varias interpretaciones en torno a esa ejemplaridad, sobre la sinceridad o fingimiento de Cervantes, sobre lo ético o lo estético. A pesar de la duda, se impone como motivo literario, especialmente en María de Zayas y entre los continuadores europeos de Cervantes. Otra *ejemplaridad* la determina la propia construcción o la composición textual, aunque a partir de la literatura española áurea primen las historias complicadas y el estilo elaborado. Desde España, ya con González de Amezúa, defensor de la figura de Cervantes como creador de la novela corta (1958), y también desde Francia, se estudia hoy la manera de construir la ejemplaridad y de defenderla tanto en la práctica literaria como en los discursos históricos, constantes desde los siglos XVI al XVIII (Giavarini, 2008).

La búsqueda de la verdad en la ficción en los *conteurs* del Renacimiento, y aun después, constituirá otro común denominador para Francia y España, pero también para Italia, tal y como estudia comparativamente D. Ventura. Bastaría remontarse para un relato breve entendido como

macro(género) desde esa perspectiva comparatista a un *rapport génétique* que comparte esa literatura europea, en una especie de evolución natural que se produce mientras se aleja de las raíces orales del hecho de contar sucesos.[176] Por su parte, R. Miñana estudia el ansia por la verosimilitud en el Siglo de Oro a partir de Cervantes y su novela corta (2002), y por la suya, A. Baquero enfatiza esa preocupación por la ficcionalidad en la novela corta del XVII, sentida menos por Cervantes que por Zayas, "que más preocupada parece estar por ser tachada de mentirosa" (1996: 305). Estos debates se comprueban en la práctica de la novela/*nouvelle* en el XVIII, en particular en el género histórico. Esa *nouvelle* heroica se basa en la poética neoaristotélica y la estética idealista, que defiende la verosimilitud y cohesión necesaria de la fábula sobre la novedad temática y la veracidad fáctica, además del honor y el ideal cortés relacionados también con la perfección del amor. Por otra parte, se defiende para la *nouvelle historique* la contemporaneidad de la historia, aunque ya se cuestione la oficialidad de lo escrito, así como la privacidad de unos personajes, como estudia Hautcœur (2002). La citada estudiosa enmarca la historia muy difundida de Saint-Réal en la posición anti-española o hispanofóbica reforzando aquella leyenda negra, pero también en el debate sobre la propia estética novelesca e incluso sobre la historia en la ficción entre 1660 y 1670, entre quienes defienden la novela heroica imitadora de la griega y quienes apoyan la novela histórica en la estela de la épica, la que acabará imponiéndose sobre la primera paulatinamente hasta desembocar en *La Princesse de Clèves*.

Como alega Amelia Sanz, como detonante además de la corriente que sigue en el siglo XVIII, el número de títulos de *nouvelles historiques et galantes* resulta abrumador y justificaría el hecho de no considerarlo un género menor. Además, no pocos de esos títulos son subtitulados como *nouvelle espagnole*, versen sobre historia española o lo hagan sobre historias amorosas ambientadas en territorio español pero, en la mayoría de los casos, tratando la materia histórica española desde una problematización de la propia historia francesa, desde una transposición cronológica y desde la fabulación: se jugaría con el lector para saber si se trata de una *histoire espagnole* o una *histoire d'Espagne*. Asimismo, señala lo sorprendente de la abundancia de los nombres propios de persona y lugar y la concreción temporal ante un lector inmóvil que logra desplazarse imaginativamente por tantos puntos de España, aunque la Historia, en realidad, quede como telón de fondo de la historia

[176] "Dans la nouvelle, le rapport de dépendance à l'égard de la vérité naît des exigences mêmes du genre, qui n'était à l'origine qu'un compte rendu oral de fait divers. La nouvelle, avant de devenir récit, était un événement, un fait objectif, comme nous le certifient l'auteur des *Cent Nouvelles nouvelles* bourguignonnes ainsi que Vigneulles, à l'aube du XVIe siècle. Cette opinion est encore partagée, à la fin du XVIe siècle, par Girolamo Bargagli et tout particulièrement par Erizzo qui, pour définir ses récits, préfère employer le terme «avenimenti». C'est seulement ensuite que la nouvelle devient un acte de parole et, enfin, un «genre littéraire». C'est à la nature orale de la nouvelle que s'intéresse tout particulièrement Lope de Vega, pour qui les récits qu'on désignait à son époque comme des nouvelles (*novelas*), ne sont, en réalité, que la version écrite des contes (*cuentos*), i.e. le compte rendu oral d'un fait divers que les gens connaissaient par cœur et dont la matière est toujours le fait, l'anecdote" (Ventura, 2002: 217).

ficticia y sea el personaje histórico el que emerja, como ocurre en *Tolédan*, una versión francesa del tercer relato de Tirso de Molina en *Los Cigarrales de Toledo*. Por ejemplo, Pedro el Cruel como personaje invade esas *nouvelles*, aunque el amor no deje de obnubilar la historia *histórica*.[177] Los títulos los delatan: el de Madame d'Aulnoy *Histoire nouvelle de la Cour d'Espagne par l'Auteur des Mémoires et Voyages d'Espagne*, de 1692;[178] el de Baudot de Juilly, *Germaine de Foix, reine d'Espagne. Nouvelle historique*, de 1700 (impreso en Amsterdam); el de Catherine Bernard, *Inès de Cordoue. Nouvelle espagnole*, de 1696; el de Camus, *Eugène, histoire grenadie*, de 1623, o el de aquel *Dom Carlos, nouvelle historique* del abad de Saint-Réal quien, tras remitir en el prólogo a numerosos historiadores, relatará el supuesto hecho histórico de la relación del príncipe Don Carlos con Isabel de Valois, su madrastra.

Así pues, si la edad clásica de la literatura francesa toma el relevo de los Siglos de Oro de la española, como ésta lo tomó de la italiana, la trayectoria de esta especie narrativa en Francia sigue la misma órbita: en la década de 1660 la concepción de la *nouvelle* "a la italiana", esto es, como relato considerablemente breve, divertido y hasta picante que suele estar enmarcado, cede de manera definitiva ante una concepción "a la española", definida o moldeada por el que fue un gran intermediario entre ambas literaturas, Sorel. Se demuestra en un capítulo de su *Bibliothèque française* de 1664 con el título "Des romans vraisemblabes et des nouvelles", y antes, en 1623, en sus *Nouvelles Françoises*: los temas ahora adquirirán un tono más serio y trascendental, un cariz verosímil o cierto, y un aire más novelesco por las aventuras y las galanterías. Serán otras *Nouvelles Françoises*, las de 1656-1657 escritas por Segrais, las que propulsen el género en detrimento de la novela francesa. Así, si es el siglo de Cervantes y sus *Novelas ejemplares*, pero también el de otras obras suyas que ejercieron su influencia en la Francia del XVII,[179] también debe de ser el siglo de

[177] "Por otra parte, siendo el matrimonio cuestión central de la vida privada y temática dominante en la novela francesa, también lo es en esta materia histórica: lejos de constituir el final feliz de las novelas de héroes (…). En este tipo de urdimbre, el personaje del padre resulta esencial para reunir el espacio público y el universo privado en la medida en que rey padre aparecen ligados simbólicamente y son rasgo definidor del universo hispánico. Allí es el convento el espacio protector y al tiempo la prisión por excelencia, siendo excepcionales las exigencias de libertad por parte de personajes femeninos, como es el caso de la *Mathilde d'Aguilar* de Madeleine de Scudéry, *précieuse* siempre en sus reivindicaciones. (…) Sin embargo, sí se aprovecha toda ocasión para oponer la poderosa Francia a la derrotada España, lo cual no debe sorprendernos en ese fin de siglo, a dos pasos de la Guerra de Sucesión (1701) y de la Paz de Utrecht (1713). Escriben, pues, nuestros narradores la historia del enemigo, o mejor, del rey enemigo" (Sanz, 2002: 244-245).

[178] Del primer suplemento de Godenne al repertorio por años de títulos de *nouvelles* entre los siglos XVII y XVIII (153-166), destacaremos títulos como *L'Amant travesti, nouvelle* (1695, dentro de *Mémoires de la cour d'Angleterre*) o *Don Gabriel Ponce de Léon, nouvelle* (1698) de Marie d'Aulnoy: para ésta, Godenne alude a la sempiterna historia obstaculizada de dos amantes alternada con relatos secundarios que se encuadrarían como cuentos de hadas (oscilando de nuevo en la denominación terminológica) y que tendrían como efecto el de dispersar la atención, y para la primera, a su calificación como *nouvelle courte*. Madame d'Aulnoy ofrecería una de las escasas excepciones con un relato no serio, como *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois, nouvelle*, autora que suele incluir referencias al *Quijote*.

[179] "The difficulty of condensing the loosely constructed tales, particularly those of the *Novelas exemplares*, the lessened interest in Spain and the deepened feeling of the power and sufficiency of the fatherland during the reign of Louis XIV, cause the works of the Castilian to be almost discerned as patterns after the middle of the century. Prior to

Sorel y Segrais y de las *nouvelles* francesas (Hubert, 1966). Debido a los aires literarios del XVII, se va gestando una *nouvelle romanesque* durante la primera mitad del siglo gracia a Sorel (no tanto Segrais, advierte Godenne), ocupando el territorio de las *nouvelles* más sentimentales de Margarita de Navarra (otro hito entre Boccaccio y Cervantes como en la continuación histórica se va a comprobar). Pero los aires narrativos vienen de España, que se respiran en la temática, en los personajes, en los escenarios, etc., y los *recueils* de Sorel así lo mostrarían. Es más, durante ese siglo el encuadramiento o encajamiento de relatos breves en otros extensos podría ejercer de "roman d'apprentissage" de la *nouvelle* francesa, que aprende de un procedimiento explotado en la literatura vecina:

> Si, dans la production de nouvelles en France au XVIIe siècle, l'on trouve des recueils où les récits de fiction se présentent les uns à la suite des autres, sans encadrement conversationnel englobant -songeons aux *Nouvelles tragi-comiques* [traducidas del español al francés en una edición parisina de 1661, retomada por Guichemerre en su edición de 1986] de Scarron-, il s'agit presque toujours de traductions de *novelas* espagnoles ou, plus rarement qu'au XVIe siècle, de *novelle* italiennes. De la sorte, la présence du cadre, fût-il de quelques lignes, détermine très fortement la réception de la narration en tant que nouvelle. (Spica, 1997: 119)

En este periodo de transición barroca la trama de tintes trágicos goza de éxito. La modernidad la marcan en la *nouvelle* lo galante y lo mundano, con temas históricos. Para el siglo XVII, aunque la evolución lo haga sentir en el siglo que le sigue como se ha comprobado, Godenne establece una primera etapa de 1600 a 1657 marcada por el nacimiento de la *nouvelle romanesque*, aunque se mantenga en un "éclipse total" respecto al Renacimiento. Son los años de los *recueils* de Sorel, marcado por la influencia española; como para ésta, los lectores de esas *nouvelles* francesas prefieren acercarse a relatos serios y extensos, imitando los antiguos relatos extensos de caballería plagados de intrigas sentimentales y alejándose de lo *plaisante* del relato anterior, como él mismo confesará, y justificándolo curiosamente con su referencia a las lectoras.[180]

---

that time, however, he has furnished inspiration to a goodly company of important French writers, such as Hardy, Pichou, Quinault, Rotroui, Scarron, Sorel, and a number of second rate authors, all of whom, as a rule, use the *Novelas exemplares* in tragi-comedies, episodes from *Don Quixote* in comedies, and characters from both works of ballets" (Crooks, 1931: 202).

[180] Lo hará en *La Bibliothèque françoise*: "à cause que les Dames les pouvoient lire sans appréhension, au lieu que quelques-unes d'auparavant estoient fort condamnées, comme celles de Boccace, qui sont de tres mauvais exemples". No rechaza los logros de M. de Navarre o J. Yver, pero considera que los españoles son mejores contadores de historias: "Il faut confesser que les Espagnols ont quelques chose par-dessus nous en l'ordre, et en l'invention d'une histoire".

> Si Sorel est amené à abandonner la tradition plaisante, c'est non seulement par les exemples de Marguerite de Navarre et de l'histoire sentimentale du début du siècle à la manière de des Escuteaux, mais encore par celui de la nouvelle espagnole. Depuis plusieurs années déjà, la littérature espagnole est à la mode. (…) Or la traduction de ce livre [de Cervantes] révèle l'exemple accompli d'une conception du genre fondée, elle également, sur les principes d'un récit étendu et au caractère grave. Tout concourt par conséquent à ce qu'une telle forme de nouvelle s'installe en France. (Godenne, 1970: 28-29)

Segrais traerá en 1623 sus *Nouvelles françoises où se trouvent les divers effets de l'Amour et de la Fortune*, haciendo constar en su introducción: "Ie leur baille le tiltre de Françoises, d'autant qu'elles côtiennent les avantures de beaucoup de personnes de nostre nation", pues será la primera vez que un *nouvelliste* plasma aventuras con un héroe francés. Sus cinco relatos incluidos, *Le Pauvre généraux*, *Les Mal mariez*, *La Sœur jalouse*, *Les Trois amans* y *La Recoignoissance d'un fils*, sobrepasan las cien páginas con sus aventuras amorosas y graves. Con estas cualidades narrativas, se alejan de la *nouvelle-fabliau*. Además, como se comprueba con los propios títulos, Cervantes se erige en modelo para *Les Mal mariez* o *La Recoignoissance d'un fils*, como estudiaba Hainsworth. Esa transposición traerá otras consecuencias para la construcción y forma del relato francés como narración extensa y grave: se recurre a un principio *in medias res* (aunque se empleara en la narración extensa de estirpe griega en el momento como en *L'Astrée*), a un desarrollo cronológico, a unas historias intrincadas y novelescas sin sobrepasar los límites de la "vraisemblance". Así lo demostraría Godenne comparándolos con los *romans* de Sorel, quien se muestra consciente ante la existencia de dos tradiciones como la anterior y ésta que importa de España de carácter *romanesque*, y ante un nuevo género, teorizando sobre él dentro de sus propias ficciones. Pero también en sus textos, aunque ocasionalmente, se introducen historias como contadas o recitadas para rebajar el aburrimiento como en *La Maison des jeux*, de 1642. De 1645 son *Les Nouvelles choisies*, una reedición de aquellas *Nouvelles françoises* en la que incluye un marco/*cadre* que evocaría antecedentes italianos y franceses como el del *Heptaméron*.

c) Variedad terminológica para los siglos XVI y XVII

Nuevos alegatos se traen a colación para dirigirse a la especie narrativa que se está escribiendo en las literaturas francesa y española en los siglos XVI y XVII. Alegatos propiamente

narrativos se ofrecían en aquel contexto, a los que se sumaban situaciones externas como el hecho de que en España, entre 1623 y1634, se prohibiera la impresión de obras que fueran "novelas"; ello invitaría a algunos autores a cambiar la denominación para salvar tal escollo en la línea de esa condena humanista de la inmoralidad. Por otra parte, en la crítica reciente, se ha venido empleando la etiqueta de novela cortesana, acuñada por González de Amezúa, a la que por ejemplo Ferreras se opone proponiendo la de "novela corta" o "cervantina" (1988: 35 y ss).

Los títulos de la escritora María de Zayas revelan algunos de esos aspectos al optar para el primero por *Novelas amorosas y ejemplares*, pero para el segundo por el de *Desengaños amorosos*. Ante el título escogido para su primera obra, que sigue claramente el ejemplo cervantino para el género, son sus propios personajes los que manifiestan su desagrado al tratarse de un término "enfadoso"; por ello, prefieren hablar de "maravilla", y de "desengaño" en la segunda, aun manteniendo la línea temática amorosa de la anterior. Ya en el Renacimiento, tras el hito boccacciano para la literatura europea, la *nouvelle* vendría marcada característicamente por la pretendida verdad o verosimilitud de sus temas y tonos, característica que ha sido alegada hasta el presente para este género literario también en su vertiente española de la novela corta, y que fue antepuesta incluso a la moralidad por ejemplo por su gran exponente renacentista francés, Margarita de Navarra, en oposición justamente a lo mentiroso o lo novelesco.

Con todo, los títulos de Zayas y Sotomayor, a imagen y semejanza del cervantino, demostrarían que aún en español la voz novela sigue refiriéndose para un género narrativo breve, aunque esta brevedad ya sea relativa. En francés el término *nouvelle* se empleará para referirse a los mismos relatos, tanto para las traducciones del español de las ejemplares de Cervantes y de Zayas, como para las obras que siguen su estela como las de Segrais y Sorel. En este punto, *nouvelle* y novela se revelarían como equivalentes, aunque su brevedad quede contenida en los propios términos escogidos (aún se siente ese diminutivo) y aunque, por otra parte, dicha brevedad sea relativa: para albergar esas historias intrincadas, esos relatos necesitan una extensión mayor a la de los relatos a la italiana (*novelle*), pero menor que la de la *historia* de un *Quijote*, por ejemplo.

Tangencialmente, ese relato extenso y su denominación también se presentan como problemáticos. Uno de los hispanistas que defienden una diferenciación actual en español entre romance y novela es Riley (1966), quien remite a la obra cervantina: desde nuestra perspectiva y terminología actuales, el *Quijote* sería una novela, mientras *Segismundo* y *La Galatea* responderían a romances, aunque en la época el *Quijote* sería una historia según su propio autor, y sus ejemplares, novelas. Alega Riley unas propiedades definitorias aunque éstas no se den ni en todos los momentos ni en todos los autores de romances: éstos presentarían una historia de amor y/o de

aventuras, normalmente marcada por un viaje, una búsqueda y unas pruebas, lo que conllevaría además la proximidad al mito, la posibilidad de lo sobrenatural, la presencia de un espacio y un tiempo no necesariamente empíricos, la idealización de héroes y heroínas, la simplificación psicológica de los personajes y de las cuestiones morales, algunas técnicas como la del entrelazado o la intercalación, la recurrencia a peripecias y encuentros o fortuitos o debidos a la providencia, y un estilo elevado que aleja los diálogos del realismo. Muchas de estas cualidades, no obstante, como se ha comprobado, son compartidas por las *nouvelles*/novelas (cortas) cuando comienza a ganar en complejidad y contagio respecto al género narrativo extenso tanto francés como español.

Cervantes cultivó cuento, novela corta y novela, incluso romances si éste se diferencia de aquéllas, y quedaría aclarar el sentido del primero de esos términos. Baquero Goyanes y Laspéras coincidirían en que en líneas generales el término cuento para Cervantes se asociaría a un relato oral, mientras que el de novela lo haría con un texto escrito. Sin embargo, las equivalencias no son tan sencillas ni directas: al final del capítulo XXXII aparece la maleta olvidada en la venta, dentro de la cual hay una "novela" o "novella"[181] que es la de *El curioso impertinente*, como la llaman los personajes, pero también aparece el término cuento en boca de Dorotea o incluso en la voz del narrador como si se tratara de sinónimos. En otro relato incluido ahora en las *Novelas ejemplares*, *La fuerza de la sangre*, se volverá a referir a cuento, aunque Cervantes no lo identifique necesariamente con mentira, como cuando Claudia Jerónima en el segundo *Quijote* se refiera al "cuento de su desventura". Cuento también podrá aparecer, como en el de la pastora Torralba, en tanto que sinónimo de conseja o historia, por lo que tampoco aquí existe conciencia para un género literario definido, ni siquiera para un mismo autor, aunque desde la crítica actual se pueda convenir en algunas de esas consideraciones:

> Lo observado en Cervantes parece indicar que éste empleaba la voz *cuento* para las narraciones orales o populares, y novela para las escritas, aunque las dimensiones de unas y otras fueran casi las mismas. El valor diminutivo de esta última voz se olvidó casi por completo, y hoy nos sirve solamente para designar narraciones extensas. Si queremos aludir a un género próximo al cuento, tendremos que hablar de novelas cortas. (Baquero Goyanes, 1949: 47)

[181] Como "novella" se acerca Ana L. Baquero (2005b) a esa excepcional narración cervatina (excepcional también por su modo de inserción dentro del gran libro primero del *Quijote*), esa "denominación de origen", como podríamos decir, que enlaza con Boccaccio así como con este estadio literario, pero también con el de finales del XX, tal y como se veía para ese momento a partir de la recuperación terminológica para un relato narrativo de extensión media del que no aleja mucho.

Así, se va perdiendo el sema explícito referente a la brevedad en la voz novela como en *nouvelle*, y la va ganando entonces, aunque no sea como tal sema explícito, en la de cuento, aunque para ese contexto se suma otro, el referente a lo escrito frente a lo oral, que, aunque ficcionalizado, suele asociarse con ese cuento. Y se suma además a esa otra característica del contexto literario, la de la verosimilitud o la de la historicidad o realidad referencial de lo contado dentro de la ficción. De hecho, aunque el propio desinterés por ese género sería motivo de esa ausencia de especialización y de esa indefinición según Hernández Valcárcel, la voz cuento continuaría empleándose "para designar tanto relato breve de ficción como narración de cualquier aventura o suceso "real" vivido o presenciado por los personajes de la obra donde se inserta; es sinónimo de "caso", bien sea verdadero o falso" (2002a: 150).

Pero, de manera paralela, si la voz novela deja de ser preferida para la novela-corta, o, si se prefiere, la novela corta deja de ser novela porque ésta empieza a ser extensa, "Il vient un moment, à l'époque classique, où la nouvelle n'est plus nouvelle, sans être tout à fait roman", afirma Deloffre (1967: 5), contextualizando además para esa época en particular una acepción ejemplar y explicativa a partir de la propia historia de la palabra.[182] En esa edad clásica estudiada por él, aún se arrastrarían semas anteriores como sobre lo relativo a las "noticias" o "novedades". No obstante, sin apartar el sema de novedad, el autor de *Cent Nouvelles nouvelles* ya había introducido el sentido literario desde el italiano *novella* como "cas décrits et racontés", de manera que la novedad se deberá entonces más a la forma que al mismo fondo. Además, así se asentará la *nouvelle* en la literatura para no marcharse más, a lo que añade Pérouse para el siglo XVII confirmando lo anterior: "En un glissement sémantique très visible, le terme de «nouvelle» va être appliqué (par analogie linguistique?) aux imitations de la *novela corta* espagnole. Sorel et Segrais donneront des «nouvelles françoises»" (2001: 46). La equivalencia no resultaría problemática entre *nouvelle* y novela, como demostrarían las propias traducciones de las ejemplares cervantinas y por esa misma influencia. Se trata de esos relatos con una historia más dilatada y elaborada literariamente que los cuentos orales literaturizados. Pero, como advierte Deloffre,

> la nouvelle française, telle que la conçoit Sorel, n'est-elle pas indigne du titre de «petit roman» qu'elle prendra parfois une cinquantaine d'années plus tard.

[182] Y añade posteriorment: "À l'époque romantique, le mot de nouvelle aurait pu prendre en France, sous l'influence de Hoffmann ou de Novalis, le sens de «conte fantastique». Les œuvres de Mérimée ou de Maupassant en ont restreint l'emploi à des récits courts, réalistes, ordinairement dramatiques, et se terminant par un événement surprenant: à la limite, on pourrait dire que toute nouvelle moderne est conçue en fonction du dénouement. (…) on ne devra pas en juger toujours par l'étiquette pour savoir ce qu'il convient de tenir pour «nouvelle» à telle ou telle époque" (Deloffre, 1967: 7).

> En réalité, elle est plus proche d'un autre genre qui a sans doute contribué à la former. C'est celui des histoires intercalées, fréquentes dans les romans du temps, et mises à la mode surtout par ceux de Cervantès et pas l'*Astrée*. Certes, aucune des *Nouvelles françaises* -en dehors des récits rétrospectifs déjà signalés- n'est racontée à la première personne. Mais Sorel introduit cette innovation dans son second recueil de nouvelles, les *Nouvelles choisies, où de trouvent divers accidents d'amour et de Fortune*. (Deloffre, 1967: 26-27)

Así, como para el siglo XVIII, igual que la novela corta tiene mucho de novela-larga (acortada) e igual que entonces puede ser referida como "historia", la *nouvelle* del XVII ya tiene mucho de *petit-roman*. La voz *histoire* en francés vendría a corresponderse con las obras de un Scarron, más próximas además a una obra teatral, lo que recordaría explícitamente a la simbiosis planteada por Cioranescu para la contemporaneidad literaria española entre comedia y novela, en particular en la *nouvelle* francesa (1966).[183] Por ejemplo, algunas *nouvelles* de Boirobert de mediados del XVII se inspiraron en comedias de Tirso de Molina o de Calderón. Por otra parte, de manera paralela a esa (quizás mal llamada) novela cortesana, una *nouvelle* como *La Princesse de Clèves* respondería a los adjetivos de histórica y galante entre sus propios contemporáneos, hasta tal punto de que: "Nouvelle, histoire, roman tendirent à se fondre dans l'esprit du public et des auteurs: c'est cette espèce de syncrétisme des genres narratifs propres aux années 1675-1690 environ qui doit être maintenant examiné" (1967: 42), matiza Deloffre. Como ha comprobado, la evolución experimentada por la obra *Cent Nouvelles nouvelles* del siglo XV a *Manon Lescaut* del XVIII demuestra para la etiqueta de *nouvelle* una heterogeneidad que califica de radical, pero, asimismo, una evolución insensible. Las *nouvelles* francesas inspiradas en los siglos XV y XVI en el modelo boccacciano se corresponderían con unos "petits contes tout proches des genres médiévaux", que se irán amplificando y complicando ya a finales del XVI. Poco después recibirán la influencia cervantina, "certes capitale, mais elle s'exerce dans le sens qu'aurait suivi le genre livré à lui-

[183] Mlle de Scudéry toma de Calderón *El astrólogo fingido* para *Aventures du marquis françois*, mientras que Madame de Villedieu, para *Annales galantes*, se mantiene en la boga de un personaje como el de *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara: "Pour répondre, il convient de savoir d'abord ce que les contemporains attendaient de la nouvelle: il semble bien que ce qu'ils lui demandaient, c'était de se tenir tout près de la réalité. Segrais dit, dans la préface de ses *Nouvelles françaises*, que « le roman écrit les choses comme la bienséance le veut», c'est-à-dire qu'il invente conformément à un but artistique et à une idée préconçue, tandis que «la nouvelle doit tenir un peu davantage de l'histoire et s'attacher plutôt à donner les images des choses, comme d'ordinaire nous les voyons arriver». Est-ce à dire que la comedia était pour les auteurs français une école de réalisme? Cela est plus que douteux. Il y a un point cependant sur lequel la comédie espagnole est plus réaliste que la française, et c'est son déroulement sans entraves dans le temps et dans l'espace, son mépris des unités. Lorsque les écrivains français imitent un modèle espagnol, on sent bien que le plus gros de leur effort va dans le sens de la domestication des faits et d'une économie académique de l'action, qui est le plus souvent multiple et échevelée dans le théâtre espagnol. Malgré leurs efforts, on sent aussi qu'ils n'y parviennent pas toujours et que leur unité péniblement obtenue reste, pour ainsi dire, cousue de fil blanc" (Cioranescu, 1966: 86).

même" (*ibídem*: 101), esto es, como una suerte de evolución natural. Los nuevos cultivadores de *nouvelles* buscarán oponerse a los de *romans*, aunque adoptan sus técnicas pero no su falta de verosimilitud, y aunque, insensiblemente, pasando por *La Princesse de Clèves*, acaben desembocando en esos *petits-romans* del XVIII.

Con todo, a partir de los parentescos tendidos entre la *nouvelle*/novela española y francesa del XVII,[184] Guiomar Hautcœur cuestiona que se trate de evolución, de un mero traspaso del modelo italiano al español:

> Ainsi, le modèle mis en vogue par la nouvelle espagnole ne succède pas tel quel au modèle italien, comme on a parfois voulu croire. La réception de la *novela* en France ne constitue pas une simple étape dans une sorte d'évolution organique du genre «nouvelle» qui remonterait aux fabliaux du moyen-âge pour suivre sa course jusqu'à son plein épanouissement au XIXe siècle. Les traductions françaises de la *novela* sont en revanche un des premiers lieux où s'élabore une poétique du genre narratif différente de celle du roman épico-chevaleresque. Les choix divergentes qui distinguent les générations successives de traducteurs font surgir un véritable débat au sujet des normes devant régir la fiction. (Hautcœur, 2005: 575-576)

Así, le atribuye a esa *nouvelle* española toda la cristalización de tensiones poéticas que ya se producían también en la literatura francesa y que colisionan con el género propiamente novelesco, ya no tanto como parte o miembro de ese género histórico de la *nouvelle* como sucedería hasta ese momento, sino como una auténtica alternativa a la poética tradicional de la novela, afirmación que

[184] G. Hautcœu Pérez-Espejo profundiza pormenorizada y excelentemente en el comparatismo hispano-francés con el que tiende esas *parentés* para el siglo XVII desde toda una poética de la *nouvelle*, a la luz de la cual se podría partir para el comparatismo histórico tanto hacia estadios anteriores como hacia otros posteriores como el momento de nuestras autoras, pero también para un comparatismo "transversal" siguiendo los puntos analizados por la citada estudiosa que, de hecho, atraviesan todo el siglo XVII y este apartado a él dedicado, igual que atravesará todo el bloque segundo dedicado a una profundización estructural-narratológica. Estudia la recepción de la *novela* española del Siglo de Oro en Francia, sus traducciones y su posición en una poética novelesca francesa a partir de 1660. Pero también, para los contornos de esa *novela* española (cuando aún es tal y cuando "idealmente" se identifica a *nouvelle*), parte de la problemática de ese "nuevo" género, del modelo italiano, de la independencia cervantina de esa "nouvelle romanesque" de ejemplaridad moral y poética, o de la visión de ésta como una comedia en prosa: el modelo teatral, la ambigüedad a la vez trágica y cómica, el vínculo en Lope, las *matières* comunes como el "caso de honra" o el matrimonio, así como las implicaciones sobre la propia fábula o la temporalidad o la verosimilitud, e incluso las divergencias entre comedia y novela cuestionando éste último como un género "femenino": "La *comedia* est rangée dans ces lignes [de Zayas en *Desengaños amorosos*] du côté de la *doxa* dans la mesure où elle reprend les préjugés masculins dominants tandis que sont établis des rapports privilégiés entre *novela* et féminité. Il n'y a certes pas de mouvement en Espagne comparable à celui des précieuses françaises. Il semble toutefois que le règne des rois catholiques ait marqué un tournant en ce qui concerne la place des femmes dans la société. L'accession au trône de la reine Isabelle, le rôle joué plus tard par ses filles en Espagne et au Portugal et l'influence grandissante des femmes dans la vie de cour ont été pour beaucoup dans la diffusion de genres littéraires plus particulièrement destinés au public féminin" (2005: 75-76). Así, se autoriza también a poder comparar a las autoras españolas con las francesas.

podremos trasladar plenamente al periodo estudiado a la luz de nuestras seis autoras escogidas, como se comprobará también desde su análisis inmanente como textos breves (femeninos).

d) Balance para el relato breve franco-español de los siglos XVI y XVII

El siglo comprendido entre el XVI y el XVII ha significado para España un siglo de oro, también para su literatura y su novela (corta), estela que no menos meritoriamente sigue la francesa y su *nouvelle*, aunque inicialmente a la sombra de la influencia italiana, que en el primer siglo también recibe la literatura española, la que luego repercutirá en la francesa. Tanto la crítica francesa como la española, especialmente atraídas por esta cuestión y sus comparatismos, han anclado un importante hito para este género narrativo en el siglo XVII, el siglo de las *Novelas ejemplares* y de Cervantes así como el de sus imitadores en la literatura española y francesa. No obstante, es en toda el área románica u occidental donde la literatura cobra un nuevo significado acorde con la propia historia de la humanidad y su modernidad, y con él, una reubicación de los géneros literarios narrativos, breves y extensos. Asimismo, es la propia literatura europea la que se ha reposicionado: si la edad clásica de la literatura francesa toma el relevo de los Siglos de Oro de la española, como ésta lo toma de la italiana, la trayectoria de la especie narrativa estudiada sigue la misma órbita, pues en la década de 1660 la concepción de la *nouvelle* "a la italiana", esto es, como relato considerablemente breve, divertido y picante que suele estar enmarcado, ha cedido de manera definitiva ante una concepción "a la española", definida o moldeada por Cervantes y exportada por Sorel, el gran intermediario entre estas literaturas.

Pero ha sido también el siglo de las ejemplares escritoras de novelas (cortas)/*nouvelles*, gracias a las cuales sería lícito trazar esa línea de consanguinidad literaria o *generidad* que ya partiera del indiscutible hito de Margarita de Navarra, pasando por las novelas de María de Zayas o de Madame de La Fayette, a su vez en consonancia o en línea, "indirecta" o "cruzada", con las de Miguel de Cervantes. Esa línea, debilitada a lo largo del siglo XVIII en España a diferencia de Francia, sería revitalizada gracias a nuestras escritoras en el siglo XX. Se confirmaría esa parábola o paralelismo entre esos dos periodos histórico-literarios en los cuales se cumple el fenómeno, la realización o la *facticidad* del género novela corta. Esos periodos son los años *áureos* del siglo XVII y aquéllos entre finales del XIX y las primeras décadas del XX tanto en Francia como en España: ambos periodos, entendidos incluso en el todo del polisistema y diferenciados en la

historia, incluirían e incluso favorecerían el afloramiento de las series genéricas que, aunque no se hayan extinguido, vivirían entonces sus periodos de mayor producción y recepción, serie que cuenta, en ambos periodos, con *ejemplares casos femeninos*.

Por otra parte, el mismo término o significante nacido en el Medievo y mantenido hasta el presente con raíz común a las lenguas romances, aludiría a unos mismos referentes en la literatura francesa y española, renacentista y barroca. Por ello, hablar o no de "deslizamiento semántico" o de una asimilación por medio de la literatura española en el siglo XVII, teniendo en cuenta además el hermanamiento no sólo etimológico sino propiamente literario en el contexto o sistema románico, no disimularía la influencia ejercida por las *Novelas ejemplares* cervantinas también en lo terminológico y conceptual, más allá de lo narratológico, temático o estilístico. Pero tampoco disimularía, sin embargo, el hecho de que las novelas españolas y, por influencia de éstas las francesas, comparten una evolución natural desde el modelo boccacciano, una evolución que de nuevo es "forzada", en este caso por la literatura española e irradiada por ella. Además, en este estadio, el del género en su equivalencia *nouvelle*/novela corta, éstas van a tener mucho de novela(larga) o de (*petit*)*roman.*

Así, la nebulosa también se propaga, pues, al siglo XVII francés y español y más allá, pero ahora son otros factores, no sólo narratológicos, los que entran en juego. En esa evolución, muchas realidades textuales son compartidas por la literatura europea: están los relatos que se siguen contando oralmente, aquéllos que aunque poseen una raíz oral o folclórica son re-convertidos en literatura escrita, aquéllos escritos que van ganando en extensión y complejidad sin dejar de ser breves, y aquéllos que se caracterizan por su plena longitud en sus historias y aventuras intrincadas. En esa evolución insensible, no pueden dejar de solaparse los textos que responden y efectúan tal evolución e incluso tensión textual. Desde soluciones actuales se podría reducir a cuento tradicional, cuento literario, novela corta y novela (esto es, sin alejarse en mucho de las propuestas de siglos posteriores); y, del modo como "colisionan" para este estadio el cuento literario y la novela corta, lo hacen en su intento de equivalencia, genérica pero también terminológica, con la *nouvelle*. De este modo, en un amago de distancia respecto a la propia terminología, una problemática que se presenta en el interior de un polisistema literario en su historicidad como puede ser el español o el francés en el quicio del XVI al XVII, por diversos motivos en los que convergen una evolución natural y unas influencias, se presenta también en el polisistema de la literatura vecina.

1. 5. Entre la Edad Media y la Edad Moderna: el alumbramiento del relato breve literario

Tal y como se refleja en la historia ficcionalizada en sus respectivas literaturas, la historia del país francés y del español ya está presente en la de su vecino. En la Alta y la Baja Edad Media, las influencias y relaciones entre los territorios situados a ambos lados de los Pirineos han sido igualmente intensas, siendo traspasadas por ejemplo por el camino de Santiago, por donde España y Francia se intercambian ideas y textos a la par que los exportan e importan desde y hacia Europa occidental: es ruta de comercio de toda índole, de tránsito de francos y de habitantes de los distintos reinos hispanos, de corrientes artísticas como el románico y el gótico y otras como la cluniacense, además de cuantiosos textos, muchos procedentes de la labor de traducción de las cortes árabes y cristianas de la Península Ibérica. Con la Reconquista, se suceden otros enlaces matrimoniales y/o bélicos y la unidad cristiana entre la lucha de potencias como telón de fondo de la mayoría de episodios históricos:

> A lo largo de la Baja Edad Media, las relaciones francesas con los reinos hispanos fueron de signo diverso según de qué reino se tratara. De este modo, si Castilla mantuvo, generalmente, una política de amistad con Francia, las relaciones franco-aragonesas estuvieron marcadas por una constante rivalidad, lo que tenía mucho que ver tanto con el antiguo enfrentamiento por los dominios aragoneses del Midi como con la pugna por la supremacía en el Mediterráneo occidental. (…) La política internacional de los Reyes Católicos iba a sentar las bases de una activa presencia diplomática y militar de España en Europa, que perduraría a lo largo de buena parte de la Edad Moderna. (Cantera Montenegro, 2009: 67)

Entre la realidad histórica y la ficción literaria en la Baja Edad Media, la historia francesa es llevada a la literatura castellana medieval, por ejemplo, con Carlomagno, además de con otros temas y personajes que están presentes legendariamente en el romancero viejo y tradicional más que en los tratamientos del teatro. Igualmente, la historia de la Península ibérica y un problemático concepto de España se lleva a la épica francesa, a la lírica provenzal o a otros géneros de los siglos XIV y XV en los que varía la imagen de España. La evolución histórica se irá plasmando artísticamente durante la Edad Media en su camino hacia la Edad Moderna con el Renacimiento. En ese tránsito entre los siglos XIV, XV y XVI, entre la Edad Media y la Edad Moderna, la poesía

francesa plasmará una imagen propia del imperio español, Montaigne reflexionará sobre la situación en las Indias, Rabelais reflejará el conflicto hispano-francés de su tiempo, mientras otros escriben una suerte de literatura de combate. Mientras, Carlomagno seguirá presente aunque de forma ambivalente en la literatura caballeresca y en la épica culta peninsular y se escribirá la rivalidad caballeresca entre Carlos V y Francisco I en aquella épica culta como en algunos carteles de desafío.[185]

En esos siglos en la actual Francia y España, la nebulosa genérico-terminológica parece hacerse con el campo de la cultura escrita. Entonces, en España se desarrolla la prosa narrativa tanto de aventuras como de carácter sentimental siguiendo los modelos griegos y en principio en verso (Deyermond, 1976), cuando llegan numerosas traducciones especialmente francesas a partir del ciclo artúrico, apreciándose ya para ese estadio literario cierto retraso en la literatura española pues tardarán en aflorar, por ejemplo, romances caballerescos autóctonos. Con todo, como otras relaciones literarias franco-españolas dignas de reseñar, se demuestra la vigencia del modelo de Chrétien desde el XII y el florecimiento tardío en España en el XVI con el *Amadís*, el que, no obstante, llegaría a instaurarse como modelo ante aquella literatura europea. En esa prosa narrativa de aventuras el narrador, omnisciente y heterodiegético, se entromete en la narración y también apela a lectores y oyentes/oidores, pues podían ser textos transmitidos también en voz alta: tanto en la literatura extensa como breve, la francesa y la española, la huella de lo oral no se va a borrar en los siglos posteriores. Asimismo, en esa narrativa ocurren multitud de sucesos que son sintetizadas por ese narrador, mientras que en las escasas escenas los diálogos son muy estilizados como en los romances. Los personajes, idealizados, son representativos del *roman*/romance, carentes de profundidad y evolución. Y aquella novela sentimental mostrará un estilo más artificioso dedicado a una minoría culta, inspirándose del modelo boccacciano de la *Fiammeta*. Sin embargo, el gran hito entre la Edad Media y la Edad Moderna lo va a marcar Italia y el siglo XIV gracias a Boccaccio y su composición de relatos breves agrupados y contados por sus personajes dentro del marco y con motivo de la peste florentina, el *Decamerón*.

En su contexto, el humanismo de la recién inaugurada Edad Moderna defenderá una literatura lo más próxima posible a la historia, la verdad, la verosimilitud y, además, al provecho y la instrucción, lo que conllevará tangencialmente una condena de la ficción narrativa en tanto que peligrosa, nociva y falaz. No sólo condenará aquellos libros de caballerías sino también las especies narrativas en general por mentirosas, salvándose un único género, la novela de amor y viajes que

[185] Véase BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.) (2002), *La Historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia; y (2009), *La Historia de Francia en la Literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia.

sigue los modelos griegos, en particular el de Heliodoro, siendo leídos de forma simbólico-alegórica. Con el fin de combinar los tan preciados *docere* y *delectare*, se incluirían por ejemplo en las miscelánea y en la prosa de ideas imperante facecias y hasta novelas (cortas) o *nouvelles*: en éstas, y a través de los siglos, se aprecia la continuidad del debate en torno a su asociación como género con aquella característica de la verosimilitud, o su capacidad de incluir otros textos o de ser incluidas como relatos en obras de conjunto.

Hasta que florece el Humanismo y la conocida como *querelle des femmes* que se discutía en el París del siglo XV pero también en otros focos culturales como Venecia o Londres, la historia de las mujeres para el periodo que llegaría hasta el siglo XVI la escribirían las mujeres campesinas sosteniendo las generaciones, las mujeres de las iglesias, las mujeres de los castillos y los señoríos como guardianas de la tierra y el linaje, y las mujeres de las cortes como gobernantes, mecenas y damas de honor. A la querella sostenida por los intelectuales, que argumentan la naturaleza femenina en tratados pero también en *novellas*, se sumaron también mujeres, siendo Christine de Pisan quien mostrará la primera su rechazo argumentado ante la sociedad patriarcal medieval (Anderson & Zinsser, 1991: 565). Rivera Garretas, entre las formas de "resistencia femenina" del siglo XV español, siguiendo el modelo de Pisan, destaca a Leonor López de Córdoba con sus *Memorias*, a Teresa de Cartagena con la *Arboleda de los enfermos*, y a Isabel de Villena en la *Vita Christi*:

> Con sus palabras públicas, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena aportaron sus opiniones a la argumentación feminista que Christine de Pisan había introducido en la querella de las mujeres. Otras patrocinaron la producción literaria de creadoras y creadores (…). Todas estas escritoras y protectoras de la cultura rechazaron más o menos abiertamente las imágenes de lo femenino que les transmitían los sistemas de género vigentes. Las literaturas de tradición cristiana, musulmana y judía ofrecían una cierta variedad de representaciones de lo femenino. (Rivera Garretas, 1991: 1142)

No sólo se hallan esas representaciones en los discursos de tipo eclesiástico, jurídico o científico, sino en la narrativa medieval en general, como en la que se va aproximando al quicio de la modernidad. Se aprecian imágenes en la Primera Crónica General de Alfonso X, en la épico-legendaria, y también en la propia narrativa breve o cuentística, que se diferencia de todo lo anterior, notablemente por su difusión y variedad aunadas por la ejemplaridad (antes de la cervantina), que asegura además la durabilidad e impermeabilidad. Hay tradición sapiencial tanto oriental como occidental, con la mujer representada como sabia, pero se ve empañada por el tono eminentemente misógino de la cuentística medieval (Lacarra, 1995a). Aspectos comunes

mantendrán, por otra parte, la poesía cortesana y la narrativa sentimental dada la coincidencia en autores y en público. Sin embargo, será en la poesía donde se represente a la mujer de todos los estamentos, además del noble, encarnado en la dama bella y virtuosa y la dama vituperada por promiscua. La narrativa se mostrará ambivalente en la representación del amor que constituye su centro argumental y filosófico al mostrar la vulnerabilidad del orden patriarcal establecido (Lacarra, 1995b).

Así pues, en esa histórica transición o despertar tras una larga Edad Media europea, en ese entreacto, paréntesis o *continuum* de la historia, en ese amanecer de la modernidad que ve salir el sol en la Italia del siglo XIV de Boccaccio –sol que irá marcando las horas del Renacimiento en el resto de Europa–, los conceptos en torno al mundo y a la propia cultura escrita se ven trastocados. Los últimos estudiosos de la literatura medieval europea convienen en esas singularidades de la época en torno al eje de la oralidad y la escritura: el nacimiento del relato, literario y moderno, se encuadraría en el propio nacimiento del concepto (moderno) de literatura, de género y autor literarios. Un acervo común europeo obligaría a abrir el espectro a toda una tradición románica –aquí inabarcable–, una tradición en la que se anclarían por igual la literatura francesa y española: ambas, incesantes cultivadoras de narrativa breve en el largo Medievo, recibirán la influencia de célebres figuras italianas de todos los campos especialmente desde el renacentista siglo XV, cuando ya ha publicado Boccaccio su conjunto de relatos breves agrupados en el *Decamerón* (1351).

a) Notas sobre el estado de la cuestión teórica relacionada con la literatura breve

Grandes nombres de estudios se han dedicado en su globalidad a la tradición de la literatura europea medieval, tradición de obligada postura comparatista. Baste pensar en el célebre estudio de Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, o el elemental estudio alemán de Walter Pabst sobre nuestro género literario en el ámbito de las literaturas románicas, desde su creación y desde su antinómica teoría. Esta recesión bibliográfica, no exhaustiva sino justificativa explicaría el estado de la cuestión teórica, enfatizando el lado comparatista de esta parcela de un género literario particular y poniendo el acento en algunos puntos en los que converge la teoría y que ayudan a explicar la evolución literaria hasta el siglo XX y XXI.

Roger Dubuis viene aportando desde los años sesenta pertinentes notas para la *nouvelle* francesa de este momento, en la que ve el origen del género también en Francia, nombre al que se

podrían sumar otros dos con estudios primerizos y muy relevantes, como el de Werner Söderhjelm para la *nouvelle* francesa del siglo XV (de 1910 aunque con reedición en los años setenta), y el de Gabriel Pérouse en particular para el siglo XVI. Mientras, de manera conjunta para el cuento y la novela corta, María Jesús Lacarra ofrece un fundamental estudio para el mismo periodo, estudio que además es prologado por otro gran teórico, Maxime Chevalier; éste último resulta indispensable no sólo por ofrecer un deslinde para ambos géneros del cuento y la novela corta, sino porque mantiene naturalmente una postura comparatista. A estos estudios se añadiría otro también pionero, aunque pulido con las aportaciones de otros posteriores, como es el de Marcelino Menéndez Pelayo, en los primeros años del siglo XX, cuando nuestro género literario también despertaba la curiosidad teórica de Söderhjelm.

Igualmente, se vienen realizando estudios recientes en torno al género literario a partir de autores en particular como Bonaventure des Périers por parte de Sozzi, quien en su propio título incluye por igual *contes* y *nouvelles*, de manera similar a como en el estudio de conjunto de Menéndez Pelayo se rescatan cuentos y novelas cortas. Pero, una vez más, se reúnen autores de las literaturas románicas en torno a este género de la *nouvelle*/novela corta, como Boccaccio, Marguerite de Navarre y Cervantes en los estudios de Bessière y Daros, así como en los de Didier, Levy-Bertherat y Ponnau, éstos últimos a partir de los mismos escritores de cara a la justificación del género literario como una *stratégie de la fin*. Desde esta perspectiva, una vez más queda justificada de cara a nuestro género literario estudiado, por un lado, la consideración de una primera etapa o bloque coherente que alberga una evolución diacrónica desde el relato breve a la italiana o a la boccacciana, pasando por un relato a la francesa cultivado por M. de Navarre, hasta un relato breve a la española o a la cervantina, y por otro lado, ese hermanamiento *de facto* entre el género de la literatura española y de la literatura francesa desde su alumbramiento.

b) Caracterización del relato breve entre la Edad Media y la Edad Moderna

Los estudiosos del género acuerdan que la génesis tanto de la *nouvelle* francesa como de la novela(corta) española data y se sitúa entre el ocaso de la Edad Media y el albor de la Edad Moderna. También acuerdan que el hito lo marca una obra singular que es el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, innovación literaria italiana que guiará como un faro las literaturas europeas, como la francesa y la española, en sus vertientes narrativas breves. Además, en la línea de esos

estudiosos, cabe apostar por la idea de que el hecho de aunar, conforme al proyecto consciente del autor en los relatos breves encuadrados en el *Decamerón*, didactismo y entretenimiento, utilidad y deleite, se puede deber a que inauguran tanto la novela(corta)/*nouvelle* como el propio concepto moderno de literatura y de género literario. Por otra parte, también se suele aducir el modelo boccacciano para el concepto de cuento literario, que desde su nacimiento bebió y no ha dejado de beber, tal y como se ha ido comprobando, del cuento tradicional de raíz oral.

Según Krömer en otro elemental estudio (1979), Boccaccio ya es un maestro con el arte de la narración y con una premeditada intención estética y, con él, el género se convierte en una historia relativamente breve que converge a un final efectista, impactante, si bien no renuncia a la tradición temática precedente en sus *novelle* agrupadas en el *Decamerón*. Aun en la nebulosa interdiscursiva y terminológica medieval, oscilando entre la letra y la voz en el nacimiento de la literatura en la Edad Media a decir de Zumthor (1987), nacerían dentro de la tradición europea y en la particular estela italiana del siglo XVI y XVI la *nouvelle* y la novela(corta). La Edad Media constituye un filón para las formas narrativas breves de las cuales bebe y con las cuales colinda la *nouvelle*, como también la *novella* y la novela. Si en Francia se señala la sólida tradición de los *fabliaux* y los *lais*, éstos también ejercieron su influencia sobre la española medieval, si bien en ésta pesaría más la vena del *exemplum*, según Pabst. Por ello, cabría hablar de un nacimiento genérico localizable y datable históricamente o de un(os) inventor(es) para plantear una evolución genérica en el seno mismo del relato breve desde la Edad Media, una evolución desde la oralidad a la literaturización. Respecto a esa paradójica evolución, se suele aducir como punto en común el de la oralidad para los *lais* de María de Francia[186] y hasta para el *Decamerón* de Boccaccio[187], casos ya literarios que beben de otras especies medievales, tradicionales, orales. Si no orígenes, sí fuentes originarias comunes parece haber entonces también para el relato breve que cuenta con múltiples afluentes desde el caudal medieval oral que va a dar a la literatura –escrita–.

[186] "Cuando en la actualidad hablamos de los *lais* nos referimos a una especie de cuentos o relatos breves, pero ¿qué se entiende por *lai* en el siglo XII? Originariamente este término designaba una composición musical, interpretada por un instrumento y no cantada. Según la misma María surgen para mantener el recuerdo de un acontecimiento, de una "aventura" extraordinaria (…). Pero se observa cierta confusión en la utilización de los términos por parte de María (…). Con el término *lai*, no sólo entendemos los doce de María de Francia, sino cuarenta relatos que se extienden entre 1140 y 1250. ¿Se trata, pues, de un género literario?" (Carmona, 1984: 98-99).

[187] "Respecto al sistema de construcción de los cuentos, que ofrece un enorme interés desde el punto de vista de las técnicas del relato, mucho se ha escrito sobre los distintos sistemas y esquemas narrativos que se van utilizando (…). Pero sí quiero advertirle al lector que no está ante cuentos sencillos de técnica lineal, sino casi siempre ante relatos muy elaborados técnicamente (…) No en vano a los diez jóvenes se les presenta como a un grupo de hábiles narradores e intransigentes receptores (…). Haciendo mención a los continuos referentes literarios en los que se apoya el autor, hay que decir que una de sus técnicas compositivas más frecuentes consiste en partir de un modelo (o mezcla de varios a la vez) para invertirlo, para parodiarlo. Ya es sabido que el autor se propuso un panorama de fuentes ilimitado: las colecciones de *exempla* medievales, los animados *fabliaux*, la novela griega, el *roman* francés, los autores clásicos (muy en especial Apuleyo), los autores medievales, los logros de la literatura italiana coetánea, Dante, la crónica de su ciudad, la tradición folclórica, las creencias y supersticiones populares y un largo etcétera" (Hernández Esteban, 2007: 74-75).

Mª J. Lacarra, en su estudio fundamental del cuento medieval castellano que nace en aquel contexto de las tres culturas peninsulares (judía, árabe y cristiana), considera que en los orígenes de la propia literatura española no surgen formas breves innovadoras, como lo serían el *fabliau* o posteriormente la *novella*.[188] Para la estudiosa, será en el otoño de la Edad Media (para nosotros ese *entre-deux* épocas) cuando se pase del *exemplum* a la *novella*, con un retroceso más aparente que real, pues de ese gran caudal de cuentos van a nacer muchos de los temas para la propia novela corta del siglo XVI. El uso de una lengua vulgar, como en el caso boccacciano, abrirá el camino de estas colecciones hacia la lectura edificante y moral. Pero la nueva versión del *Sendebar* proclama desde el propio título las adaptaciones experimentadas: *Novella que Diego de Cañizares de latín en romance declaró y trasladó de un libro llamado "Scala Celi"*. El término *novella*, escrito aún "a la italiana", supondría una auténtica "novedad" en el español, anunciando los cambios producidos (Darbord, 1990).

Fradejas (1985), entre los pocos estudiosos para el siglo XVI español en este género, se decanta por cuento largo para las novelas (cortas) de estos momentos que siguen la estela de la *novella* y no tanto la del cuento folclórico. Diferenciaría el cuento folclórico, próximo a las facecias o cuentos sencillos, de las novelas cortas primerizas, cuentos largos o complejos (seguiría en esto y en su análisis de las propias novelas cortas el índice de Aarne y Thompson), siendo posteriormente Cervantes el creador de la novela corta como género con sus *Novelas ejemplares*. Pero anteriormente ya hay recopilación de relatos breves fruto de la literaturización, reelaboración o apropiación de viejos cuentos tradicionales, relatos que se insertan en marcos narrativos como ocurre en el *Conde Lucanor*: el autor es consciente de su escritura, propiamente literaria, igual que Boccaccio. En este proceso, se produce además lo considerado como nacionalización o actualización de lo que parece ser ya literatura: las historias serán atribuidas a personajes "nacionales", ya sean españoles o italianos o franceses, personajes que puede ser históricos pero también animalísticos. Además, como en el autor italiano, no resultarían excepcionales las intromisiones del autor, un tanto irónicas, dentro de la ficción.

Chevalier, especialista en narrativa breve áurea, coincide con Fradejas al señalar el parentesco con el cuento de manera que, entre los cultivadores, se observaría una tendencia a buscar historias

[188] Hasta mediados del XVI, predominaría la asimilación y la traducción sobre todo del árabe. De los cuentos orientales que habían entrado en la Península Ibérica, se tomaría para las colecciones la innovación formal de subordinar los breves relatos a otras unidades mayores, además de la integración de lo narrativo con lo didáctico, encontrándose el primer reflejo en Pedro Alfonso y su *Disciplina Clericalis*. Por las mismas fechas en que se traducía, los predicadores hispanos recurrirían, al igual que en el resto del Occidente cristiano, al uso de *exempla* como apoyo a su labor, y las grandes compilaciones de *exempla* serían producidas por franciscanos y dominicos, especialmente franceses e ingleses. Por ello, para Lacarra, existe pues una doble vía tanto de penetración como de asimilación de aquellas formas breves en la Península, la de los cuentos orientales y las de los ejemplos latinos.

en la tradición oral, como en el *Patrañuelo* de Timoneda, que concibe sus "patrañas" para ser contadas. Se siente esa influencia ejercida por el cuento tradicional, situación que ha variado en el siglo XVII cuando es la narrativa extensa y sus especies las que ejercen toda su predominio influyente, y se encuentran casos, aunque raros, de formas versificadas como la colección de Cristóbal Tamariz *Novelas en verso*, normalmente subordinadas a grandes obras, pues la total independencia no llega hasta el XVII. El relato breve prolifera como en la inmediata Edad Media, tanto suelto como inserto en la prosa de ideas renacentista o en colecciones exclusivamente dedicadas al género, entre las que destacan las de Timoneda (*El buen aviso y portacuentos)*, de Melchor de Santa Cruz (*Floresta española*) o de Pinedo (*Liber facetiarum*). Aunque de raíz folclórica muchos, su función cambia, por ejemplo, si se inserta en esa prosa para amenizarla, así como su brevedad, pues los relatos insertos tienden a una mayor brevedad y escasez descriptiva y anecdótica. La mayor parte de los relatos o patrañas del aludido Timoneda van a proceder de los *novellieri*, de aquellas fuentes italianas que inundan la literatura europea, incluso introduciendo lugares y personajes italianos. El estudio de Krömer señala que ya puede haber presencia de esta especie en la novela pastoril del XVI, con inclusión de novelas cortas, como en *La Diana* con la historia de Felismena. La novela pastoril sería una suma de historias, de novelas cortas incluso, como, sin embargo, en la primera obra de Cervantes, *La Galatea*, obra pastoril en la que se incluyen novelas cortas. Con todo, en Cervantes, a diferencia de Boccaccio, habrá una mayor complicación en la estructura narrativa y una mayor extensión.

M. Chevalier también se remonta a Covarrubias para el significado de aquel término que se aplicaba a las narraciones del *Decamerón*, coincidiendo semánticamente gracias al hermanamiento etimológico en "nueva que viene de alguna parte", como noticia de un acontecimiento que despierta la curiosidad. Se trataría de una suerte de "novelas-noticias", de "cuentos noticiosos" que corrían por las ciudades europeas hasta el XVI, rozando el cuento folclórico y propiamente oral:

> Cualquiera que sea la fórmula escogida, lo cierto es que estos relatos atraen el concepto de novela hacia la esfera de la oralidad. ¿Cuento oral? ¿novela escrita (impresa)? La novela corta oscila entre ambos estatutos.
>
> A este motivo de confusión de añade otro. Lo que ha de ser la novela corta en una selva intrincada de géneros afines: el cuento tradicional, el dicho (la facecia), la fábula y el *exemplum*. Resulta fácil, a la altura del siglo XX, distinguir estos géneros. El problema no es tan claro para un contemporáneo de fray Luis. Y es que estos textos todos van oscilando entre vida oral y forma impresa, admitiendo contaminaciones a veces sorprendentes.

> Cierto que existe el modelo de la novela corta italiana. Pero no es modelo unívoco. En las colecciones italianas, y en particular en la de Boccaccio, alternan relatos que corresponden a la novela corta de la edad moderna y textos que son simples facecias o cuentos tradicionales apenas disfrazados. (Chevalier, 1999: 11)

Así, la problemática diferenciación para cuento respecto a novela corta se remonta a este periodo, y, de hecho, cuando se refiere la crítica actual a los relatos boccaccianos, oscila entre ambas denominaciones y/o caracterizaciones. No exenta de vacilaciones está la *nouvelle*, esa "invención de la Edad Media" para Dubuis (1997), que quedaría inaugurada en la tradición literaria francesa con *Les Cent Nouvelles nouvelles*, obra escrita entre 1456 y 1467 de la que el mismo estudioso parte (1973). A esa tradición se irán sumando otras obras francesas que servirán de antecedentes de la edad clásica de la *nouvelle* como estudió Deloffre (1967), obras tales como el *Heptaméron* de Margarita de Navarra y *Printemps* de Yver, entre otros cultivadores como P. de Vigneulles, N. de Troyes, La Motte-Roullant, Bonaventure des Périers o G. Chappuys, todos los cuales ofrecerían "vastes compilations plutôt qu'œuvres originales", a decir de Godenne (1974: 18). Así, para Godenne y Lacarra, aún no es la originalidad lo dominante en el relato breve francés o español.

Como en la española, siguen en la tradición breve francesa la estela de Boccaccio, especialmente visible en el *Heptamerón*; a partir de esa irrenunciable influencia de las *novelle* boccaccianas, se bifurcarán dos caminos: entre la tendencia al *fabliau*, el relato breve y prosístico que es divertido, picante y hasta grosero gracias a ciertos temas y tratamientos más que a unos personajes siempre recurrentes, y, por otra parte, la tendencia a lo sentimental que, alejándose de aquél, incluye el contexto o un cuadro narrativo junto a trazos dramáticos y hasta psicológicos, constituyéndose en una anécdota con intenciones morales y con un objetivo normalmente elevado. Ésta última será, no obstante, la fórmula de Margarita de Navarra, quizás progresivamente más literaria sin dejar de llegar a independizarse de la tradición o la impronta oral. Salvando las distancias, para Souiller serían otras las direcciones predominantes: la propiamente francesa que permanece fiel a la tradición cuentística con Noël du Fail, y la otra italianizada que resultaría más culta con Jacques Yver y Margarita de Navarra.

Aunque se suela aducir la aportación de María de Francia, de sus breves poemas narrativos que son los *lais* de finales del siglo XII, como antecedentes tanto del género narrativo breve como de la estela propiamente femenina, incluso en su representación "du conte merveilleux à la nouvelle

psychologique" según Sienaert,[189] un gran hito es el marcado por Margarita de Navarra con su *Heptamerón* de 1558. Las comparaciones con su modelo boccacciano no se quedan ahí, ya que desde la reciente crítica también se viene enfatizando y estudiando el perfil de sus personajes, sobre todo los femeninos, así como las relaciones de poder entre ellos y la imagen de una mujer lectora, en paralelo con la crítica vertida para la obra boccacciana.[190]

Entre el *conte*, la *histoire* y la *aventure*, dentro del (macro)género de la narración breve, la *nouvelle* tendería a afirmarse en la historia-marco/*histoire-cadre* que la abraza dentro de los *recueils* gracias al juego con la palabra, así como también en la existencia de un rasgo considerado como propiamente galo entre todos los diversos y numerosos elementos concurrentes en su nacimiento a decir de Söderhjelm: "Et pourtant on peut dire que le germe initial d'où est sorti l'art de la nouvelle en France était caché dans un trait fondamental du tempérament gaulois (1973: 222).[191] También se siente en la pervivencia y supervivencia de temas folclóricos (Kasprzyk, 1966) o de *recueils* populares y relatos trágicos (Godenne, 1970), sin dejar de hacer honor a una de las líneas que la ha hecho desmarcarse de lo anterior como la tendencia a reflejar imágenes de la vida coetánea (Pérouse, 1977).

Envuelta en las no pocas problemáticas literarias implicadas en la consideración de nuestro género literario dentro del contexto europea, una idea parece obligar al acuerdo a gran parte de los estudiosos, y es aquélla por la que se explica una evolución o al menos una serie de cambios e hitos en el periodo que parte del arranque de la *novella* de Boccaccio, pasando por Margueritte de Navarre, hasta las *novelas* de Cervantes. Ciertamente, la idea misma de evolución como tal para nuestro género literario es discutida, pero, como Souiller (2004), Clements y Gibaldi analizaban la *anatomía* de la *novella* considerando la *european tale collection* (ya se evidenciaría de nuevo ese confusionismo terminológico crítico) desde Boccaccio hasta Cervantes, pasando por Chaucer en su

[189] "L'univers des *Lais* n'est pas cependant uniformément celui de la nouvelle. La diversité des contes illustre la diversité des deux mondes humain et merveilleux. Si certains lais participent uniquement, ou essentiellement, de l'univers humain et d'autres de l'univers merveilleux, d'autres encore illustrent la contradiction entre ces deux univers. Le recueil est donc structuré par la variété de ses composantes, comme l'antithèse de l'humain et du merveilleux structure certains lais privilégiés; et nous constatons que Marie de France a fait de cette variété, qui est la caractéristique principale des recueils en général, la principe d'unité et de cohérence de son recueil particulier. (…) Il est permis d'aller plus avant encore: c'est dans la forme du conte que Marie de France met en scène la disposition mentale de la nouvelle; c'est dans la forme du genre fait pour renier la réalité qu'elle expose fond nouveau" (Seinaert, 1978: 217-218).

[190] Entre los numerosos trabajos, véase SUZUKI, M. (1993), "Gender, power, and the female reader: Boccaccio's *Decameron* and Marguerite de Navarre's *Heptameron*", *Comparative Literature Studies*, vol. 30, 3.

[191] Más tarde corroborará lo siguiente para las producciones literarias francesas del siglo XV que estudia, comparándolas como si fueran obras de pintores por un realismo que pretende francés o galo para el hecho de contar, el fundamental en este estadio del relato breve también para él: "Mais le trait commun qu'elles présentent, c'est une subite maturité artistique de l'art de conter qui les place bien au-dessus de tout ce qui précède dans ce genre, et assure en même temps le fondement de l'évolution suivante. (…) Cette marche vers un réalisme artistique et un subjectivisme approfondi est un signe que la Renaissance approche, et correspond à l'évolution des beaux-arts à la même époque" (Söderhjelm, 1973: 229).

caso. Sin poder esquivar los problemas de la definición, de la verosimilitud, de la estructura de las colecciones en relación con la tradición del *cornice*, del *generic inclusionism* propio del Renacimiento, de la oposición *oral medium* vs. *literay medium* o *utility* vs. *recreation*, de los tipos y estereotipos así como de las imágenes de los "otros" diferentes en clase o nación o incluso sexo (hitos que igualmente atravesarán nuestro segundo bloque de estudio), pretenden ver *the fate of a genre, from novella to modern short story*:

> The *Novelas ejemplares* seems dramatically to mark and end as well as a beginning in the story of short fiction. With their roots firmly in the Renaissance novella tradition (as shown by their adherence to the concepts of recreational function, variety, verisimilitude, unity, harmony, and decorum in language and style), Cervante's novelas, embodying as they do a radically different notion not only of invention but of amplification as well [*amplificatio* vs. *brevitas*], constitute a significant movement toward the literary future, for it is in them that we perceive what appears to be the very moment of the metamorphosis of the novella into what for want of a better term we call "the modern short story". (…) the Spaniard's short fiction seems to indicate a permanent shift in the conception of the novella from a rethorico-literary medium to a more strictly literary medium (…). The very basis of Cervantes' more "modern" approach to the expansion of the novella therefore stems from his propensity to absorb into his *novelas* characteristics common to the more extended narrative forms of literature of this day (…). (Clements & Gibaldi, 1977: 226)

c) Nebulosa terminológica y genérica medieval

Novella o relato breve o *short story*, la nebulosa terminológica que ha ido avanzando hacia siglos posteriores tiene su origen en el origen mismo del género. Se ha de alertar para este periodo también, como hace Mª J. Lacarra, sobre la variedad terminológica debida a una diferenciación prácticamente inexistente de unas narraciones caracterizadas por su brevedad y por su valor ejemplar. La crítica suele englobarlos como "cuentos" aunque esa voz, a diferencia de lo que ocurrirá en Francia, tampoco aparece en los más antiguos textos castellanos. Fradejas se decantaba por cuento largo en paralelo a las *novella* en boga, y Chevalier por cuento novelado (recuérdese el cuento dilatado para el siglo XIX). Rodríguez Gutiérrez también se refiere a los distintos términos

como cuento, refrán, apotegma o facecia, también en su propia evolución.[192] Pero entre ellos, Timoneda preferiría el término más español de patraña, cuya etimología justifica al comienzo para diferenciarla justamente de las italianas: "fengida traza tan lindamente amplificada y compuesta".

Así, en Francia como en España entre el siglo XV y XVI, la frontera entre relato breve folclórico y relato literario breve y semibreve es borrosa, pues es una especie aún inmadura pero, quizás por ello mismo, muy flexible. Para ambas tradiciones, dada la influencia ejercida por el primero sobre el segundo, situación que ha variado en el siglo XVII, aquella narrativa extensa tampoco posee denominación definitiva. Sigue cultivándose una épica culta, privilegiada desde la preceptiva poética, manteniendo esa diferenciación entre el romance.[193] Recordemos también que los relatos breves se insertan en obras mayores, como en el diálogo del *Crotalón*, que alberga relatos o novelas cortas basadas en *Ariosto*, de quien Cristóbal de Villalón se sirve igual que del *Orlando furioso*, también de gran proyección europea. Los diálogos gozan de éxito en el momento igual que los tratados, entre los que destaca por ejemplo el *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco, que sigue el *Galateo* de Giovanni Della Casa, su manual del perfecto cortesano, en el que se insertan anécdotas y cuentecillos que pretenden dar amenidad a la lectura. Incluirá un capítulo titulado "De las novelas y cuentos", en el que se refiere al saber contar necesario para quien se preste de perfecto cortesano para la época, y en el capítulo XVII, el autor dará consejos y ejemplificará precisamente mediante la inclusión de una novela corta, un relato morisco, el que comenzará siendo referido como "novela" para terminar como "cuento": en el siglo XVI español se acaban identificando.

Pero este *flou* o esta variación y variedad, terminológica como traductológica, se remonta al siglo XIV, el de Boccaccio por datar un origen literario. Anteriormente a su obra, es decir, ya antes de que Boccaccio se refiera fundamentalmente como *novelle* a los relatos de su *Decamerón*, se registra en francés la palabra *nouvelle* y en español la de novela, aunque no para referirse a un relato elaborado con consciencia artística o literaria. A partir del origen provenzal del término "novas", Pabst se remonta a los siglos XII y XIII, al *Castiagilos* del trovador Raimon Vidal, en cuyo marco el rey castellano Alfonso se dispone a requerir la atención para las historias que va a narrar un juglar

[192] B. Rodríguez Gutiérrez (2005) coteja las distintas acepciones de tales denominaciones desde el Renacimiento hasta la mitad del siglo XIX, corroborando la implicación de lo oral y hasta de lo que considera "extraliterario" (lo peyorativo en ocasiones implicado por un término como "cuento"), a la hora de referirse al relato breve en ese arco temporal, tal y como aquí se ha ido desmenuzando evolutivamente.

[193] Romance derivaría del francés *roman*. En sus orígenes se encontraría la expresión "mettre en roman", que equivaldría a poner en romance, esto es, traducir. Así, "roman" se presenta en su primitivo sentido como "obra traducida", del griego o del latín a la lengua autóctona romance, y con el tiempo también se referiría a la obra original. Se crea así el célebre "roman courtois", el del ciclo caballeresco, con relatos extensos de amor y aventuras, que pueden incluir elementos fabulosos. Pero en la literatura española se reserva para un género concreto, el de Romancero, aun hoy, oponiéndose igualmente al "romance" de la Inglaterra del XVIII.

con un fin aleccionador, historias sobre aventuras extraordinarias a las que se refiere como "novelas", pero también como "novas" y "razos". El término provenzal ejercería como influencia primera del italiano *novella*, llenado de significación literaria con el *Decamerón.*

Pabst tomará como punto de partida el paratexto, en su caso el proemio del *Decamerón*, con el fin de contrastarlo con la propia ficción, especialmente a través de los detalles de las narraciones secundarias incrustadas en el marco, y de perfilar su poética a tenor de lo que parece entender por *novella* el autor italiano.[194] En el célebre prólogo, su autor postula explícitamente como finalidad en su obra la de servir de utilidad para las damas, pues necesitan de consuelo ante el encorsetamiento social en el que se hallan aliviado por el goce de escuchar y de leer. La medicina, el placebo –para remontarse a la etimología de *placere*– que propone consistiría en contar o narrar "cento novelle, o favole, o parabole o istorie che dire le vogliamo", esto es, historias nuevas inventadas, fábulas, parábolas o historias, hechos verídicos o historias adornadas. Ésta sería la muestra de botón primera para la indeterminación caótica referida a la terminología incluso por parte de un mismo autor.

En el equilibrio de *docere* y *delectare*, Boccaccio vacila, deliberadamente o no, a la hora de bautizar los cien breves relatos que componen su *Decamerón* (diez relatos para diez días). Boccaccio tampoco hace teoría *per se* sino que desliza su "poética" no sólo en el paratexto, pues también lo hace dentro de la propia ficción (en la célebre introducción de la jornada IV como réplica a sus detractores). Si a ello se suma que puede cubrir de ironía sus ideas sobre la novedad escrita (según la propia tesis de Pabst, que hace extensiva al "género" del *proemio*), que puede ser que la conciencia de hacer literatura nació con Boccaccio sobre 1351, y que la impronta de lo tradicional y/o oral no es en absoluto subestimada o renegada, parece resultar claro, pues, que la famosa obra boccacciana ante todo se muestra como algo auténticamente novedoso que además logra crear escuela también terminológicamente en la tradición italiana y en la románica en general.

Surgieron en Francia colecciones, las *novelle antiche*, como el *Novellino* o las *Cento novelle antiche* (se suele aducir que, aunque contemporánea al *Decamerón*, esta última reunión de relatos fue publicada, en cambio, más tarde). En ella se continúa con la tradición del prólogo boccacciano (bien para desmarcarse de él, bien para defenderlo fielmente) y con una denominación próxima al título italiano para una obra que alberga una serie de relatos. Parte de esa imprecisión terminológica

[194] Dentro de estas cuestiones terminológicas, convendría referirse a las lenguas romances y a las literaturas románicas, con especial mención a las de Italia, Francia y España, cuyo hermanamiento e influencia por entonces vendría a justificar también el estudio comparado de los géneros y sus nombres. Con todo, aun conscientes de la fluctuación de las fronteras naciones y/o territoriales, consideraremos los avatares históricos hasta la actualidad, contando a nuestro favor con que la extensión románica tiene mucho de "europea". Por ejemplo, Pabst trata en el conjunto de las literaturas románicas la literatura ibérica, incluyendo la portuguesa y excluyendo la inglesa. Por otra parte, en la línea de su postulado, cree que la de ese género es la historia de una antinomia, de una ironía resultante del contraste de teoría y práctica sobre ello, en todas las literaturas románicas.

original puede ser explicada en relación con esa huella de la tradición y la oralidad en muchos aspectos:

> Cependant, l'apparente confusion des termes pourrait n'être qu'une illusion de notre rationalité taxinomique, puisque des auteurs comme Boccace et Marguerite de Navarre rendaient ainsi hommage à la tradition orale du conte dont les discussions entre narrateurs sont le signe le plus apparent. En même temps, le mot *conte* servait à se distinguer de la nouvelle, dans la mesure où il ne désignait que le récit. (Souiller, 2004: 272).

Así, la *nouvelle* englobaría la presentación, la discusión y el paratexto editorial, o lo que vendría a ser lo mismo desde esta perspectiva, lo propiamente literario en el sentido "moderno". En todo ello, como se comprueba, está en juego la propia concepción de género literario y la relación de los géneros históricos, en especial el del cuento/*conte*. Con todo, se recurre ya a *nouvelle*, por influencia del término italiano (de origen provenzal) *novella*, acuñado literariamente por primera vez por Boccaccio, que influencia así sobre otras lenguas romances y sobre sus literaturas con las que comparte tradición cultural escrita. Lo constata para el francés Deloffre en paralelo a la transición desde el sentido o sema de novedad, en el fondo y/o en la forma, hacia el de relato breve, sentido que éste no perdería en un principio.

Pero Dubuis intenta arrojar luz sobre la nebulosa del empleo de *nouvelle* en el francés medieval remontándose etimológicamente a *novellus*, incluyendo el sufijo diminutivo y conservando los dos semas de "jeune" y de "novus" (los mismos en español de "joven" y de "nuevo"). El campo semántico en torno a lo "nuevo" o lo "novedoso" podría incluso despistar y con el tiempo aparentar ser una inadecuación semántica si se atiene al propio término genérico, pues la naturaleza del género *ya* literario y así llamado parece tender más a lo breve que a lo novedoso formal y/o temáticamente.[195] Por ejemplo, el término *aventure* se decantaría por la referencia a la materia misma que se ha de elaborar, mientras que el de *nouvelle* quedaría referido para el relato elaborado a partir de esa aventura, tal y como será a lo largo de la Baja Edad Media hasta el siglo XV de las *Cent Nouvelle nouvelles*, las inspiradas ya en las *novellas* boccaccianas. Sin embargo, advierte Dubuis, ya desde el siglo XII el francés recurría al mismo término *nouvelle*, con la misma acepción y con esa aparente falta de lógica si se considera que esas *nouvelles* podían acabar relatando acontecimientos sucedidos "ja long temps a" aunque con una técnica original y novedosa.

[195] "Pour les auteurs médiévaux, tout au moins au XIème et au XII, il n'est guère de préoccupations d'ordre littéraire, au sens que nous donnons à cet mot. Les œuvres précèdent le genre. Cela est si vrai que les premiers termes génériques dont on peut noter l'apparition n'ont d'autre raison d'être que d'exprimer d'un mot ce que chacun, lecteur ou plutôt auditeur, a pu aisément constater" (Dubuis 1990: 15).

Deloffre también se remonta a la Edad Media en su estudio de la *nouvelle* de la que considera su edad clásica, finales del XVII en Francia. De la Alta Edad Media ya se registran testimonios léxicos con el significado de "noticia" como información o incluso como rumor, como propósito en general, o como cuento en cuanto sinónimo de falsa noticia, aproximando ese significado al de historia: la expresión "nouvelles de l'étranger" se encuentra en la *Chanson de Roland,* ya próximo a "histoire" tal y como es utilizado por Chrétien de Troyes, aunque éste sea un empleo aún reducido. De manera paralela, el verbo "nouveler"[196] significaría en su empleo intransitivo "raconter des nouvelles" o "une nouvelle", en cuanto secreto o acontecimiento, más que significar "conter" en sí mismo (1967: 8). Será en el ocaso de lo convenido como Edad Media, entre los siglos XIII y XV, esto es, justamente antes y después del *Decamerón*, cuando se deslice el sentido de "simple anuncio de un acontecimiento hasta entonces desconocido" hacia el relato más elaborado de un suceso, sea desconocido o no. La novedad ahora reside no sólo en el fondo o el contenido, sino también en la forma, sema éste, el de novedad que seguirá, pues, manteniéndose léxicamente. Así, ya hay elaboración, arte, técnica, consciencia… literatura, e importa más el *cómo* se cuenta que el *qué* de lo contado.

Será el autor de las *Cent Nouvelles nouvelles* quien introduzca, pues, a mediados del XV en Francia el término tomado de la lengua hermana italiana para aplicarlo a su recopilación sin apenas dificultad de aclimatación lingüística o literaria o cultural, como lo confirmaría en la dedicatoria al duque de Borgoña de sus *nouvelles*, esos casos así contados, adornados, elaborados. Además de la referencia numérica aunque no sea de manera sincrética con un prefijo numeral, mantiene esa redundancia justificada precisamente porque las *nouvelles* han adquirido carta de ciudadanía genérica y se pueden bifurcar los dos semas en lo que ahora devendrían palabras homónimas por su origen etimológico (una tautología que nos recordaría en otro sentido la fórmula española de "novela corta").

En el Renacimiento la *nouvelle* se caracterizará por la pretendida verdad o verosimilitud, antepuesta incluso a la moralidad por ejemplo por su gran exponente, Margarita de Navarra, en oposición justamente a lo mentiroso/novelesco; así, se asentará la *nouvelle* en la literatura para no

[196] Tal vez *Cervantes* poseía la conciencia genérica de sus *Novelas ejemplares*, pero no para el *Quijote*, que aún "no" era paradójicamente la primera novela: paradójicamente porque Cervantes aseguraba en el prólogo de esa reunión de relatos ser el primero que había "novelado en lengua castellana", cuando sería el primero en "novelar" en una acepción de este concepto que ni él mismo conoció (pero que quizás, Pierre Menard, autor borgiano del *Quijote*, sí podría haber empleado). En 1613 las *Ejemplares* eran novelas y en 1615 aún *Don Quijote de la Mancha* un libro, pero, según Krömer, sólo dos décadas después, la situación se modificará para mantenerse hasta hoy: ya en castellano adquirirá carta de ciudadanía la palabra "novela" para libros que sigan la estela quijotesca, dejando huérfanos de nombre los relatos ejemplares. A falta de un nuevo término que pudiera permanecer ajeno o extraño a la tradición, etimológica y literaria, el español opta por añadir el adjetivo "corta", esto es, un sema que en su origen el sufijo latino que heredaron las lenguas romances estaba contenido sincréticamente.

marcharse: “Le mot de «nouvelle» s’est imposé dans la terminologie littéraire, et n’en disparaîtra plus –même si ce signifiant a perdu le référent précis des origines” (Pérouse, 2001: 46) El mismo término o significante nacido en el Medievo aludiría a esos referentes en la literatura francesa renacentista y en la barroca, dentro de la literatura como sistema y como concepto en ese mismo contexto, más próximo al actual.

Imprecisiones, equivocidades, sinonimias… todo ello parecer ser consecuencia, entre otros factores, del empeño de trasladar y aplicar la terminología actual a formas anteriores y posteriores a la Edad Media, e incluso el concepto de género literario, cuando ni existía o éste se borraba en la proliferación de formas narrativas breves y de términos para referirse a ellas. En este sentido, no parece casual que sea justamente cuando la Edad Media parece salir de esa oscuridad donde se sitúa desde la teoría el nacimiento de la literatura tal y como la entendemos hoy (como tampoco es casual que se replantee el concepto de literatura en la modernidad del siglo XIX, dos momentos claves en este caso particular de la *nouvelle* y de la novela corta y del cuento, sin olvidar el resto de géneros “literarios”). Por ello, se puede considerar la *nouvelle* y la novela corta una muestra de ese estadio de la literatura y de su evolución, hasta el mismo siglo XX, justificando esa nebulosa.

e) Balance para el alumbramiento del relato breve literario

Desde la Edad Media –o desde el siglo XXI hacia atrás– ha sido, pues, el caos terminológico, y lo ha sido en toda la tradición del área románica para serlo aun hoy. Ha podido deberse al propio carácter maleable o flexible o inasible del género en cuanto tal, o a que el género en cuanto concepto no ha nacido hasta el ocaso de la Edad Media. Pero ese *flou* o ese caos terminológico permanece en la primera mitad del siglo XX. La falta de avenencia terminológica y genérica en el transcurso de los siglos de la literatura hasta la actualidad se ha remontado, pues, al quicio entre la Edad Media y la Edad Moderna, cuando la literatura y los géneros literarios se instituyen. Consecuencia de esas desavenencias seculares parece pues también una misma problemática que, además, ha acabado convirtiéndose en un lugar común de la propia teoría a ello dedicada, hasta el punto de que mantener las distancias con éste y otros lugares comunes teóricos ponga a prueba ininterrumpidamente la consciencia crítica. De hecho, lo problemático se ve incrementado (si se prefiere, en interés) con la consideración o no del nacimiento de esa consciencia literaria, de los géneros literarios o hasta de la literatura (revalidando así las implicaciones colaterales de este

estudio particular en torno a cierto género literario al replantear o pre-plantear el propio concepto de género literario y el de literatura).

Tampoco hoy existe un acuerdo explícito acerca de la adscripción genérico-terminológica de los relatos medievales, oscilando mayoritariamente entre el cuento y la novela corta, el *conte* y la *nouvelle*. Más allá de las propiedades intrínsecamente narratológicas de la obra en cuestión y de los géneros aducidos, han de pasar por el hito de la obra boccacciana. En última instancia, el *Decamerón* no ha sido sino la defensa de algo indudablemente novedoso en el quicio de la Edad Media y el Renacimiento: la literatura en el sentido actual, moderno. Y no es casual que sea en esa transición, en ese estadio no sólo de las lenguas sino de las literaturas románicas, cuando se pone la que es considerada por la crítica europea la primera piedra literaria, en este caso tanto de la *nouvelle* como de la novela(corta) en cuanto géneros literarios. Pero es en la nebulosa terminológica, como la etimológica y la genérica, de la Edad Media, donde se perderá también la acepción propiamente literaria.

1. 6. La narrativa breve entre el siglo XX y el XXI: ¿un regreso al futuro, un viaje al centro?

De una manera ciertamente sinérgica ha contribuido una serie de factores al estado actual de las relaciones franco-españolas puesto que, de la suma de las más diversas causas procedentes de todas las direcciones literarias o artísticas e históricas en general a lo largo de los siglos, ha resultado un efecto tal que parece superar la suma de tales factores, entre los que se pueden destacar dos por completo contagiados: la comunicación interliteraria, en este caso entre Francia y España, y la propia retroalimentación interartística. Estrategias artísticas heredadas y ahora abanderadas de lo estrictamente contemporáneo parecen ser llevadas al extremo como esa abrumadora intertextualidad pluriartística así como la recurrencia a "lo meta" o la puesta en abismo, signos o síntomas aparentes de lo que se viene conociendo como postmodernidad en su colisión con el postmodernismo, a pesar de que sobre este concepto y esas *políticas*[197] recaigan por igual constantes dudas, si no sospechas, las mismas que sobre lo postnacional. En tal punto se hallarían las relaciones supranacionales más allá de la literatura y de Francia y España tras el siglo XX, atravesado no obstante, como se ha visto, por una modernidad antilineal que dejaba asomar la postmodernidad y el postnacionalismo entre otros síntomas de la contemporaneidad.

Características del arte o la literatura actuales se hacen propias de la postmodernidad al tiempo que convergen con el postnacionalismo. Como la problemática postmodernidad, el postnacionalismo sobrepasa las fronteras teóricas, las políticas o las económicas, y contagia y se contagia de lo artístico, colindando también en sus fronteras. Los contactos de todo tipo entre Francia y España representarían un solo fleco de este mundo postmoderno y postnacional, potencialmente multilateral y comunicado massmediáticamente. La literatura resultaría un ejemplar

[197] Tras intentar teorizar e historiar el *postmodernism* desde los años ochenta, perfilando para ello su narcisista narrativa, su parodia y su poética en general en diversos trabajos, Linda Hutcheon también lo plantea *políticamente*: "Few words are more used and abused in discussions of contemporary culture than the word 'postmodernism'. As a result, any attempt to define the word will necessarily and simultaneously have both positive and negative dimensions. It will aim to say what postmodernism is but at the same time it will have to say what it is not. Perhaps this is an appropriate condition, for postmodernism is a phenomenon whose mode is resolutely contradictory as well as unavoidably political. (…) Postmodernism manifests itself in many fields of cultural endeavor -architecture, literature, photography, film, painting, video, dance, music, and elsewhere. In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. (...) Nevertheless, it seems reasonable to say that the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn't grow on trees" (Hutcheon, 1991: 1-2).

exponente de ello, pero en esta sociedad, indescriptiblemente postmoderna y/o postnacional, la relación del arte con los medios de masas alimentaría la complejidad de estas reflexiones: las características del arte nacional *versus* postnacional (como las del modernista/moderno *versus* postmodernista/posmoderno) se medirían gradualmente –no maniqueamente–, lo que implicaría a su vez la cohabitación o convivencia "pacífica" de manifestaciones más propias de uno y otro incluso dentro de los propios artistas y ya en el anterior siglo.[198]

Parece, así, contraproducente y paradójico hablar hoy de causalidad e incluso de historia, en pleno *caosmos* deleuziano (Deleuze y Guattari, 1980), invadidos por interpretaciones nietzscheanas (Nietzsche, 2006 [1873]), que no por hechos. Tan paradójico como que, en el horizonte del fin de la historia (Fukuyama, 1992), inunda una ansiedad manifiesta en una sobreproducción teórica e historiográfica, que se puede ejemplificar en el campo literario: teorías de la literatura, historias de la literatura, teorías de la historia e historias de la teoría de la literatura… Tal producción reflexiva ha llevado a relacionar la literatura con la postmodernidad, y a su vez éstas, también, con el feminismo (Ebert, 1999), campos en los que la Literatura Comparada encuentra todo un reto.

Entre las múltiples conceptualizaciones que hoy plantean los teóricos de todas las ramas en torno a la postmodernidad, A. Huyssen (1987) situaría los inicios de esa postmodernidad en los últimos años de la década de los cincuenta, coincidiendo por ejemplo con el final de las colecciones populares españolas donde tantas novelas cortas vieron la luz (y con el cierre, pues, de nuestro estudio) o con el de toda una concepción de la literatura y sus formas de publicación. Considera que la postmodernidad se relaciona, más que con una cuestión de estilo, con la cultura y con la política; en este sentido, una vez más, oscilaría entre la tradición o conservación y la modernización o innovación, entre la cultura de masas y el arte elitista (el Arte), binomios entre los que no existiría jerarquización, lo que ya daría paso a otro tipo de literatura (postmoderna) con la que, no obstante, continuaría conviviendo "la otra literatura". La extinción de ciertos medios de publicación literaria

[198] B. Castany distinguiría dos actitudes básicas de los escritores: la nacionalista (caracterizada por un repliegue identitario: nacionalismo, fundamentalismo, localismo) y la cosmopolita (la del despliegue identitario: posnacionalismo, secularismo, universalismo). Pero existiría una tensión dialéctica entre ambas, incluso interna, pues tampoco se trata de escuelas o géneros, porque "en la literatura actual el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional, que no ha desaparecido sino que se está redefiniendo (…) toda literatura es hoy día nacional y posnacional a la vez y sólo podemos realizar distinciones en función de las proporciones de elementos nacionales o posnacionales que aparezcan en cada obra y del modo cómo éstos dialogan entre sí", o incluso más que de proporción, de "cosmovisión subyacente" (2007: 169). Y añade en referencia a las convergencias con el posmodernismo o la postmodernidad que "es normal que ya exista una literatura posnacional a finales del siglo XIX y principios del XX. Esto explicaría las afinidades que la literatura posnacional actual mantiene con el *modernism* o nueva narrativa de principios de siglo. Recordemos, asimismo, que posnacionalismo y posmodernismo están estrechamente ligados ya que la nación-estado es la unidad cultural, identitaria, política y social básica de la modernidad. De este modo, la posmodernidad literaria, estrechamente ligada con la "segunda globalización", no es más que un renacimiento de la posmodernidad o posnacionalismo de la de la "primera globalización", conocida paradójicamente como *modernism*" (*ibídem*: 171).

sería también el momento de la extinción de esos factores histórico-sociológicos antes modernos que fueron su hábitat, y no los que se acercaban, los que ya vivían en estado de latencia, los postmodernos, hábitat de una nueva narrativa, ahora más que breve pero siempre narrativa, aspecto éste que tampoco se libra, como advierte Salvador Montesa, de

> una compleja problemática. Asociar microrrelato y posmodernidad no es solamente encuadrar temporalmente estas fórmulas narrativas e integrarlas en una serie literarias a la que la historiografía ha puesto o pondrá unas fechas de inicio y fin. La posmodernidad es, más que un momento histórico, una corriente del pensamiento y una nueva visión del mundo y de la sociedad. Afirmar, pues, la posmodernidad para el microrrelato puede ser equívoco e incluso radicalmente falso. Especialmente si pensamos que esta literatura breve no nació antes de ayer (…) [pues] hace más de un siglo que se cultiva, al principio sin bautizar, y luego con muy variados nombres (minificciones, microrrelatos, relatos breves, minicuentos, etc.) (...) el mundo de estos relatos mínimos, escurridizos, inclasificables, atípicos, que recorren transversalmente los géneros literarios canónicos y que saltan a otras formas de comunicación, artística y social como pueden ser el artículo periodístico, el cómic, el anuncio verbal o visual y hasta la fotografía y el vídeo. (Montesa, 2009: 11-12)

a) Estado de la cuestión teórica para la *nouvelle*/novela corta del siglo XXI

La atención crítica de los últimos años está puesta en esa tan breve narrativa desde todos los presupuestos implicados por tal postmodernidad o por el postnacionalismo siempre *supranacionales* (si ello no implica una redundancia). Annie Mignard, autora del principal estudio sobre la *nouvelle* francesa contemporánea, incluye bajo el amparo de ese género esas *mini-fictions* que son las muy breves *nouvelles* modernas; por parte de la crítica española, se suele incluir bajo el del cuento, aunque son muchos y muy recientes los estudios referidos exclusivamente al microrrelato, como los de Lagmanovich. Y mientras que Mignard apuesta firmemente por la necesidad de abrir la horquilla supranacional a la *nouvelle* francófona con el fin de atender la especial situación y florecimiento de la *nouvelle* en Quebec, Suiza o Bélgica, los estudios en torno al microrrelato en español focalizan gran parte de su atención en el estado del relato (muy) breve hispanoamericano, y en autores como Augusto Monterroso, oscilando de nuevo entre su arte de contar cuentos y pero también microrrelatos (Vicente Gómez, 1997). Pero, además, mientras que Mignard refiere una tendencia contemporánea a la de la *nouvelle* muy breve, como es la de la

novella o *nouvelle* larga, especialmente para las literaturas francófonas, no se ha podido dar con un estudio crítico que trate la novela corta en español de las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, si no se cuenta el propio estudio de Mignard que es publicado de modo trilingüe (originariamente en francés, en el mismo volumen se incluye la traducción del estudio al inglés y al español, al que traduce tal equivalente de *novella* o *nouvelle* larga como "novela corta" pero incluyendo las dos vertientes, la más breve y la menos breve, bajo el amparo genérico, como indica el título global, de "nouvelle").

En este contexto crítico, pues, las fronteras de la *nouvelle* escrita en lengua francesa, tanto en Europa como en América del Norte, revelan los substanciales cambios producidos después de la primera mitad del siglo XX, concretamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta los primeros años del siglo XXI (continuación temporal de este estudio), para lo cual han convocado recientemente una serie de estudios Douzou y Gauvin. Para ese periodo se podrían, asimismo, agrandar las fronteras para el cuento en español, que florece también a ambos lados del Atlántico, entre España y América del Sur, un terreno que actualmente llama poderosamente la atención de la crítica, igual que el anglosajón o incluso el alemán o el quebequés. Respecto a estos últimos, las últimas estudiosas citadas establecen una diferenciación en particular con el género de la *nouvelle*: a diferencia de aquéllos, la *nouvelle* en francés ha seguido siendo poco estudiada y conocida, incluyendo la cultivada fuera de Francia, por lo que deciden reclamar la necesidad de "comparer et confronter". Para ello, marcan otra diferencia entre la evolución y metamorfosis respecto al siglo anterior operado en la primera mitad del siglo XX, y la vivida en la segunda mitad, momento en que han proliferado nuevas formas así como nuevos y no pocos ni insignificantes nombres, también femeninos. En su recopilación de estudios, de hecho, no sólo se reclaman las particularidades de la *nouvelle* quebequesa o de la suiza como se está haciendo en otros recientes sino, incluso dentro de éstas, la consideración del destaque y destacamento de las que cultivan tal género.

Efectivamente, con otros estudios recientes, algunos animados por la celebración de congresos internacionales especialmente desde los años noventa, se está promoviendo la crítica de *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXe siècle*, título que ampara las numerosas aportaciones realizadas en el congreso de 1994 (que no el último) celebrado en Louvain-la-Neuve con motivo precisamente de "l'Année nouvelle" y dirigido por Vincent Engel, escritor y también promotor del género desde Bélgica, igual que René Godenne. Los hitos de la extrema brevedad y de la supuesta postmodernidad literaria atraviesan la mayor parte de esos estudios, como los recopilados con motivo de otros congresos en torno al microrrelato, que también vienen celebrándose en los últimos años y más allá del territorio español, como los de Irene Andres-

Suárez desde Neuchâtel en Suiza. Así, el propio estado de la cuestión ha cambiado considerable y progresivamente por motivos históricos y propiamente literarios durante la segunda mitad del XX (donde justamente decide cerrarse nuestro estudio, sin renunciar a futuras indagaciones o a algunas puntualizaciones como éstas), hasta explicar el estado de la crítica más reciente, en el que la *nouvelle* continúa abrazando lo breve y lo menos breve de ella y en el que el cuento hace lo propio con el microrrelato pero no tanto con la novela corta en español, que pasa excesivamente desapercibida en la teoría y crítica actuales.

b) Últimas tendencias narratológicas en el relato breve y semibreve

Si el siglo XX parecía ir naciendo o gestándose hacia 1880, también para el relato breve, que en ese transcurso poseía una vida propia creciendo y madurando hasta 1980, tal y como apostaba Maxime Chevalier y como coincidía Annie Mignard al señalar un *tournant* a la altura de los años ochenta, se podría pensar que, por esos mismos años ochenta, estaba despertando el actual siglo XXI así como "otra vida" del relato breve y semibreve. En acuerdo con otro teórico principal como Godenne, Mignard marca el *tournant* en esa década de los ochenta del siglo XX dentro del contexto del postmodernismo, del postmarxismo, del postfreudismo o del postestructuralismo y, contra todo derrotismo, ensalza la vitalidad y riqueza de la *nouvelle*/novela corta contemporánea. Pero también desde los años ochenta viene proliferando la propia teoría sobre el microrrelato que, como afirma su estudiosa Andres-Suárez,[199] no sería sino el eslabón más breve dentro de una misma cadena de narratividad, obligando a aumentar de tres a cuatro las formas: el microrrelato, seguido del cuento, la novela corta y la novela. No obstante, los requisitos seguirían siendo idénticos, inamovibles: narratividad y brevedad (2010: 9).

M. Viegnes, responsable del importante estudio sobre la estética de la *nouvelle* del siglo XX (su estudio data justamente de finales de los años ochenta), constataba la gran diversidad del género durante esa etapa y, dentro de ella, la destacable tendencia en los escritores de relato breve a "l'art

[199] Irene Andres-Suárez esboza el estado de la cuestión en torno al microrrelato remontándose al estudio de 1981 firmado por Dolores Koch sobre escritores mexicanos para detonarse completamente este campo teórico-crítico. En España desde los años noventa precisamente gracias a ella misma y en una revista que viene dedicándole al género un importante espacio como *Lucanor*, igual que en Francia, como destaca Andreas Gelz (2010). Proliferan revistas, congresos, antologías e incluso blogs, si bien no tanto monografías sino libros híbridos que suelen ampararlo justamente junto al cuento, también en el ámbito español.

pour l'art".[200] Dentro del mismo género de la *nouvelle* y de su diversidad en el siglo XX, según Mignard, otro giro lo efectuaría el "retour au récit et au romanesque" en las *nouvelles*, e incluso a la no-brevedad extrema, aunque no tanto a cierto realismo:

> les nouvelles ne sont plus forcément réalistes, comme on le croyait, mais peuvent être fantastiques. Elles n'ont pas forcément de chute vers laquelle le récit tendrait comme une flèche tend vers sa cible. Elles sont parfois groupées dans des recueils tellement articulés qu'ils priment sur les textes qu'ils contiennent. Et surtout, loin d'être courte, comme on répète que la nouvelle l'est par essence (…). (Mignard, 2000: 21)

Otro regreso, el "retour à la case départ", Godenne señala para los años noventa tanto en la *nouvelle* francesa como suiza (1995). Él parte de la sorpresiva y recurrente alusión a la efervescencia o el renacimiento sin precedentes en ese mismo siglo de la *nouvelle* a la altura de los noventa, en particular entre 1989 y 1993: "renouveau", "renaissance", "printemps", "effervescence", "bonne santé".[201] Se parece plantear, pues, un regreso al futuro o a la esencia primera de una "nouvelle en quête d'elle même", como postula Bajulaz-Fessler (2001), aunque en este caso en una dirección totalmente opuesta a la que se ha ofrecido siguiendo a Mignard. Si esta especialista justificaba el giro también gracias a un regreso, el regreso a lo novelesco, lo relatado o lo no excesivamente breve, la otra especialista, Nicole Bajulaz-Fessler, indica aunque no explícitamente la otra dirección, que iría hacia lo muy breve y, por lo tanto, según ella, a lo muy "antinovelesco". Desde esta dirección, como género excéntrico y a su pequeña escala, la *nouvelle* vendría a reproducir una contestación o un "libertinage narratif" respecto a la gran obra, como la que ejercen por sí mismas la parodia o la ironía como tales categorías que, por otra parte, también aprecia en el relato breve contemporáneo (y/o en la postmodernidad). En ellos no sólo aprecia esa distanciación irónica sino también reflexividad o metaficción o puesta en abismo,[202] todos ellos rasgos excéntricos o rupturistas (de nuevo supuestamente postmodernos), en la línea postulada

[200] Esta tendencia marcaría, de hecho, una importante diferencia respecto a la novela y el teatro en el siglo XX, géneros en busca aún entonces de una tesis, salvo excepciones (como la del *recueil* titulado *Faux Passeports* de Charles Plisnier, que bien podría parecer "un manifeste de la nouvelle à thèse" con sus personajes comprometidos y su cercanía al existencialismo) (1989: 73). Pero Viegnes aprecia esta diferencia dentro de los propios autores, más tendenciosos o comprometidos cuando cultivan un género otro que la *nouvelle*.

[201] Para demostrarlo, aporta numerosos datos referidos a la cuantificación de la producción, a las revistas, a las colecciones, a las academias, a las asociaciones, a los premios, o incluso remisiones a diversas historias de la literatura; pero, precisamente por contraste con el estado de la cuestión señalado por él en anteriores estudios, termina con otra llamada, a la de no ser ingenuos y relativizar tales datos.

[202] Por ello, en esas *nouvelles*, "ludicité et lucidité font le plus souvent bon ménage. La parodie et l'humour permettent à ces auteurs de pratiquer d'une façon sérieuse et légère une activité générique au cœur même de leur récit. De raconter des histoires et de nous conter l'histoire de la nouvelle" (Bajulaz-Fessler, 2001: 181).

igualmente por Thierry Ozwald para la *nouvelle* del siglo XX y esa estética de la ruptura, a menudo contra la novela.

Certifica esta tendencia Claudine Verley en torno a la *nouvelle brève*, esa rara "grenouille blanche" que tiende a una pronunciación de la brevedad, pareja también a una reducción del realismo (Mignard señalaba también esta cualidad en la *nouvelle* más extensa), con otras cualidades como la tendencia a cierta circularidad, cierta desrealización y cierto anonimato caracterizador de personajes, todo ello por los aires procedentes de América Latina que llegan a Francia según la especialista en acuerdo con otros estudiosos. Verley también, pues, forma parte de los que se preguntan por el fin de la ilusión realista ante el último desafío del género. Precisamente, por no contar una historia en el sentido tradicional, por "desrealizar" o "irrealizar" el tiempo y el espacio, por el anonimato de los personajes, "Dans les nouvelles brèves au contraire, nous n'avons pas affaire à des personnages dont l'aventure individuelle nous serait contée mais à un topos plus ou moins immédiatement reconnaissable. L'anecdote s'estompe au profit de la parabole". Y añade: "Alors que le renvoi du texte à un pseudo-réel privilégie la clôture –on bute sur l'incontournable vraisemblance– la nouvelle brève joue l'incomplétude, le suspens, l'ouverture" (1995: 127-128).

Mignard añade otras precisiones al respecto: los *nouvellistes* contemporáneos ejercen mayoritariamente como novelistas, aunque alternan con otros géneros como el dramático o el poético, y, además, continúa siendo decisivo, aunque de diferente forma, el poder de publicación, igual que la prensa en el XIX y el *recueil* en el XX.

> Ce changement de support de la presse à l'édition est capital. Il a ouvert une période qui s'analyse différemment: les nouvelles, qui ne nourrissent plus leurs auteurs, sont en revanche libérées du cahier des charges qui fondait le genre de la nouvelle de journal. Par l'édition directe, l'esthétique des œuvres brèves est intégrée pour l'auteur dans les enjeux généraux de la littérature.
>
> Que la nouvelle renaisse de ces cendres périodiquement n'a rien d'une énigme: la cause est dans les évolutions de l'industrie éditoriale. (…) Ces conditions matérielles déterminantes relativisent l'idée d'une vie de la littérature ayant sa logique propre. (…) La fiction brève, maillon économiquement faible de la littérature (elle-même «vente lente»), est la première éliminée dans les périodes mouvementées, qui demandent un gros «retour sur investissement» et perdent le sens du temps. (2000: 11, 13)

Con todo, la *nouvelle* más breve, desde los años ochenta precisamente, raramente es editada de forma aislada o individual, salvo excepciones como la de *L'Occupation des sols* de J. Echenoz, apoyado por su editor. Esta especie actualmente encontraría un lugar de publicación en revistas

(hasta cinco computa Mignard), concursos (diez), y manuales escolares (entre cinco y diez) o lecturas públicas y columnas en *magazines*. Además, continuaría cultivándose la *nouvelle-instant* del siglo XX de Arland a manos, por ejemplo, de las escritoras Christiane Baroche (*Chambres, avec vue sur le passé…*), Annie Saumont (*Moi les enfants j'aime pas tellement*) o Claude Pujade-Renaud (*Vous êtes toute seule?*). Continúan promocionándose concursos, como el Grand Prix Femmes d'aujourd'hui de la Nouvelle desde 1980, con ocasión del cual se entrevistó en "Femmes d'aujourd'hui" a representantes como C. Baroche, S. Prou, R. Sabatier o G. Deblander, como recuerda Godenne a partir de un segundo repertorio de testimonios de crítica en torno a la *nouvelle* (1985), pues sigue siendo efervescente tal crítica, en la que se incluyen las reflexiones de la celebrada autora Christiane Baroche.

Actualmente, también en España tienen lugar diversos concursos de novela corta, algunos de los cuales pueden ser el Premio Internacional de Novela Corta "Ciudad de Barbastro" (solicitando originales e inéditos que no superen los noventa folios), el Premio CAM de Novela Corta "Gabriel Sijé" (en español e inéditas también, requiriendo entre cincuenta y setenta y cinco folios; algunos galardonados han sido Alemán Sainz, Asensio Sáez o Marina Mayoral), o, allende los mares, el Premio Internacional de Novela Corta "Mario Vargas Llosa" (con condiciones similares, aunque de cierta menor extensión, y en homenaje a la novela corta del escritor peruano autor de *Los cachorros*, de 1967). De nivel más bien regional y con escasa proyección, las noticias sobre las novelas cortas contemporáneas en español son escasas y se limitan a estos concursos o a referencias coyunturales normalmente en relación, precisamente, con la "tradición" del microrrelato y ese mundo editorial.

Contrasta con la constatación del éxito, digno de reseñar, de la novela corta en cuanto equivalente a *longue nouvelle* o también a *novella*, término que más se viene utilizando desde el francés quebequés, como informa A. Mignard. Si no contrastando, al menos complementando, tal afirmación matizaría la de Godenne para la *nouvelle* francesa del periodo comprendido entre 1940 y 1990, tiempo, según él, de la *nouvelle courte*, o lo que vendría a ser lo mismo: "Le temps de la longue nouvelle semble définitivement révolu" (Godenne, 1992: 30). En la última década del XX y la entrada al XX, el tiempo de esa *nouvelle longue/novella*/novela corta regresaría terminológicamente vía literatura quebequesa, que bien retoma el no-nuevo término romance de *novella*, a su vez por vía norteamericana para referirse a lo que ya se concibe o se vuelve a concebir como (sub)especie con entidad genérica propia.

Pero se encuentra otra diferencia: mientras que esa *nouvelle* se promociona a diversos niveles garantizando en lo posible el éxito, la novela corta, a diferencia del contexto de las primeras

décadas del siglo XX, no cuenta con la plataforma que la aúpe de cara al mercado propiamente editorial y comercial. En pleno acuerdo con un estudioso de la narrativa española actual en general y del microrrelato en particular, Fernando Valls, y precisamente para el contexto español de entre los siglos XX y XXI, afirma que,

> En general, la narrativa más reciente se caracteriza por la indiscutible calidad de un buen puñado de nombres, por la variedad de estilos y por la vitalidad de géneros narrativos como la novela corta (recuérdese la ambiciosa serie de Luis Mateo Díez, compuesta por doce entregas [*Las fábulas del sentimiento*, con cuatro partes publicadas entre 2001 y 2008]), el cuento y el microrrelato, una cierta confusión entre el público lector y los primeros síntomas de un cambio generacional (...). Y parece haberse producido ya una definitiva y natural incorporación de las voces femeninas a la literatura, lo que se aprecia mejor en las últimas hornadas (...). Las consecuencias de todo ello es que los géneros menos comerciales, el cuento, la novela corta y el microrrelato, por ceñirnos a nuestra materia, son mal atendidos por los medios, aunque ahora hayan encontrado en la Red un nuevo medio de difusión; al tiempo que cada vez es más frecuente que las editoriales literarias estén regidas por gentes que, en el mejor delos casos, saben vender libros, al precio de carecer de sólidos criterios literarios. (Valls, 2009: 201, 209)

Así, en la nómina de novela-cortistas hay autores eminentes como el español Luis Mateo Díez o el argentino Ernesto Sabato, cuya obra *El túnel* de 1948 suele ser catalogada como novela corta. Si el final del siglo XX y el principio del XXI no es tiempo de colecciones semanales populares a la venta en kioscos, quizás sea el tiempo en España también del *recueil* o del volumen o recopilación de una o varias novelas cortas, y desde esa perspectiva habrá de plantearse un futuro estudio, atendiendo así también el nuevo perfil del cultivador del género y a las nuevas circunstancias históricas y editoriales también en Internet.

Así, la trayectoria de la narrativa española de la postmodenidad vendría trazada por una supuesta evolución del cuento al microrrelato: en éste cabrían formas mixtas o en los límites genéricos, el reflejo de la estética de la postmodernidad o del nuevo milenio, con nuevas estrategias en el manejo del espacio o la retórica o como la ironía e incluso la intertextualidad.[203] Y hay convergencias con la *nouvelle*, la *nouvelle courte* o la *nouvelle* postmoderna: el microrrelato quiere llegar al final textual[204] igual que la *nouvelle* es la *stratégie de la fin* ya visible en Boccaccio,

[203] Véase MONTESA, Salvador (ed.) (2009), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato,* Málaga, Aedile.

[204] "Ya desde los primeros años del siglo XX se veía venir. Se veía venir que el lector iba con los tiempos, y estos avanzaban, día a día, a mayor velocidad". Los medios de transporte "anunciaban una época en la que el mundo iba a tener mucho prisa, prisa por llegar antes a todas partes. También al final de un texto". De la novela decimonónica se

Margarita de Navarra o Cervantes (Didier & Ponnau, 1996). Pero, ante todo, el microrrelato contaría con unos antecedentes que se conviene en anclar a finales del XIX en Hispanoamérica y con diversos exponentes a lo largo del siglo XX que han ido empujando el estado literario más reciente. El microrrelato habría llevado las riendas de esa modernidad "antilineal" del XX, marcando las horas de la vanguardia histórica. Exponentes españoles de las primeras décadas del XX no serían otros que Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Medardo Fraile, Max Aub (a quien se le consideraba en este sentido el Jean Tardieu español, y quien volvía con un título suyo a Cervantes, *Crímenes ejemplares*), junto a posteriores cultivadores como Luis Mateo Díez, José María Merino y Antonio Muñoz Molina,[205] o cultivadoras como Julia Otxoa e incluso Ana María Matute allá por el quicio o *tournant* de nuestros años cincuenta con *Los tontos* (Hernández, 2009). Pero la misma vacilación de los críticos se aprecia en los autores de todos los tiempos, también en la actualidad. Célebre creadora suiza de *nouvelles* en el siglo XX, el premio Goncourt Corina Bille sitúa sus *nouvelles* en las extremidades, con tratamientos divergentes y otros recurrentes, entre las *longues nouvelles* y las *courtes nouvelles*, éstas últimas también *mini-nouvelles, micro-nouvelles, instantanés, récits-flash*, o hasta pequeños poemas en prosa (Makward, 1997: 137), breves ficciones que se caracterizarán por un "clin d'œil" en el final del relato y cierto cariz lúdico y abierto. Una vez más, para esta autora como para tantos otros escritores, el abanico de posibilidades parece responder asimismo a un perfil polifacético y fértil. Así, también en Francia se pone en relación con la vanguardia del Oulipo (Queneau o Perec) o incluso con autores también de los años veinte:

> Pese a todo, hay indicios de un interés cada vez mayor por los textos franceses muy breves. Así, en 2007 se publicó en Alemania (no en Francia) una antología con intención fundamentalmente pedagógica titulada *Récits très courts* [2007], que recopila textos brevísimos publicados a partir de los años 20: de Francis Ponge a Alain Robbe-Grillet, pasando por Henri Michaux, Jacques Prévert o Natalie Sarraute. Son, con todo, textos de procedencias muy diversas, escritos a menudo en contextos que difícilmente se pueden vincular al género 'transnacional' en gestación del microrrelato. Lo mismo ocurre con el desarrollo reciente de la *nouvelle* [relato breve] francesa caracterizada por una tendencia

pasaría a otras modalidades, "y de la novela corta se fue caminando con naturalidad hacia el relato, cuya consolidación y auge habría de esperar hasta el último tercio del siglo pasado". Sería el (principio de) siglo de los mensajes de móvil y el chateo, aunque el microrrelato no sea un invento de ahora, antes no catalogado en la Literatura Universal (Gómez Yebra, 2009: 13).

[205] Decía el escritor: "Lector inveterado de novelas cortas, yo he disfrutado tanto inventando y escribiendo esta Carlota Fainberg que me ha dado algo de pena que se acabara tan pronto". Justamente, esa obra a la que alude ha sido catalogada como tal novela corta, publicada *univoluminarmente* en 1999, llegando a las más de ciento cincuenta páginas. Daba explicaciones sobre la escritura en ese género en el diario *El País* en 1999: (http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/MUNOZ_MOLINA/_ANTONIO/ANTONIO/MUNOZ/MOLINA/ESCRITOR/contar/cosas/necesidad/fisiologica/elpepiautpvs/19991216elpvas_25/Tes)

> a la brevedad, un desarrollo que conduce a un cuestionamiento del término genérico de *nouvelle*, sin que por ello estos textos alcancen la extensión mínima del microrrelato. (Gelz, 2010: 103)

Además, contaría con revistas predilectas hoy para su publicación y para su teorización y reflexión crítica: parece que (casi) todo acompaña. Pero microrrelato no sólo hay hoy, sino ya a finales del XIX y en Francia: el microrrelato marcaría, pues, esa vanguardia histórica desde, por ejemplo, el hispanoamericano Rubén Darío, quien no obstante estuvo marcado por sus contactos franco-españoles, en el contexto de la tradición del poema en prosa desde Aloysius Bertrand y Baudelaire y su reformulación en Rimbaud, adoptada por Rubén Darío y enseguida por Leopoldo Lugones y Juan Ramón Jiménez. Junto a ella, la recepción de una pléyade de autores franceses ejercería de estímulo de jóvenes innovadores como Anatole France, Schwob, Léon Bloy o Jules Rénard hasta los vanguardistas Apollinaire, Cocteau o Jacob. El vivero de estas mini-vanguardias, que no distinguían entre textos en general, no sería otro que las revistas (Ródenas de Moya, 2009).

Como se ha comprobado, desde la crítica se incide en el "regreso" de o a la esencia del relato breve, si es que, como tal esencia, alguna vez se perdiera. Se trate de un viaje al futuro de la *nouvelle*/novela(corta) o al centro del género, lo cierto es que, aunque para cuestionarlas, se recurre en este estadio de la literatura a jugar con las dos propiedades comúnmente consensuadas como son la narratividad y la brevedad y a su recopilación en volúmenes con voluntad de tales. Diferenciando el cuento medieval (en aquella Edad Media en la que se delimitaban la tipología y el género mismo, cuando justamente la literatura se izaba) del "moderno", Juan Paredes alega que, mientras que el primero siempre se halla integrado en lo que se consideraría una unidad superior otorgadora de sentido en su abanico de variantes,

> este elemento integrador se traslada al cuento moderno con la pervivencia de ciertos moldes formales, testimonios de su carácter primigenio. El relato se nutre de un pasado activo; el suceso, como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el verdadero "personaje" si se quiere, y llega a nosotros, no en su forma originaria, sino subjetivamente, a través del tamiz de un relator que, héroe él mismo, testigo o confidente, impone una tonalidad dominante. De su punto de vista depende toda la perspectiva de la narración. Su presencia define y explica en buena medida la especificidad de un género cuya esencia radica precisamente en el acto mismo de contar (...) (2004: 11).

Dubuis, también estudioso del relato breve en el quicio entre la Edad Media y la Edad Moderna a través de otras "nouvelles nouvelles" como *Les Cent nouvelles nouvelles*, se refería también a los tiempos contemporáneos y a esas propiedades narrativas señalando:

> L'importance en tant que récit: non seulement dans la vie littéraire médiévale mais aussi dans la vie de tous les jours: une société dure mais qui se raffine, le besoin de la détente, les femmes des seigneurs s'ennuient dans leurs châteaux et leurs maris commencent à rechercher d'autres plaisirs et succédanés, les bourgs sont des lieux de rencontre, les spectacles des jongleurs et des tournois, (…) mais surtout ménestrels et trouvères, la grande famille des conteurs qui, un jour, las de raconter toujours les histoires écrites par d'autres, composent eux-mêmes leur propre répertoire. Il y a aussi la veillée, en famille ou entre voisins, cette authentique institution qui, après avoir traversé sans dommage près de dix siècles de vie française, disparaîtra brutalement devant l'invasion des campagnes par le cinéma, la radio et la télévision. (Dubuis, 1973: 559-560)

El microrrelato, intenso y condensado como las facecias, estos cuentos sencillos literarios, parece hacerse con los tiempos modernos, pero no todo es nuevo bajo este género literario. Esas ociosas veladas quizás no se hagan tanto en torno al fuego de un hogar porque los tiempos inexorablemente cambian. Pero en ese mundo de cine y televisión, el hombre y la mujer, igual de ociosos, siguen sintiendo la necesidad de narrar y en breve, así como la necesidad de escuchar y leer narraciones en breve, y que ello no sea llevado en ninguna época histórica como una cruz.[206]

c) Último baile de nombres para el relato (semi)breve

Los anteriores estudiosos, comparando el estado literario actual con el medieval, recurrían de nuevo al término genérico de relato o ya a la diferencia entre cuento moderno y cuento tradicional, cuento literario moderno y cuento literario tradicional, binomio que, como se ha podido ir registrando, ha ido atravesando la historia del género de la narrativa breve. Para el reciente periodo, paradójicamente, los estudiosos han apreciado la tendencia en el género de la *nouvelle* o bien a

[206] "En toute époque, l'histoire tronquée ou résumée porte sa brièveté comme une croix… Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner si, très rapidement, apparaît, dans notre littérature le récit bref conçu comme tel. Le véritable inventeur de la nouvelle est sans doute le premier auteur qui ait compris -ou qui ait eu l'intuition- que la brièveté ne devait être ni un obstacle ni un fin en soi, mais que c'était elle qui pouvait donner au récit son caractère propre et que c'était en elle qu'on pouvait trouver la technique propre au genre lui-même. Toutefois, avant que cette conception ne tombe dans la conscience publique, avant qu'on puisse véritablement parler d'un genre narratif bref, authentique et spécifique, avant qu'un nom lui soit par l'éclosion du recueil des *Cent Nouvelles nouvelles*" (Dubuis, 1973: 561).

extremar su intrínseca propiedad de la brevedad o bien a una fórmula intermedia semibreve y también narrativa. Como igualmente se ha comprobado, ambas vertientes se habrían ido adaptando a lo largo de la historia a diferentes soluciones, técnicas y temáticas, y hasta terminológicas, pero se podría afirmar su persistencia histórica aunque en épocas determinadas una u otra hayan contado con un especial impulso. Pero, además, la extrema brevedad y narratividad actuales alertan sobre la posibilidad de hablar de otro género literario, o bien del reciclaje o metamorfosis o adaptación del mismo género narrativo breve. De nuevo, también asalta el factor "numérico" o computacional o el baile de nombres.

La tendencia a lo breve desde los años ochenta, también en Estados Unidos, en China, en España o en América Latina, Verley la comprueba con diferentes variantes terminológicas:

> s'est développée une forme littéraire qui n'a pas encore de nom bien arrêté (short-short story, sudden fiction, quick, flash fiction, nouvelle brève?), mais que tout le monde, auteurs et critiques, s'accorde à considérer comme un phénomène spécifique, non assimilable à la nouvelle. 1500 mots, pourquoi? cette floraison de textes brefs marque-t-elle l'avènement d'un nouveau genre ou le développement d'un sous-genre ou encore s'agit-il de renouveler la nouvelle devenue classique (…)? (Verley, 1995: 124)

Lo breve y lo moderno también van de la mano en el "scénario initiatique" de Le Clézio y sus *nouvelles* de *Monde et autres histories* (Viegnes, 2006), o en los "narrats" de Quignard (Stéphane, 2006). Ya en la Edad Media y posteriormente se oscilaba en la denominación recurriendo a historia/*histoire*, como Boccaccio, que también ofrecía sus propias denominaciones, como Quignard con "narrat": representaría la forma narrativa capaz de expresar la concepción de la verdad propia a Quignard, para lo breve e instantáneo, pero siempre narrativo.[207] Así, con soluciones como *histoire* o incluso *novella*, entre otras invenciones terminológicas, también se regresa al centro del género, narrativo y breve.

[207] Representaría la forma narrativa capaz de expresar la concepción de la verdad propia a Quignard, una verdad que no es doctrina sino una fuerza fulminante o una energía que el "narrat" conduce literariamente. Se trata de una oferta terminológica propuesta por Volodine en *Des Anges mineurs*, de 1999 para el escritor: "j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, une émotion, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible (…). Il s'agit aussi de minuscules territoires d'exil sur quoi continuent à exister vaille que vaille ceux dont je me souviens et que j'aime. J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être" (en Chaudier, 2006). Se reproduce para insistir en las líneas recurrentes, en teoría y práctica: lo instantáneo, lo narrativo, lo emocional, que raya en lo poético y lo musical una vez más.

Desde la crítica española, también se refiere el microcuento en relación con la estética posmoderna[208], el microrrelato con sus formas mixtas[209], la minificción, pero también se habla de microrretratos, microepopeyas, microteatro. Así pues, se enfatiza léxicamente con prefijos sobre todo la característica de la brevedad, característica que compartiría la narrativa con otros géneros y discursos, aspecto que continuaría vigente en la denominación de novela corta, cuya vigencia queda ratificada en los concursos o en las escasas alusiones teóricas. Carecemos ahora del marco de las colecciones, un marco que ejercería su determinismo también en el campo genérico-terminológico, pero los premios en el ámbito hispánico siguen apelando a la novela corta. Así, esa característica de la brevedad que históricamente habría de explicitarse con el adjetivo "corta" cuando "novela" dejó de contenerlo semánticamente, incluso implícitamente con un sufijo "perdido" o ya no sentido como tal, parece también volver.

Paralelamente, Annie Mignard enfatizaba la actual "richesse des fictions brèves contemporaines", "wealth of contemporary short fictions", riqueza de las ficciones breves contemporáneas. Habría que romper el cliché que identifica la novela con el género "rey" y la *nouvelle* con un género menor, género entendido como "(...) Taille dans un sens, essence dans l'autre, et l'on glisse de l'un à l'autre constamment" (Mignard, 2000: 8). Y bajo ese amparo genérico-terminológico, incluirá *nouvelles brèves*, *nouvelles longues* y "mini-romans dites *novellas*", todos los cuales pueden albergarse textualmente en *recueils* y genéricamente de manera más amplia como *fictions brèves* (que no *courtes*, para evitar lo peyorativo de tal solución). De este modo, Mignard bifurca según su extensión dos tipos de *nouvelle*, siendo la solución intermedia ya no *nouvelle longue* sino otra con nombre "propio", *novella*.

En su estudio va a contrastar la "porosidad" de la *nouvelle* con la "visibilidad" de la *novella*, pues es la *vogue* de las novela cortas, esto es, la novelas que son cortas, los *romans brefs*, ya que

[208] "Existe un prejuicio relativamente extendido, según el cual el cuento -el literario, obviamente- es hijo de la Modernidad mientras el microcuento se vincula directamente con la Posmodernidad" (Garrido, 2009: 49). Ambos tendrían orígenes remotos, potenciados desde la literatura posromántica. Rasgos propios de esa narrativa de la postmodernidad serían, coincidiendo efectivamente con la narrativa breve no sólo francesa: la revisión del canon literario, el hibridismo, la disolución del sujeto como entidad productora de sentido en pos del resultado de un proceso textual, el desarrollo de la teoría de los mundos posibles y en general el constructivismo haciendo oscilar la realidad/ficción, la importancia de las tesis de la deconstrucción que hace que la literatura de hoy sea antirrealista pero siempre mimética, el mestizaje social que también ha potenciado el hibridismo genérico-textual y la intertextualidad, pastiches y parodias, la metaficción, el fragmentarismo que sustituye la trama tradicional y su continuidad (preside un proceso asincopado de la acción, también apreciable en el cine, aunque también se recurre a la figura de la sinécdoque. En este sentido, añade Garrido "otras razones: principalmente, la nueva consideración de la temporalidad -el interés por el presente y el instante- y el gusto por lo pequeño" (2009: 57).

[209] Como Irene Andres-Suárez puntualiza, no es pero contiene una intertextualidad formal con formas tradicionales como parábola, fábula, leyenda, bestiario, además de algunos géneros literarios que hasta parodiaría. También Pujante Cascales se refiere al microrrelato como "la otra intertextualidad": "Por un lado esta modalidad narrativa tiende hacia el diálogo con la cultura; este hecho entronca con los casos en los que los autores toman, para utilizarlos en sus tramas o con el fin de parodiarlos, tópicos de las artes o de las ciencias. El segundo rasgo de la minificción que explicaría la utilización de la otra intertextualidad en sus textos sería su carácter transgresor" (2009: 514).

constituyen “formats légers”. Para ellos apuesta por el término *novella*: “ces nouvelles plus longues que des romans courts”, que se encontraría *entre-dos*, “parmi les deux genres” (2000: 22), formato medio que representa, una vez más, un “lieu de liberté et expérimentation”. Este (sub)género goza según la estudiosa del éxito en el extranjero, pero no exclusivamente en los países anglosajones, sino también en Francia, con cultivadores como Le Clézio en *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur* o Marc Petit en *La Fenêtre aux ombres*, una suerte de cuento chino por capítulos. Así, A. Mignard distingue una manera propia de los “brévistes” y otra la de los “longuistes”. Los primeros poseerían un estilo propio reflejado textual y lingüísticamente hacia lo fragmentario y un aura de “scientificité sémiologique”, mientras que los segundos procederían más por la descripción. Pero en su publicación trilingüe, la *nouvelle* sería igual a novela corta, proponiendo *novella* para todos los ámbitos, así como otras soluciones: *nouvellistes* como novelacortistas, *brévistes* y *longuistes* como novelabrevistas y novelalarguistas.

Andreas Gelz, pasando por las denominaciones en español, recurre a la de *microfiction*. La recurrencia a tales prefijos sería reciente para el arte francés en general, en los últimos años de la primera década del siglo XXI, aunque se seguiría jugando con el de novela, como Georges Perec al referirse a su *romans/novelas* para *La Vie mode d’emploi* de 1978, pero también con el de *nouvelle* como Italo Calvino para otros microtextos.[210] Pero otro “regreso” parece llevarnos al centro de la minificción, que

> recubre un área mucho más vasta que la del microrrelato; para mí, la minificción es una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, por supuesto, pero también las otras manifestaciones de la

[210] Precisamente, dentro de una recopilación de estudios auspiciados por una pregunta sobre el regreso de las normas novelescas, Andreas Gelz también da un “rodeo” para explicar el estado de la microficción francesa pasando por la hispanoamericana. El *microrécit* francés equivaldría a ese microrrelato que también se viene disipando o confundiendo taxonómicamente con variadas opciones terminológicas pero insistiendo, de nuevo, o en la brevedad o en la narratividad: minihistorias, historias mínimas, minicuentos, minificciones, hiperbreves, cuentos cuánticos, nanocuentos, pigmeocuentos, cuentos bonsái, etc. Siguiendo a Lauro Zavala, considera la *lingua franca* del microrrelato el español gracias a Hispanoamérica, del mismo modo como el francés lo fue para la novela del XIX y el inglés el de la *short story* durante la primera mitad del siglo XX (los antecedentes y la etapa aquí estudiada). Además de representantes del Oulipo como Queneau, Perec o Grangaud, entre su canon francés incluye a Roland Topor, Jacques Sternberg, Gilbert Lascault, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville. Para los propios inicios del microrrelato remite a Barthes, que a su vez remite al haiku japonés y a Mallarmé y a sus cuestionamientos de lo novelesco. (Traducido por y en ROAS, David (comp.) (2010), tomado de “Microfiction et Romanesque dans la littérature française contemporaine”, en ASHOLT, Wolfgang & DAMBRE, Marc (eds.) (2010), *Un retour des normes romanesques? Le roman français contemporain/Eine Rückkehr romanesker Normen? Der französische Gegenwartsroman*, Tübingen, Narr Verlag/París, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle). Si no a lo novelesco, se vuelve pues a lo narrativo y al realismo, como destaca igualmente Vargas Llosa, además de a la variedad de temas con tendencia a la universalidad humana sin renegar de toda una tradición occidental, y así lo hace en un prólogo a una antología reciente de *nouvelles* al francés procedentes de América Latina, en este sentido también siempre una y diversa (2010). Ello también demuestra que “vuelven” a ser *nouvelles*, equivalentes a cuento, y que tienen una media de diez páginas.

> microtextualidad narrativa, como la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los que no son narrativos (por ejemplo, el bestiario -casi todos son descriptivos-, el poema en prosa, la estampa o el miniensayo). Quedan fuera del ámbito de la minificción, por lo tanto, los discursos expositivo-argumentativos; ni el aforismo, ni la sentencia, la máxima, la gueguería, la *boutade* o el chiste lingüístico (...) (Andres-Suárez, 2010: 30).

Así pues, el microrrelato también atravesaría el siglo XX, con tres etapas según Andres-Suárez para el microrrelato español: la de los iniciadores de 1910 a 1940 (el corazón temporal de nuestro estudio), la de los escritores de la Generación del Medio Siglo entre 1950 y 1970 (cuando se cierra este estudio con una representante como Carmen Laforet), y la de consolidación y formalización hasta la fecha. Pero el microrrelato francés, dentro de la supranacionalidad postmoderna y postnacional, no seguiría un derrotero muy apartado.

d) Balance para los inicios del siglo XXI

Entre minimalismos y naderías anda el relato breve, la *nouvelle* breve o menos/semi breve, la novela corta, el cuento literario, el microrrelato… Pero parece que, en la actualidad, la existencia de una posibilidad narrativa breve y otra semibreve quedan ratificadas. Con diversos nombres parece disimularse la existencia de un relato especialmente breve cultivado supranacionalmente, sea microrrelato o *nouvelle brève* o *short-short story*, y también, con un antiguo nombre romance que en su origen paradójicamente no era sino la primera propuesta terminológica con Boccaccio, la de un relato narrativo intermedio, sea *novella*, *nouvelle longue* o novela corta. Pero en el contexto actual parecen ser otras las literaturas que han sabido aprender la lección como las francófonas (suiza, belga o quebequesa) o las latinoamericanas (argentina, peruana, mexicana, etc.), las cuales ratifican, si no la "doble dirección" de lo breve, si no esa tripartición narrativa (muy) breve, media y (muy) extensa, sí la necesidad de la gradualidad en ambas propiedades de la narratividad y la brevedad.

En la literatura española, pues, en esta supuesta postmodernidad, se seguiría cultivando la novela corta, en parte gracias a concursos nacionales e internacionales, pero no tanto gracias a la teoría sobre ella, por lo que está por trazar el estado actual de tal género. Y en la literatura francesa, o francófona en general, se seguiría cultivando la *longue nouvelle*, pero en otro contexto de edición y recepción. Así pues, paralelamente, por una parte, parece producirse el "regreso" (al centro) al

relato breve “breve”, con la *nouvelle brève* o con el cuento literario breve, y por otra, al de la *novella*. Ante este florecimiento, cabría preguntarse, pues, una vez más, si se está ante la llegada de un nuevo género o del desarrollo de un subgénero o de una renovación genérica. Cabe replantearse un supragénero, supra- o transnacional, eminentemente interdiscursivo.

El microrrelato parece vivir en potencia y también en convivencia con la novela corta/*nouvelle* en el siglo XX, y parece que la literatura francesa y española navegan bajo el mismo auspicio, y su relato corto también. Los brevistas del siglo XX ya se atreven con el microrrelato, que va marcando o guiando el camino de y a la (post)modernidad. Pero el meridiano del presente va atravesando aún el cuento y la novela corta, la *nouvelle brève* y *longue* del siglo XX en camino hacia el XXI, cuando aquel relato ultramoderno o postmoderno le hace la sombra. Varias soluciones genéricas y terminológicas se presentan, pero obligando a considerar una cadena o gradualidad de narratividad y brevedad, y también la conexión reiterada entre las literaturas españolas y francesa, de nuevo por medio de intermediarios como podría ser el mismo Rubén Darío. Así las cosas, la novela corta/*nouvelle longue*, como una de las hermanas mayores, parece estar celosa de su nuevo hermano doblemente pequeño, el microrrelato, que acapara toda la atención de la madre crítica.

1. 7. Balance para una historia literaria comparada: nouvelle *versus* novela corta

La *nouvelle* y la novela corta hasta hoy han detentado respectivamente una historia propia como género literario bajo tal marbete terminológico, historia que detentan los géneros mismos en su conceptualización y en su caracterización. Y en la historia, ambos se han reajustado internamente y han colisionado externamente en un polisistema estructural y por necesidad histórico y también supranacional. A pesar de la desvirtualización implicada en el amago de desligar la historia genérica o genológica y conceptual o terminológica de unas manifestaciones literarias como las convocadas, sus respectivas historias pueden ser reescritas a la luz de un comparatismo activo o explícito. Así se hace aquí para la primera mitad del siglo XX a partir de nuestras seis autoras y posteriormente a la luz de los estadios literarios precedentes gracias a las principales aportaciones teóricas, algunas de ellas ya de tendencia o necesidad propiamente comparatista. Ciertamente ha perdurado un comparatismo "implícito" en la propia historia de la crítica y la teoría española y francesa tanto sobre la *nouvelle* como sobre la novela corta. Pero el comparatismo, que parece haberse convertido en una necesidad o en una tendencia teórica y hasta responder a una especie de idiosincrasia "comparatista" propia de aquellos especialistas que al género se han entregado, no permite sólo la corroboración de una esencia "compara(ti)ble" del género o especie literaria para con otros géneros no exclusivamente literarios, sino al mismo tiempo la de la existencia de una historia comparada del propio género en sus incesantes comunicaciones, colisiones, hermanamientos, influencias… comparaciones.

Si en el principio fue el nombre o no, se ha convenido desde la crítica que el origen genérico-terminológico tanto de la *nouvelle* en la literatura francesa como de la novela(corta) en la española data de mediados del siglo XIV europeo, momento en que el italiano Boccaccio escogía el de *novella* para referirse a cada uno de los diferentes relatos que componían su *Decamerón*. Sin embargo, el padre no se refirió a su criatura artística con ese solo nombre (*novelle, istorie, favole, parabole*), como no lo han hecho críticos o literatos, españoles o franceses, desde entonces hasta hoy; ni, además, ese nombre fue totalmente nuevo o novedoso, como tampoco lo fueron algunos temas o motivos recurridos en la recopilación boccacciana, para retomar la raíz etimológica del no-nuevo nombre de *novella*, *nouvelle* o *novela*. Lo que nace es otra cosa… tal vez, en perfecto ensamblaje, la literatura, la conciencia de ser escritor, y una especie narrativa breve que ya es género y es literario.

Las incontables soluciones o propuestas terminológicas a las que recurren, ya sea con premeditación o no, tanto críticos como literatos de cualquier tiempo y lugar vendrían a justificar este punto de salida en la cuestión terminológica referida a novela(corta) y *nouvelle*.[211] Pero si el acuerdo no es total por esta parte para el campo lingüístico-literario ni francés ni español, tampoco sería esperable ni casi operable que lo hicieran conjuntamente de manera convincente y definitiva de cara a una equivalencia terminológica entre ambas manifestaciones genéricas. Esta equivalencia terminológico-conceptual no se vislumbra como factible sin matizaciones propiamente históricas, pero tampoco resulta menor la problemática para una misma lengua y literatura: si aquéllos se referirían con novela corta o con *nouvelle* a unos relatos que hoy se bautizarían de otra manera, del mismo modo hoy se recurre a esas etiquetas para señalar lo que aquéllos llamaban diferentemente. Incluso la reflexión sobre los propios géneros literarios o sobre su concepto no haría sino reflexionar y reflexionar sobre la propia literatura, como también determina Schaeffer (1989: 8, 185).

Sin caer en el derrotismo al que parece abocar la advertencia de no pocos teóricos españoles y franceses antes o después de su intentona definitoria de la novela corta o la *nouvelle* (especialmente éstos últimos cuando se refieren al panorama de este género en el siglo XX), puede que éste no sea lugar para el acuerdo definitivo y concluyente en torno a ello, pero sí el de una renovada conciliación genérica ayudada por la perspectiva relativizadora del comparatismo literario, en este punto etimológico e histórico. Esa actitud derrotista, en ocasiones con visos de realista, no haría sino dificultar la ausencia de un concierto teórico que en sí mismo se convierte en un escollo para un estudio como el presente. Se confía, pues, en que el hecho de desentrañar a partir de un trabajo dedicado, por ejemplo, a la *nouvelle* respecto al cuento o la novela corta como aquí son concebidos, pueda pasar de resultar un impedimento a arrojar luz para la dilucidación teórica.

Y es que, si bien no destacan por numerosos –aunque sí por reseñables– los estudios críticos dedicados a la comparación misma entre *nouvelle* y novela corta más allá de la cuestión terminológica, sí lo son aquéllos alegados de modo indirecto cuando, por ejemplo, se arriesgan a establecer aun sin cuestionarla en ocasiones una equivalencia entre *nouvelle* y cuento, entre *nouvelle* y novela corta, y a su vez entre éstos y *short story*. De este modo, en una dificultad añadida deviene, no sólo el rastreo de esa vacilación a través de la propia práctica literaria de los textos y la

[211] Subscribimos a este respecto lo afirmado por Schaeffer: “En tous cas, pour le moment, les noms de genres sont notre unique socle stable, et il vaut donc mieux en tenir compte. S’il est vrai qu’il n’y a pas de réalité absolue et que toute réalité est une “version de la réalité” (Nelson Goodman), le fait de partir des noms génériques et de leurs usages s’impose. Aussi, me semble-t-il, notre tâche la plus urgente n’est pas tant de proposer de nouvelles définitions génériques que d’analyser le fonctionnement des noms génériques, quels qu’ils soient, et d’essayer de voir à quoi ils réfèrent” (Schaeffer, 1989: 75).

aplicación sobre tales textos literarios de algunos consensos genérico-terminológicos, sino el propósito de hurgar en los estudios "implícitos" unas correspondencias terminológicas y traductológicas exactas y, consecuentemente, el afán de no incurrir a partir de dichos estudios centrados en el *conte* o el cuento, en la *nouvelle* o en la novela corta, en el *tale* o en la *short story*, en una suerte de equivalencias indirectas, a saber, intentar no aplicar o verter sistemáticamente aspectos de ciertas teorías consagradas a un género en su campo o sistema histórico-literario y hasta lingüístico sobre un sistema ajeno a pesar de las convergencias posibles. Además, se han de mantener ciertas distancias con el fin de no incurrir en la justificación, por ejemplo, de ciertos semas con sólo remontarse al origen etimológico o al origen genérico, y sumar a ello el "confusionismo total que se nos ofrece entre traductores y diversas antologías mal llamadas de novela corta" (Martínez Arnaldos, 1974: 234), confusionismo que se puede trasladar o contagiar al ámbito francés.[212]

Porque, de la mano de la evolución de la distinta terminología, discurre la propia evolución natural y/o histórica de la novela corta y de la *nouvelle* por separado y en paralelo comparativo, pero también la del mismo concepto de género literario como tal. Éste es otro reto que se suma al de la necesidad de responder al postulado inicial de abrir el espectro comparatista al cuento/*conte*, y al de su corroboración mediante textos, en particular los de nuestro corpus de la primera mitad del siglo XX.[213] Así, se ha de replantear la dirección teórica o propiamente teórico-práctica, yendo del objeto particular al concepto, y de ese concepto a textos particulares. Para esa potencial equivalencia terminológica/traductológica/conceptual, se habría de partir de una aproximación

[212] De hecho Martínez Arnaldos aduce, como J. Paredes en su estudio sobre formas narrativas breves desde la Edad Media y en particular sobre las voces del cuento a partir del *Decamerón* (2004: 237-252), el ejemplo teórico de *Una teoria della prosa* de Sklovski (1970), en cuya traducción se emplean los términos cuento o novela corta para referirse al *Calila e Dimna* o *El licenciado Vidriera*. Se suman las antologías que, según su portada, abrazan novelas cortas... que no lo serían para nosotros (y de manera paralela también en francés bajo el auspicio de "nouvelles", si no se opta por la fórmula "nouvelles et contes"). A ello también se refiere Paredes aludiendo a la advertencia del traductor sobre la casi imposibilidad de traducción al español de *nouvelle* (término que mantendrá en la traducción) si no es por cuento. Así, en torno a las propias traducciones de obras críticas, en la de la obra de Pabst se recurre unas veces a la denominación de "cuentos" y otras a la de "novelas cortas" para aludir a un mismo referente a partir del alemán original, *novellen*, aunque en francés se mantenga la de *nouvelle*. La misma vacilación terminológica reluce en ejemplos tangenciales como las distintas versiones de estudios especializados en la cuestión, y baste el ejemplo ofrecido por la *Teoría de la Literatura* de Todorov, en ruso y en francés donde leemos *nouvelle*, o el de Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, abarcando genéricamente así la referencia a *kurzerzählungen* y *novellen* comprendidas en el título original alemán de 1973.

[213] "En résumé: l'étude de l'évolution littéraire n'est possible que si nous la considérons comme une série, un système mis en corrélation avec d'autres séries ou systèmes et conditionné par eux. L'examen doit aller de la fonction constructive à la fonction littéraire, de la fonction littéraire à la fonction verbale. Il doit éclaircir l'interaction évolutive des fonctions et des formes. L'étude évolutive doit aller de la série littéraire aux séries corrélatives voisines et non pas aux séries plus éloignées, même si elles sont principales. L'étude de l'*évolution* littéraire ne rejette pas la signification dominante des principaux facteurs sociaux, au contraire, ce n'est que dans ce cadre que la signification peut être éclaircie dans sa totalité; l'établissement direct d'une influence des principaux facteurs sociaux substitue l'étude de la *modification* des œuvres littéraires et de leur déformation à l'étude de l'*évolution* littéraire" (Tynianov, 1965: 135-136).

teórica en consonancia con el estado de la cuestión para llegar deductivamente a los casos literarios, y con ello, corroborarlo, alternando y simultaneando la dirección inductiva y la deductiva. Porque tras la historia de los nombres hay conceptos, caracterizaciones a lo largo de la historia para un género literario con historia propia.

Para ello, sirven de guía algunas historias de la novela(corta) y la *nouvelle*, normalmente acompañadas de instrucciones terminológicas –si éstas no convocan por sí mismas un estudio particular–, que coinciden en remontarse al quicio entre la Edad Media y la Edad Moderna en todo el ámbito románico. Demorarse en la situación particular de ese contexto histórico-literario sirve, además de ejemplo de comprensión y justificación del origen nebuloso tanto para la cuestión terminológica como la genérica, de botón de muestra de esa problemática que, en lugar de desenredarse a lo largo de los siglos de teoría y práctica de formas narrativas breves, persiste hasta convertirse, se podría decir, en un *tópico* de la literatura y hasta de la teoría y la crítica literarias sobre el género en cuestión. De esta manera, el paralelismo entre ellas (entre la historia del género pero también entre las teorías de esa historia), cuestionado en todo momento desde la perspectiva comparatista, ve iluminados o focalizados ciertos recovecos para llegar a la primera mitad del siglo XX, a los últimos estadios del género y a la problemática de su definición y terminología ejemplificados gracias a nuestro corpus, momento en que es posible soltarse de la mano de aquellas propuestas teóricas y gozar de una perspectiva propia para cuestionar y analizar los casos.

Con la corroboración ampliada al campo anglosajón entre otros como el italiano y el alemán tal y como hacía Gillespie, en la literatura y en la crítica literaria la tendencia es a subrayar esa narratividad con la recurrencia a relato/*récit*, si bien debido a las últimas tendencias literarias se recurre a ficción/*fiction* al advertirse la pérdida de protagonismo de la historia o la fábula a favor del personaje, también en el género narrativo extenso de la novela/*roman*. Pero igualmente se subraya o enfatiza el factor de la brevedad, que también en esas últimas tendencias es llevada al extremo de manera paralela a la pérdida de narratividad, por ejemplo, añadiendo adjetivos como “bref” al marbete francés (cayendo en la tautología originaria del español “novela corta”), recurriendo a campos semánticos afines como en inglés “sudden” o “quick” entre otros, o añadiendo prefijos como en español micro-relato o relatos hiper-breves. En cualquier coordenada local de campos lingüístico-literarios diferentes pero en la coordenada temporal de la actualidad, cabría preguntarse estas tendencias en contra de la narratividad y/o en pos de la hiper-brevedad responden

necesariamente a un reciclaje genérico del cuento/*conte*, de la novela corta/*nouvelle*, o en general de ese macrogénero narrativo breve.[214]

No podemos dejar pasar esa apuesta terminológica actual que está difundiendo especialmente en el francés, pero en el francés quebequés: *novella*. A pesar del étimo latino que se mantiene en nuestras lenguas romances pero que se ha solidificado en italiano, parece venirse retomando paradójicamente en el ámbito anglosajón, desde donde ha pasado a la literatura quebequesa. Mignard, como los pocos críticos que a ello se refieren, alude con este término a las *nouvelles* justamente largas, *longues.* Aunque esta misma autora ratifique la equivalencia entre *nouvelle* y novela corta, posiblemente se ajustaría esta nueva propuesta de *novella* más a las novelas cortas, aquéllas de principios de siglo y seguramente también a las actuales, más allá de la evolución y las metamorfosis en temas y estrategias narratológicas, debidas no sólo al cambio de contexto, sino también de cotexto. Paradójicamente, así, una *nouvelle longue* sería una novela corta; los adjetivos cuentan. Es más, aunque no hemos rastreado hasta ahora en ningún trabajo la referencia a las novelas cortas españolas de todo el siglo XX como *novella*, uno de los primeros estudiosos de esta vena literaria española como Louis Urrutia (1977) ya oscilaba para la equivalencia de novela corta entre *nouvelle, roman court* y *petit roman*.

Asimismo, en el *continuum* o transición de la Edad Media a la Edad Moderna, se apreciaba muy considerablemente ese *flou*, esa variación y variedad terminológica y hasta traductológica en Boccaccio, por datar un origen literario. En la nebulosa medieval terminológica, incluso etimológica y genérica, se perdería también la acepción propiamente literaria en toda la tradición del área

[214] Gerald Gillespie revisaba interrogativamente los términos *novella, nouvelle, novelle* y *short novel*, a los que necesariamente añadía *tale, short story* y *novel* para su comparación dentro de la literatura continental, para lo que se remontaba además al XVIII, el de Fielding, y a los *romances*. Pero resulta sugerente el hecho de que decida establecer un hito en 1800, excepto para Inglaterra y España, el hito de la regeneración de la *novella* desde Alemania pasando después por Francia: "We must turn to this phenomenon of the "regeneration" of the *novella*, a new interest in the form which was particularly German, and secondarily, under German influence, French. The terminology available to the Romantics at the beginning of the nine-teenth century, excepting the fairy tale, can be outlined thus:

English	(hi)story, tale	---	novel
Spanish	historia, cuento	novela (archaic)	novela
Italian	storia, racconto	novella	romanzo
French	histoire, conte	nouvelle	roman
German	Geschichte, Erzählung	Novelle	Roman

Tras esta propuesta (1967: 122), y tras observar el intento de utilizar *nouvelle* por parte de Henry James, concluye: "One can add little to such an excellent summary of the obstacles to an understanding of the "short novel"; and it would only be depressing to have the statistics on how many aspiring writers have been told, solemnly, that a short story is so many thousand words, a novel so many thousands more, or been advised to cease creating shapeless, in-between varieties. (…) The establishment of a qualitative definition is a worthwhile task for English criticism" (*ibídem*: 229).

románica. Pero tampoco hoy existe un acuerdo explícito acerca de su adscripción genérico-terminológica, oscilando mayoritariamente entre el cuento y la novela corta y el *conte* y la *nouvelle* como marbetes actuales, más allá de las propiedades intrínsecamente narratológicas de la obra en cuestión y de los géneros aducidos. En última instancia, el *Decamerón* no sería sino la defensa de algo indudablemente novedoso en el quicio de la Edad Media y el Renacimiento, entre una Edad Media y una Edad Moderna que llegaría incluso hasta una época reciente: la literatura en el sentido actual, moderno, y con ella, un relato, breve y narrativo, de carácter literario, si es que esa novela no representa en sí misma la literatura,[215] o incluso una concepción "femenina" de la literatura.[216] Sería el autor de las *Cent Nouvelles nouvelles* quien introdujera, a mediados del siglo XV en Francia, el término tomado de la lengua hermana italiana para aplicarlo a su recopilación sin apenas dificultad de aclimatación lingüística o literaria o cultural, incidiendo en lo (bien) contado. Mantendría esa redundancia justificada porque precisamente las *nouvelles* han adquirido carta de ciudadanía genérica, y se pueden bifurcar los dos semas en lo que ahora devendrían palabras homónimas por su origen etimológico (una tautología que nos recordaría en otro sentido la fórmula española de "novela corta"). Pero la *nouvelle* en el siglo XVII, por un deslizamiento semántico debido a una analogía o al propio parentesco genológico, se referirá al género imitado de los españoles a partir de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Pero las ejemplares, aún en la primera mitad del siglo XVII, eran tan sólo "novelas", cuando esas *nuevas* novelas españolas y, por influencia de éstas las francesas, tenían mucho de novela (larga pero acortada) o de *petit-roman*: los relatos, aun en su tradición de brevedad, tienden a alargarse, las historias a intrincarse, los personajes a ganar en complejidad.

A falta de un nuevo término que pudiera permanecer ajeno o extraño a la tradición, etimológica y literaria, el español acaba optando por añadir el adjetivo "corta", esto es, un sema en su origen contenido sincréticamente en el sufijo latino como en las lenguas romances. La nebulosa

[215] "Sólo -entre los géneros poéticos cuya tradición está comprobada antes del siglo XIII- la "novela" tiende, en su espectacularidad, a consagrarse como actividad que tiene su propio objetivo. Explícita o implícita, su reivindicación de un estado semejante la distingue de todas las demás artes de aquella época (…). Pero la palabrería es una de las constantes de toda poesía [como la de los trovadores], desde el siglo VI hasta el XV, o incluso hasta el XVI; y la intencionalidad novelesca consiste menos en imitar el mundo, la vida, el lenguaje, que en desbaratarlos para, de forma útil, sustituirlos por un universo al capricho del hombre. Por eso la "novela" sola, entre las prácticas poéticas del siglo XII, del XIII, del XIV, y en menor medida del XV, entra (forzándolo un poco, aunque sin mucho trabajo) dentro del marco, ideal y pragmático a la vez, que designa nuestro término de *literatura*" (Zumthor, 1989: 338).

[216] "C'est ainsi qu'une curieuse relation vient s'installer entre la nouvelle est la notion même de littérature. En effet, si la nouvelle s'inscrit pour les dames, elle fonctionne selon un horizon d'attente qui porte d'emblée la marque des limitations imposées par la société à la culture féminine; cependant, au fur et à mesure qu'évolue la société occidentale, on assiste à une perte d'influence de la littérature officielle, celles des «doctes» qui s'appuient sur une définition traditionnelle des genres littéraires; inversement, c'est la définition «féminine» de la littérature, avec son style galant et mondain, ses préoccupations «modernes» et immédiates, qui l'emporte progressivement aux XVIIe et XVIIIe siècles" (Souiller, 2004: 198).

también se extiende, pues, al siglo XVII francés y más allá:[217] a finales del XVIII los eruditos dudan a la hora de calificar como *nouvelles* aquellos relatos breves de los que ellos llaman antiguos autores que, aunque no son tan antiguos, sí se diferencian ya de los modernas, esto es, los actuales, los escritos por Madame de Lafayette. Esos relatos breves del pasado dejarán de ser (llamados) *nouvelles* para empezar a ser (llamados) *contes*; en este caso el referente se mantiene el mismo, pero no el significante. En el siglo XIX se ratificará el empleo de la alternancia entre *contes* et *nouvelles*, alternancia que se da tanto en los títulos escogidos por autores y editores como por la crítica a ello referida, paralela a la que se da, por otra parte, en la literatura española entre cuento y novela(corta).

Para ambas tradiciones, la francesa y la española, el siglo XIX marca un hito también en el campo terminológico a pesar de esa aparente indiferencia(ción). El hito lo marcaría el desenterramiento o la resurrección de los cuentos tradicionales-folclóricos en los que la huella de lo oral se ha fosilizado. De modo paralelo o colateral, se sumaba otra problemática, ésta en torno a otras categorías literarias, como la del realismo o la de lo fantástico, o incluso lo tradicional, lo moral o ejemplarizante y lo infantil. Así, ya no es tanto el factor de la amplitud de esos relatos, relatos breves por definición, aun en la variación de una extensión menor o mayor, a la que tienden de hecho aproximándose a la novela. Esta vacilación será una de las herencias del XIX en el XX, y las etiquetas no terminan de desaparecer ni de especializarse. También Baquero Goyanes recogía las variaciones desde la Edad Media, cuando predominaron los *exempla* o apólogos, pasando por el Renacimiento, cuando conllevaba un sentido de relato popular, común, oral como para Cervantes, hasta el XIX, cuando todavía mantenía el significado de relato popular además de fantástico o incluso infantil, y cuando sería necesario distinguir entre cuento tradicional y cuento literario.

> Quoi qu'il en soit, ce sont sans doute les noms de genres qui réfèrent exclusivement, ou du moins pour l'essentiel, à des classes textuelles qui sont les plus difficiles à analyser et à manier. D'une part, la notion de ressemblance est intrinsèquement floue, ce qui explique à la fois l'instabilité sémantique des noms de genres postulant une simple ressemblance formelle et thématique (*conte, nouvelle, roman*, etc.), et leur permanence historique (facilitée par cette variabilité sémantique). D'autre part, les classes textuelles ainsi constituées peuvent l'être au moins de deux manières différentes: l'extension du nom générique résulte soit d'une classification purement rétrospective, établie indépendamment de tout lien

[217] "La nouvelle doit beaucoup à *l'exemplum*, au point de demeurer, en plein XVIIIe siècle, comme l'illustration d'une idée paradoxale ou audacieuse et l'amorce d'une réflexion. Elle ne connaît assurément un tel développement dans les lettres européennes, de Boccace à Sade, que parce qu'elle correspond à une habitude de la pensée: de ce point de vue, on peut interpréter son succès comme l'aboutissement de pratiques intellectuelles et sociales" (Souiller, 2004: 77). Así, justificaría ese primer bloque cronológico alegando que la propia civilización europea de ese periodo que iría del renaciente siglo XIV al iluminado siglo XVIII sería la del predominio del discurso consagrado con la *disputatio*, viviendo dentro de ella una evolución, la del paso de la cultura clerical a la mundana.

> de motivation causale et de transmission historique entre les divers textes. Il nous faut donc encore introduire une distinction supplémentaire, à l'intérieur de la généricité modulatrice, entre les *classes généalogiques* fondées sur des relations hypertextuelles et les *classes analogiques* fondées sur la simple ressemblance causalement indéterminée. (Schaeffer, 1989: 172-173)

Así, tras esta histórica y colorida gama –o muralla– de nombres genéricos, se esconde el devenir de la *nouvelle* y la novela corta, poseedoras de una historia propia como géneros desde el ocaso medieval hasta el despertar actual. El significado no deja de metamorfosearse aunque un núcleo semántico permanezca intacto, como tampoco las propiedades intrínsecas o narratológicas del género sean o no contenidas en el significante. Si se transforman unos y otros en ambas literaturas, no puede dejar de hacerlo el propio concepto de género literario dentro del (poli)sistema de la literatura; de ahí la dificultad añadida de manejar todos estos conceptos "en sí". Igual de convencional pero productiva es la contextualización y fragmentación histórica por épocas o siglos que el deslinde de la terminología, la genología y la historiología, pero no se ha de perder de vista en el horizonte crítico la simbiosis o interconexión existente entre todo ello.

Recurramos de nuevo a lo que está *entre*, siguiendo en el principio a Sibony con su teoría del *entre-deux* y considerando la propuesta teórica de conceptualización y terminología de Huerta Calvo y García Berrio para los géneros literarios, basados "en una armónica articulación entre constitución formal –*dispositio* y *elocutio*– y contenido temático e ideológico –*inventio*" (1992: 146). Entre el fondo y la forma, pues, se hallaría lo que denominan casos para referirse a la concreción textual de esa virtualidad genérica, la realización de su ficción –conceptual– o, *platónicamente*, la imperfección de la idea. De la puesta en práctica de esos casos a través de la sucesión de y en la historia resultaría lo denominado serie, en nuestro caso, la serie genérica de la novela corta y de la *nouvelle*, uno de cuyos últimos eslabones lo representarían, por ejemplo, los relatos agrupados en la publicación de colecciones como *El Cuento Semanal* o *La Novela del Sábado* o en revistas como la *Revue Blanche* o *Europe*, además de otros casos "sueltos", exentos, no enmarcados ni en colecciones ni en historias marco. Se trazarían así las series de un género literario que, desde su origen, ha sido vivificada por ejemplares casos femeninos franceses y españoles.

Pero, de este modo, por medio de las etiquetas de novela corta y de *nouvelle* nos estaríamos refiriendo indistintamente (esto es, confusamente) tanto a lo concreto del caso y la serie genérica como a lo abstracto del género. Irrumpiría aquí una nueva complicación para el estudio comparado de estas u otras literaturas, refiriéndonos a un género literario en el nivel de una abstracción conceptual tal que pudiera abarcar las series y los casos históricos en el seno de tradiciones literarias

particulares, no sólo románicas. Tal vez ese (macro)género (universal y "ahistórico") podría ser referido con aquella etiqueta de "relato breve". Pero los propios géneros están inscritos en su propia evolución –en la que sólo hay casos comprendidos en series–, de manera que la pretensión de teorizarlos, de abstraerlos, de nombrarlos (aunque para existir necesite de ello) se escapa *líquidamente* al re-situarlos en la historia y en la metamorfosis de su fondo/forma, una dicotomía –reductora– que también está marcada por el determinismo de la historia.

Descendiendo desde ese concepto genérico, las interferencias entre las series genéricas francesa y española estarían aseguradas por la propia comunicación histórica, social, política, cultural, y propiamente literaria (como se ha ido demostrando introductoriamente). Esa comunicación entre series se vería iluminada, ejemplificada o corroborada también por el contacto directo entre casos particulares, por las influencias entre obras y entre autores franceses y españoles que fueron contemporáneos o tomados como modelos literarios ejemplares. Para apreciar aquí las respectivas tradiciones y la determinación *genético-genérica* de los casos de la *nouvelle* y de la novela corta de las autoras de nuestro corpus, no es baladí el hecho de remontarse a los primeros casos o eslabones de esa cadena de ambas series genéricas. También en este sentido, el hecho de remontarse a un mismo hito inaugural, problemático terminológica y genéricamente pero tomado como modélico para la literatura romance en general desde el albor renacentista, ha justificado el hermanamiento entre casos y series genéricas. El primer hito puesto, según el consenso especializado, por el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio en la literatura italiana del siglo XIV, marcaría el camino y la estela genérica para los que siguen, destacando como tales hitos posteriores el del *Heptamerón* de Margarita de Navarra en la literatura francesa del XV, y el de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes en la española del XVII, entre ellos conectados explícitamente por sus autores y sus estudiosos.

En la estela de la tradición románica que los hermana etimológica y terminológicamente, además de culturalmente, cada uno de estos tres casos se inscriben en sus respectivas series genéricas, y en cuanto tales influenciaron en otros casos históricos y en otras series literarias. Pero aunque en cada una de esas ramas románicas los avatares del étimo latino marchaban con cierto paralelismo, sería el *Decamerón* de Boccaccio quien otorgara a un significante ya existente la acepción genérica o literaria para la posteridad. El género de la novela(corta)/*nouvelle/novella*, o si se prefiere, el primer caso de este (archi)género y de las series genéricas históricas,[218] se hallaba emparentado interdiscursivamente con otras manifestaciones de tradición románica medieval como milagros, *razos*, *partidas*, *fabliaux*, *exempla* o *lais*, entre otras especies genéricas medievales en

[218] Si hubo origen, seguimos sin saber si fue antes el huevo o la gallina, el primer hombre o sus antepasados, el *big bang* o la nada, el significante o el significado…

toda el área románica de la que no puede renegar. Ello le conduce a ser necesariamente un inter-género, en muchos casos definido por defecto, esto es, comparado con otros géneros próximos entre otros congéneres como aquellos medievales o posteriormente como la novela (larga) y el cuento, el *roman* y el *conte*. Sin embargo, tal vez todo género no sería sino un *inter*-género,[219] incluso más ampliamente un inter-discurso, por necesidad y origen y esencia.

Intergenérico o interdiscursivo, además sería irónico: para ser algo que no se ha sido y no se es, tal vez sólo valga la ironía para desmarcarse *originalmente* (retomando para el primer caso y los posteriores la postulación de Pabst sobre la creación de la novela corta/*nouvelle*). Pero la literatura en sentido moderno y aun actual en las lenguas románicas no había sido todavía hasta el re-nacimiento en el umbral de dos eras –la de la Edad Media y el Renacimiento, ese periodo teorizado, premeditado, si no post-meditado, como los propios géneros literarios–, en ese meridiano de la historia (y) de los géneros en el que el concepto moderno de literatura nacía, e incluso la propia Modernidad y/o su concepto. Con la Literatura (y sus géneros), la Modernidad (el Renacimiento), la Originalidad (la individualidad), nacía el género de la novela(corta)/*nouvelle*, con partida de nacimiento en la Italia del Trecento y con descendientes franceses y españoles. Éstos, determinados *genéticamente*, manifestaron la influencia genérica también terminológicamente de la *novella* italiana, que comenzaba a conocerse en las literaturas románicas/europeas por su *nombre de pila*, sin ningún otro "postizo" referido particularmente a la extensión.

A tenor de todo ello, también cabe preguntarse por aquello que los relatos del *Decamerón* tienen de "modernos", esto es, de literarios, de género (nuevo). Se suele señalar que una de las intenciones de Boccaccio fue la de "amenizar" la moralidad y el didactismo con el fin de no hacer de éstos un lastre en lo que ya era literatura. Ello nos lleva, por ejemplo, a deshacer el binomio que enlazaría el cuento (o incluso el *exemplum)* con el *docere* en oposición al binomio de la novela(corta) junto al *delectare.*[220] Narratológicamente, tampoco se podría establecer el binomio tradición/cuento *vs*. novela(corta)-*nouvelle*/originalidad. Y es que entre otras características

[219] "Tous ces déplacements de textes dans le champ intergénérique, dont je n'ai présenté que quelques exemples particulièrement frustres, passent souvent inaperçues parce que nous avons trop tendance à considérer que l'organisation du champ littéraire qui est la nôtre actuellement correspond à la réalité "réelle" de la littérature, les répartitions antérieures n'étant, dans le meilleur des cas, que des approximations de cette réalité. Mais (…) ces déplacements intergénériques des œuvres à travers leurs recontextualisations successives deviennent des indices importants, à la fois de la complexification croissante des traditions littéraires et des changements de structuration du champ littéraire à travers les âges" (Schaeffer, 1989: 147).

[220] Incluso se podría traspasar esa frontera cronológica, por ejemplo y en especial hasta el siglo XIX, cuando el cuento se literaturiza según las tesis de M. Baquero, o hasta en las primeras décadas del siglo XX, cuando la novela corta se convierte en un fenómeno de masas lectoras y editoriales, según las de Martínez Arnaldos. Baquero distinguiría entre el cuento tradicional y el cuento literario, diferenciación ésta que contribuiría a romper también el binomio planteado entre tradición y originalidad; así, tampoco un cuento sería ahora sinónimo de oralidad ni la novela lo sería de escritura/literatura, lo que no contradiría por otra parte el principio oral de la novelística corta del que hablaba Pabst.

reconocidas por Boccaccio y sus estudiosos se cuenta, por un lado, la originalidad al desmarcarse de la *imitatio* de los antiguos (la originalidad ya sería un concepto moderno, recién nacido por entonces, y desmarcarse de la imitación serviría como reproche para sus adversarios, un reproche que al propio autor le sabría a elogio); y, por otro lado, la defensa y alabanza del "pasatiempo" mediante la lectura. Con todo, estas cualidades bien podrían adjudicarse a estas obras, más que por el hecho de ser etiquetadas genéricamente como novelas cortas o *nouvelles*, por el de tratarse de literatura en un sentido propiamente moderno. El trazo individualizado de los personajes de estos relatos, la actualización temporal y el acercamiento espacial, la inteligente ironía, la excusa del disfraz del *delectare* mediante su unión –discutible irónicamente– con el *docere*, la retórica defendida por sus contemporáneos... todo ello contribuiría a encajar las cien narraciones boccaccianas tanto en cierto género como en algo nuevo, original y, sobre todo, moderno.

Para la historia de los nombres se ha comprobado cómo desde la teoría misma se ha estado oscilando entre cuentos/*contes* o novelas cortas/*nouvelles* al referirse a textos de todas las épocas, por ejemplo, a ese primer caso del *Decamerón* en otra lengua. Más allá del nombre, en los estudios ampliamente consagrados al (archi)género medieval del cuento europeo o la narrativa románica nos topamos con esa misma vacilación aunque al mismo *Decamerón* se estén refiriendo: yendo del nombre a la cosa, ante la obra de Boccaccio podemos no saber si nos topamos con cuentos, novelas o novelas cortas desde una perspectiva apriorística. Desde ese mismo punto de vista, surgirían preguntas sobre la cuestión de que el cuento/*conte* y la novela corta/*nouvelle* se remonten como especies y casos genéricos al mismo principio o género o *génesis genérica* en el ámbito conceptual/causal, de que en su variación histórica como casos y series la correspondiente variación terminológica haga que no nos refiramos a lo mismo a lo largo de los siglos y el concepto de género se vuelva incluso inservible, o de que entre tanta "confusión" o enfrentamiento o modos de entender la cuestión teórica y creativa haya algo tácitamente acordado. Así, el estado de la cuestión a partir de los casos desde el final de la Edad Media de Boccaccio se enreda más si cabe al intentar desenredar la cuestión particular del "origen" genérico-genético de la novela corta/*nouvelle*, sin perder de vista la consideración de factores narratológicos.[221] Y entre tanto, no se puede permitir el ir a parar a un callejón sin salida teórica. Así, aunque igual de recurrente que esa confusión terminológica sea la cuestión genérica, tampoco cabría negar los géneros literarios. Todo ello invita, pues, a reflexionar sobre el propio concepto de género literario: la propia definición de

[221] Apunta Schaeffer sobre el sistema de géneros y la historia a partir de las ideas estéticas de Hegel: "La définition d'essence est donc historiciste: ce fait découle d'un philosophème central du système hégélien d'après lequel toute détermination conceptuelle est en même temps une détermination historique. (…) Pour la théorie générique, cela signifie que les déterminations d'essence des genres seront fatalement à rechercher dans la poésie accomplie" (Schaeffer, 1989: 37).

nouvelle/novela supone un reto para el concepto y los "conceptualizadores", pero si negamos su existencia, se negaría la del propio concepto de género literario.

El *Decamerón* o los *lais* e incluso las *Novelas ejemplares* difícilmente encajan en ocasiones en casillas genéricas definitivas, igual como se escapan esas especies medievales como los *exempla* o los *lais*, y hasta los relatos de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso o el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, comparando y transitando pues por Italia, Francia y España. Pero es que tampoco leemos ni entendemos el *Decamerón* o los *lais* como lo hacían los lectores de su época, ya que otros factores sobrevuelan tales como el sociológico, el receptivo o el comparativo, y tampoco hasta los siglos de oro existieron teorías *stricto sensu* al margen de la herencia aristotélica. Pero aunque no se pueda hablar, por tanto, de teoría, sí cabría hablar de una jerarquización implícita y de unos conceptos o incluso "prejuicios" determinados históricamente, no más que los actuales, para las especies "novelísticas" o "épicas" entonces. El arco temporal abierto desde finales de la Edad Media, iluminaría igualmente el estado de la cuestión y los inicios de esa "maraña" genérica para todo el campo literario románico. Entonces, a decir de Pabst, los contactos entre esas literaturas románicas hermanas eran una realidad a veces también difícil de desenmarañar, más aún cuando tampoco cabría hablar para esos años de una teoría literaria *per se*. Frente a esa realidad constatada, para la cuestión del origen genérico/genético de la especie literaria estudiada sólo podría hablarse de indicios que lleven a la consideración de un origen medieval incierto pero factible en el que, albergada potencialmente, se encontraría la narrativa corta propiamente literaria, escrita (*versus* oral).[222] Así, no se debería pensar tanto en una forma primitiva, protoforma o protogénero, como en un objeto *sin género* o *agenérico*, lo suficientemente "amorfo" para poder ser explotado a lo largo de la historia de la literatura. También se habla del "macrogénero" de la *narratio brevis*, que incluiría los géneros de los *exempla, fabliaux, lais, legendae, dits, fabulae, milagros*, calificada de "poliforme, poligenética, multigenérica" (Fidalgo, 2006: 7), un (macro)género al que no se le había prestado excesiva atención.

Con ese macrogénero medieval, representado especialmente por los *lais* y los *exempla*, entroncaría (problemáticamente) el *Decamerón* de Boccaccio, y por ende, las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Aunque vinculados en este punto el comienzo de la Edad Moderna y su prolongación en el Siglo de Oro, Pabst no apuesta por una forma "panrománica" como punto de partida para un género o unos géneros, ni tampoco como parentesco profundo entre las *novelle* italianas y las novelas(cortas) de los siglos de oro españoles. Ambas literaturas, en su espacio y en su tiempo,

[222] "Todos los indicios parecen indicar que la novelística corta de la que poseemos testimonios literarios hubo de ser precedida de otra anterior medieval, no escrita o cuando menos desaparecida, que encerraba ya en sí todas las posibilidades del desarrollo artístico" (Pabst, 1972: 19).

vendrían determinadas por su propia tradición y su propia sociología y contextualización: así, todo parecido con la realidad, ya sea terminológica, ya sea conceptual o hasta formal, las acercaría o hermanaría, pero difícil sería hablar de una tradición genérica en esta dirección según él.

Pero estos hermanamientos genéricos e históricos no se quedan en las especies medievales, puesto que los estudiosos de todas las épocas así lo destacan. Baquero Goyanes se refiere, por ejemplo, a los congéneres de la novela corta del XIX, que no serían sólo los cuentos sino también las leyendas, las tradiciones, los poemas en prosa y los artículos de costumbres, todos los cuales, cumpliendo con su tesis, se vieron revitalizados y *literaturizados* a lo largo de todo ese siglo (enlazando también en este punto con el paralelismo trazado entre el nacimiento y el renacimiento del género de la novela corta/*nouvelle* y el momento del Renacimiento histórico y el (re)nacimiento de la literatura). Valga como nuevo ejemplo de la recurrencia a la "comparación *entre*" en la teoría justificativa de los géneros literarios Baquero Goyanes, quien se refiere al cuento y la novela corta, además de a la novela, como "géneros próximos" (1998: 59). Y valga el mismo como ejemplo de la oscilación terminológica y/ o conceptual que es consecuencia de todo ello, al defender la denominación propuesta por la Pardo Bazán de "cuento largo" también para Clarín, cuento largo que no "dilatado", cuando también se venían defendiendo otras como novela-corta, siguiendo la estela de las *modernas* composiciones. Quizás habría de referirse a "re-literaturizados" si se considera la "primera" literaturización en el ínterin de la Modernidad renacentista y la segunda en el quicio interhistórico que vierte hacia la otra modernidad, la pintada por Baudelaire (1995 [1863]) a mediados del siglo XIX. Sólo queda reafirmar la necesidad de la interconexión genérica en la tradición no sólo de la literatura sino en la galaxia de discursos.[223] De este modo, el vínculo con los primeros eslabones de la serie genérica tanto francesa como española ha experimentado una metamorfosis, como demostraría el grupo genérico[224] de las novelas cortas y el de las *nouvelles* escritas durante ese periodo del siglo XX.

El apagamiento (no cabría hablar de una resurrección) de ese medio de publicación que aupó a la novela corta española como género o como grupo genérico se produce en los años cincuenta, quizás porque era también el momento de la extinción de esos factores histórico-sociológicos

[223] "Es importante efectivamente librarse, ni más ni menos que de la validez del discurso sobre la "Edad Media", del prejuicio o de la inercia en virtud de los cuales (desde el romanticismo) somos propensos a hablar de la *literatura* (aunque también en la actualidad de escritura, y hasta de *texto*) como de una esencia o de un funcionamiento surgido de los condicionamientos temporales. No por el hecho de que las modalidades de la "literatura" se transformen en el transcurso de los siglos, ni porque las diferencias de plano serán suficientes para dar cuenta de sus estados sucesivos. A este respecto, las observaciones iniciales de T. Todorov, en sus géneros del *discurso*, se adaptan no sólo de forma teórica, al conjunto de los textos modernos, sino, históricamente, a toda sucesión de los discursos. La "literatura" sólo existió (sólo existe todavía) como parte de un conjunto cronológicamente singular, reconocible de diversas maneras (…)" (Zumthor, 1989: 339).

[224] Continuamos con la terminología de Huerta Calvo y García Berrio, que también se refieren a "El conflicto entre práctica literaria y teoría de los géneros durante la Edad Media" (*ibídem*: 105-113).

modernos que la hicieron nacer y que fueron su hábitat, y no los que se acercaban, los que ya vivían en estado de latencia, los postmodernos. Pero la serie histórica de ese género literario aún hoy no se ha extinguido, aunque sus últimos eslabones, más allá de la primera mitad del siglo XX, hayan quedado en algunos momentos a la sombra de los anteriores y también a la de otros géneros, hipotéticamente más demandados por la escritura, la lectura y la crítica de esta (post)modernidad. Se podría pensar, sin embargo, que esa serie histórica permanece viva justamente gracias a los casos literarios actuales, los que tienden a la mayor brevedad y a una trama ausente si no diluida o difuminada, esas *short fictions, fictions brèves* o microficciones, que bien podrían ser un sub-género, una nueva serie o grupo genérico, con unas cualidades propias que, de hecho, suelen alegarse como propias de esa Postmodernidad.

Los casos se corresponderían con esos miembros de la familia, de una *gens* con su propio árbol genealógico/genológico del que se desprenden o se manifiestan a través de series genérico-genéticas, de la cual se ramifican a su vez diversas líneas consanguíneas en diferentes momentos y en diferentes lugares y de las que siguen viviendo cierto(s) grupo(s) genérico(s). Pero, aunque la existencia de ese *gen* dominante y original permitiría la supervivencia de ese antepasado *mítico*, como tal sólo podría pervivir en la virtualidad de la memoria y de la teorización así como en su manifestación a través de sus herederos. Pero esos grupos familiares, con sus respectivos casos filiales, sobreviven necesariamente gracias al cruce con otras familias más o menos cercanas, también de otros géneros, dando lugar a un mestizaje genérico-genético que permite la supervivencia de ese grupo y de su serie a través de sus casos pero que también podría dar lugar, con el tiempo y su puesta en práctica, a otro género. Esa intergeneridad o interconexión genérica propia de la tradición narrativa[225] se ve favorecida, por ese experimentalismo propiciado por el de la novela corta y por la *nouvelle* (característica habitualmente adjudicada desde la crítica francesa y española, y que se puede comprobar con nuestros ejemplos). Sin embargo, en el devenir evolutivo los cruces no sólo no son ineludibles sino necesarios incluso para la propia supervivencia; así, revalorizando el mestizaje, sólo habría cabida para lo plurigenérico, o si se prefiere, lo intergenérico o hasta lo interdiscursivo.[226] Es más, esos genes, variables en el uso y el abuso, conseguirían hacerse con una especificidad tal que, continuando con la terminología de Huerta Calvo y García Berrio, conseguirían dar a luz un nuevo y radical miembro, el antigénero o incluso el contragénero,

[225] Veáse BAQUERO, Ana L., CARMONA, Fernando, MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel & MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (eds.) (2011), *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia.

[226] En ello se ha centrado del año 2007 al 2010 el Proyecto de Investigación "Análisis interdiscursivo. Planteamiento y propuesta de un instrumental teórico-crítico de fundamentación retórica, teórico-literaria y comparada para el análisis y la explicación de la constitución, función y pluralidad de los discursos" (Acrónimo: INTERANÁLISIS), cuyo investigador principal ha sido Tomás Albaladejo Mayordomo y del que he formado parte y desde el que se enfocan estas cuestiones.

siguiendo con el símil, un *bastardo* que sólo se despegaría de lo ideológico pero no de lo formal y que a su vez podría funcionar como parodia.

Entre otras consecuencias relativas a esa propia esencia intergenérica de las especies literarias en general, se podría incluir esa confusión terminológica recurrente desde entonces hasta hoy, como se ha comprobado, que atañe tanto a la novela corta como a la *nouvelle*. Pero también entre esas implicaciones consecutivas se encontrarían, por un lado, la tácita jerarquización por la que las especies novelísticas (tras dejar de ser épicas) poseían un rango inferior respecto a otros géneros considerados nobles o puros, y, por otro, el caos resultante del intento de antologizar relatos breves o incluso de traducir las denominaciones etiquetadoras de otros idiomas con los prejuicios y perjuicios histórico-teóricos de cada etapa y lugar.[227] Con todo, tampoco se pretende negar aquí la propia existencia de los géneros literarios, pero sí considerarlos en su nacimiento, crecimiento, reproducción, muerte (la que podría representar los casos aparecidos en una colección como *La Novela del Sábado* de 1953-1955 o los casos franceses de la primera mitad del siglo XX, según algunos críticos franceses).

No resultaría casual tampoco que alrededor de las mismas fechas, mediados del siglo XX, se firme el óbito de al menos cierto tipo de *nouvelle* y de novela corta. Así, justificaría una vez más la continuidad del hermanamiento de un devenir genérico, en tanto que especies narrativas, englobadas bajo el (macro)género de la épica por la narratividad. En el (sub)género épico-narrativo lo engloba Martínez Arnaldos, quien también se refiere a él como sistema en cuanto posee su propia estructura y en cuanto es el resultado o cumplimiento de una posibilidad de entre todas las ofrecidas por el abanico de los diferentes códigos. En esa reducción o realización *de facto* intervienen inexcusablemente otros factores como el contexto y la intencionalidad que, para el caso particular de la novela corta o la *nouvelle*, han de considerarse para poder otorgarle una autonomía semántica en detrimento de la ambigüedad (Martínez Arnaldos, 1993: 14). En este sentido, considera que el género de la novela corta se ve "prostituido" por sus congéneres, y por eso lo califica de exógeno, en las edades doradas de la serie española en particular. Además, trazaba la parábola o el paralelismo entre dos periodos histórico-literarios en los cuales se cumple el fenómeno, la realización o la *facticidad* del género novela corta, y, por extensión, de la *nouvelle*. Esos periodos *áureos* florecen en el siglo XVII (en la primera mitad dentro de la literatura española y en la segunda mitad en la francesa), así como en las primeras décadas del XX (en España, tras el

[227] "(...) à la limite, on pourrait dire que toute nouvelle moderne est conçue en fonction du dénouement. (…) on ne devra pas en juger toujours par l'étiquette pour savoir ce qu'il convient de tenir pour «nouvelle» à telle ou telle époque" (Deloffre, 1967: 7).

florecimiento anterior francés), confirmando colateralmente las propuestas teóricas de Huerta Calvo y García Berrio: ambos periodos, entendidos como sistema e incluso en el todo de los polisistemas, y diferenciados en la historia –literaria– española, incluirían e incluso favorecerían el afloramiento de las series genéricas siempre en "colisión" con los congéneres que de manera paralela florecieron en ese momento. Similar parábola se pretende dibujar y trasladar, pues, para las series francesas: las *nouvelles* de finales del siglo XVII de Sorel y Segrais (bajo la influencia de Cervantes), y las de las últimas décadas del XIX (influenciando ahora ellas las españolas). También en ambos siglos las *nouvelles* francesas se verían colisionadas por géneros exógenos pero próximos, como el *roman* o los *faits divers* propios de la prensa del XIX.

E. Rodríguez Cuadros, tras revisar y ampliar sus recensiones, ratifica la tradición que no nace *ex novo* (de hecho, no sólo influenciadas por Boccaccio o Margarita de Navarra, sino por la propia tradición de los relatos breves españoles desde los medievales), pero que crece en la literatura española con la novela corta del Barroco, una tradición a todas luces compleja y una preceptiva incierta que, sin embargo, no han de abocar al desaliento crítico. En esa dimensión sociológica, externa o exógena, exigiría con todo la consideración de la novela corta española como resultado de una involución, formal e ideológica, a partir de Cervantes y el autoritario seiscientos.[228] De ahí la insistencia en contextualizar y enmarcar la novela corta, pero también la *nouvelle*, incluso más allá de su periodo de esplendor, incluso en el siglo XX y XXI.[229] Ese determinismo histórico ayudaría a hacer más estable o concreto lo abstracto del género literario.

Así, las determinaciones "externas" tales como el campo histórico-sociológico y su influencia sobre la cuestión de los *géneros* y la literatura, habrían de coordinarse con las determinaciones propiamente internas o intrínsecas (en las que se profundiza en el segundo bloque), relativas a aspectos narratológicos como los personajes, temas, técnicas o estilos narrativos, amén de todas las potenciales interconexiones y determinaciones recíprocas incluso en vistas a una tercera dimensión más allá de la histórica y la teórica como refiere Chico Rico,[230] todo ello sin dejar de considerar la

[228] "No interesa tanto, a mi parecer, la determinación del género literario *novela corta* como signo abstracto y aislado sino la función del sentido conferido por la sociedad que lo produce. La introducción en la historiografía de la novela corta de la dimensión histórico-social es fundamental" (Rodríguez Cuadros, 1996: 35).

[229] "Ces conditions matérielles déterminantes relativisent l'idée d'une vie de la littérature ayant sa logique propre. (…) La fiction brève, maillon économiquement faible de la littérature (elle-même «vente lente»), est la première éliminée dans les périodes mouvementées, qui demandent un gros «retour sur investissement» et perdent le sens du temps" (Mignard, 2000: 13).

[230] "La propuesta de Siegfried J. Schmidt -y, por extensión, del Instituto LUMIS- de describir y explicar los géneros literarios como elementos pertenecientes a la clase de los esquemas cognitivos para la construcción y el establecimiento intersubjetivo de la realidad, de naturaleza invariante y, por tanto, normativa, abunda claramente -y desde una perspectiva diferente, como decíamos antes- en la importancia de encontrar y estudiar esa tercera dimensión que completa el diagrama constituido parcialmente por las dimensiones formal-sintáctica o estructural y temático-semántica o referencial de los géneros literarios: la dimensión correspondiente a la relación existente entre las acciones o

cuestión terminológica y conceptual, aun siendo conscientes de la dificultad de abstraer los diversos conceptos en juego, como el de la literatura "en sí", o el de la *nouvelle* o la novela corta "en sí", conceptos que sobrevolarían la historia –literaria– desde esa Edad Media a la actualidad.

Sin embargo, de acuerdo con esas necesidades tanto del propio género de la novela corta/*nouvelle* como de la misma teoría, no parece posible zanjar afirmaciones decisivas e invariables sobre el género literario, inestable y cambiante, permeable y flexible, a veces casi inexistente en ese ser y no ser que es el hábitat de la *nouvelle* y la novela corta, en ese *entre* que las exilia a la ex-centricidad, acusada por la teoría y la crítica literarias de los últimos años. Lo sistémico sólo podría existir con o gracias a lo extrasistémico y viceversa: el centro canónico no carece ni puede carecer de periferia, pues lo excéntrico le da su sentido y su mismo ser.[231] De este modo, las novelas cortas y las reivindicaciones (literarias) femeninas podrían tener razón de ser como excentricidades que vinieron a coincidir en la cresta de una de sus olas en las primeras décadas de la historia del siglo XX.

Pero dentro de los nuevos paradigmas teóricos no sólo se cuestiona la existencia o el replanteamiento del concepto de género literario. Otra cuestión genético-genérica sobrevuela la planteada hasta aquí, la que gira en torno a categorías propias de los estudios de las últimas décadas sobre la literatura de mujer o sobre el feminismo como, de manera paralela a aquélla, la de género, la del dentro/fuera del sujeto femenino, o hasta la de la diferencia-entre y la diferencia-dentro.[232] De ahí lo sugerente de un estudio en estos términos en torno a cuestiones genéricas-genéticas que alternan paralelamente relato corto y mujer: ambas, con su excentricidad o su posición periférica respecto al sistema –literario e histórico a un tiempo–, se hallan en el "entre", en el quicio de la historia y también de los estudios que al fin y al cabo se hallan en boga en los últimos años.

---

actividades comunicativas presupuestas en los esquemas de actuación comunicativa -o géneros- y los modos socio-históricamente admisibles de referencia a la realidad" (Chico Rico, 2002).

[231] "La marca de «inexistencia» (es decir, de extrasistematicidad) parece ser simultáneamente la marca de lo extrasistémico (desde el punto de vista interior del sistema) y el índice negativo de las marcas estructurales del sistema mismo". (Lotman, 1979: 98)

[232] Entre las teóricas feministas actuales, Judith Butler ha tratado la problemática de la definición de género situada en el centro de esa teoría en la actualidad, mientras que Diana Fuss plantea sus propuestas desde esa dicotomía dentro/fuera que enlaza con la tomada de Lotman para nuestro planteamiento, y Teresa Ebert lo hace a la luz de la corriente postmodernista y sus categorías. A ellas pertenecen respectivamente los ensayos producidos en esta efervescencia teórica de los años ochenta "Sujetos de Sexo/Género/Deseo", "Dentro/Fuera", y "Feminismo y postmodernismo en la resistencia. Diferencia-dentro/Diferencia-entre", recogidos por Carbonell y Torras (1999). Para el género de la mujer, como para el género de la *nouvelle*/novela corta, se trata de una cuestión de sitio, de búsqueda de lugar, de su lugar en la historia, de entre-lugares: "De même encore, s'agissant de quête de place -geste essentiel de nos jours- la différence n'est pas tant entre être placé ou non placé, entre le chômeur et le salarié; il s'agit du mouvement entre deux places, qui concerne le déplacement, la mémoire des places et le replacement de la mémoire (…). Là aussi la différence ne suffit pas, elle pourrait seulement dire: il y a place pour vous, ou pas (on vous écrira). Ce qui opère c'est l'espace où elle se produit, où elle s'invente, où on peut la *faire*, la différence qui se diffère" (Sibony, 1991: 14).

Otro debate que da a parar a un callejón sin salida y que está emparentado con aquél es el relativo a la calidad literaria, su vinculación con lo popular en el sentido de infra o paraliterario, si es que se considera "como un fenómeno o secuela infraliteraria que cualquier tipo de arte siempre lleva aparejado en determinadas épocas inflacionistas en géneros muy específicos" (Martínez Arnaldos, 1975: 45). Tan inflacionistas serían esas *nouvelles*/novelas cortas de mediados del siglo XX, pero esa crisis, como bien indica su etimología, no habría de ser necesariamente sinónimo de infraliteratura o de "mala" literatura. Por entonces surgirán muestras ejemplares que se suben al carro de la modernidad literaria acorde con las tendencias y necesidades del medio siglo, tanto en España con Carmen Laforet o en Francia con Elsa Triolet.

Como se va comprobando, las interconexiones causales se multiplican en todas las direcciones, contribuyendo a delimitar el estado de la cuestión en el que, no obstante, pocas respuestas son definitivas. Pero, gracias a esa oscilación genérica, sentida y demandada por autores y lectores, el género avanzaría en evolución constante, inevitable y necesaria, un camino dirigido hacia el horizonte y el amparo del género de la novela en unos años como los cincuenta, hacia donde también se encaminaba el cuento literario español y francés. Gracias a este carácter maleable y camaleónico, el género literario, en este caso la novela corta, consigue sanear y reciclar sus propiedades a lo largo de la serie genérica manifestada en los diferentes casos. Sin dejar de ser ella misma, los casos genéricos correspondientes a los ejemplares femeninos de este periodo contribuyeron a dar un nuevo aire al género literario o a la serie genérica que se estaba despidiendo.

Así pues, sin negar la comun(icac)ión entre ambos géneros narrativos que algunas escritoras alternaron, se trata de ver si Carmen Laforet o Elsa Triolet, Isabelle Eberhardt y Carmen de Burgos, Anna de Noailles y Sofía Casanova, le dan al género lo que es del género. Lo maleable, lo ambiguo e incluso lo experimental también se ha relacionado desde la teoría y la crítica literarias (feministas) con la literatura femenina, vinculándolo con lo (des)interesadamente espontáneo o íntimo de su escritura, e incluso con los supuestos géneros literarios menores. No dejaría de entroncarse con ese devenir propio de estos *géneros*, encaminados progresivamente hacia la novela en el avance del siglo XX: la *nouvelle*/novela corta y la mujer escritora se aproximan de la mano durante esos años hacia las modernidades. Por ello, los paralelismos entre ambas cuestiones de género vuelven a proliferar, como por ejemplo, en los debates entablados en torno a esa calidad o nivel estético-literario e incluso sobre su específica identidad genérica, pero también en ese binomio de tradición y modernidad que guía la literatura y las especies genéricas y que ha guiado nuestro género en el siglo XX.

> Aunque las diferentes formas de la ficción corta en general, y en particular las denominadas "novelle" por autores y lectores, tengan los rasgos más distintivos, y éstos puedan variar enormemente de una historia a otra, nuestras investigación ha demostrado que entre narraciones diferentes puede haber un lazo de unión: la tradición. Podemos catalogar una obra en el género de la "novella", si se ha escrito a imitación directa o indirecta del modelo de la literatura de la "novella" y cumpliendo lo que se tenía por obligatorio o necesario para ese género. Las narraciones de Bandello están, así, unidas a las de Boccaccio; las de Cervantes y Lope de Vega, a las de Bandello y (en parte, indirectamente) a las de Boccaccio; las de Scarron y Sorel, a las de los españoles e indirectamente a la de Bandello y, de rechazo, a las de Boccaccio. En cambio, estos autores no están ni directa ni indirectamente ligados al fundador ni a los poetas del "lai". (…) *La Princesse de Clèves* sólo es "novella" en cuanto que fue escrita por la autora con la conciencia de que tenía una conexión aceptada con la "novella" como género diferente de otros y en cuanto que así fue interpretada por los lectores. Una clasificación neta no es aquí posible; nos hallamos en el punto crítico en que se rompe el nexo de la tradición. (Krömer, 1979: 274).

No sólo vuelve a entrar en juego –no sin discusión– la conciencia de género y de tradición y la presencia o aparición de ciertas propiedades narrativas en mayor o menor proporción de cara a la genericidad, sino la postulación de un viraje en esa misma tradición que abarca un amplio arco espacio-temporal, dentro de la propia tradición occidental o europea, arco en el que coincide Zumthor con Souiller entre otros estudiosos. Parece que con el XIX se inicia transicionalmente un cambio, un viraje respecto a toda esa tradición de narración, de narración corta, una tradición que sin embargo parece que nunca va a terminar de morir, viviendo en convivencia con la modernidad o las modernidades narrativas. Dentro del siguiente gran arco histórico-literario que se inaugura entre finales del XVIII y el XIX, esa "nueva" modernidad parece que llega a la cresta de la ola en el momento en que escriben nuestras autoras. A partir del citado estudio de Zumthor, conviene resaltar otros paralelismos, *a priori* con el camino seguido por el relato francés, entre ellos, un punto en el que se viene insistiendo, como es la convivencia de básicamente dos formas de entender o hacer el relato breve que, al encontrarse, "reaccionan", activan y hacen que marche hacia delante, hacia el futuro del relato breve, en la bisagra del siglo, traspasando autores y también revistas. Interesante es la asociación de nuestro género literario con el concepto de modernidad, concepto y nombre que nacía en los siglos XV y XVI, igual que nuestro género, y que ha ido evolucionando de la mano también de nuestro género, viviendo ese mismo concepto un *tournant* también en el mismo XIX, como también el cuento (literario) y en reacción con el tradicional (folclórico). Y a éstas se suma otra convergencia: *nouvelle*/novela, en su origen semántico-literario, comparte con lo moderno el

sema de lo nuevo, de la novedad. Todo ello invita a reflexionar, aunque sean varias las teorías de la modernidad.[233]

Una vez más, el debate se remonta a Boccaccio, a su representación de la sociedad *conteuse* o su enunciación, con el consecuente debate sobre la oralidad y la escritura o sobre la modernidad como tal literatura.[234] Entraría en juego la propia *mise en recueil* de los relatos contados, el valor de contar bien historias, el ocio, e incluso la propia figura de mujer, y todo ello explicado a la luz histórica y humana.[235] A partir de entonces, la *nouvelle*/novela(corta) comenzaría su desprendimiento de la forma-madre que era el cuento, a decir de Viegnes. Jean Canavaggio, para elaborar una definición de novela corta y al referirse a ella como un género de escritura, retomando los debates genológicos, historiológicos y terminológicos, marca un nuevo viraje tras el de Boccaccio, en la misma dirección. Así, el debate sigue en torno al eje de oralidad *versus* escritura a la altura del siglo XVII para la novela corta equivalente de *nouvelle*. Además de ese factor, reclama igualmente la importancia de los factores sociológicos e históricos como el propio nacimiento de la imprenta, el capitalismo mercantil o la nobleza lectora.[236] "Virtudes de los escritores aparte, la

[233] Iris Zavala reflexiona sobre las "teoría de la modernidad", justamente a partir de unas reflexiones sobre las cuestiones de método en la historia de la literatura española contemporánea, la de los siglos XIX y XX, reflexiones promovidas desde Francia por Salaün y Serrano. Puntualizaba al respecto: "A los siglos XV y XVI se remonta, en español, la introducción del giro moderno/modernismo (dato ampliamente comprobado por J. A. Maravall). Ya a finales del siglo XVIII y en particular el XIX, se establece la conciencia de lo "nuevo", de la "novedad", de lo "moderno". Este florecimiento es sustrato de los textos marxistas, donde se alude con frecuencia al "moderno yugo del capital"." (1992: 72)

[234] Zumthor, en su estudio para la literatura medieval entre la letra y la voz, se refiere a las múltiples oralidades, a la red de tradiciones del espacio oral, a la voz plasmada en el escrito, a la intervocalidad, la dicción y la armonía o la ambigüedad retórica, y también en este sentido a la unidad y la diversidad en torno al eje culto/popular. Se remonta a la aparición de la "novela" allá por el siglo XII como si, desde entonces, ésta pareciera "ir encaminada a aniquilar dicha voz", a lo que añade: "¿Lo consigue realmente? No cabe duda de que no" (1989: 325).

[235] "Le dispositif unificateur du *Decameron* travaille donc deux structures homologues. Au traitement des tensions culturelles par un déplacement utopique de l'énonciation qui les dénie tout en les soulignant, correspond celui des conflits profonds que règle, par le même jeu de déplacement dénégateur, le plaisir de conter. (…) À la croisée de ces deux trajets, un espace à traverser, la Peste, et un sujet-masque, la Femme. La Peste, lieu des transgressions exhibées, et figure réel traversée par le non-sens. La Femme, point de fuite des discours institués, et lieu d'exhibition d'une parole narratrice fondée sur le manque mélancolique. (…) Et si ces deux trajets conduisent bien, comme on a essayé de la montrer, à ériger en LITTÉRATURE cette matière sans sujet, éparse et hétérogène, il a sans doute fallu une convergence exceptionnelle de facteurs historiques et individuels pour qu'affleure ici ce qui ne trouvera à se dire que bien plus tard: que raconter, c'est dénier le réel; et surtout, qu'il n'y a d'acte esthétique, et d'artiste que de la perte" (Guillerm, 1990: 55).

[236] "Si se cotejan estas primeras aproximaciones definicionales, sacadas respectivamente del *Decamerón* y de la obra manuscrita de Eugenio de Salazar, más allá de la formulación sinonímica de Boccacio y de las vacilaciones terminológicas del segundo, la principal ruptura entre *Trecento* o *Quattrocento* y siglo XVI español está en el concepto de escritura. *Raccontare, dire*, pertenecen a la oralidad que subraya Lope de Vega (…). Oralidad, escritura, ahí está el primer eje de una aproximación a investigar si se quiere definir la novela corta. Lope no hace sino formular con claridad lo que antes de él escribieran o sugirieran los novelistas españoles. No significa, como lo intuía Amezúa y como lo estudió con acierto Michel Moner, que no haya permanecido la impronta de la oralidad y del arte de narrar (lo tengo estudiado a propósito del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda), pero la relación novela corta//género escrito necesita una serie de aclaraciones de tipo socioeconómico. (…) Todos los ejemplos citados confirman que si conserva la novela corta manifestaciones de oralidad, se ha hecho patente la ruptura con el cuento, tanto más que su carácter escrito autoriza y facilita en la organización discursiva una fuerte y compleja inversión programática e ideológica heredera del

novela corta se elaboró en circunstancias favorables", a decir de Chevalier, pues el género detentó la doble suerte y libertad de no haber sido teorizado como tal género ni estar atado a la historia, representando junto a la comedia la modernidad literaria: "Novela corta y comedia aparecieron sin duda a lectores y espectadores, pedantes aparte, como los géneros modernos por excelencia, como las ficciones modernas" (Chevalier, 1999). Por entonces también nacería el lector moderno, según postula Chartier. Ya la imprenta determinaría la mezcolanza de públicos, sin distinción de edad o sexo o clase, a los que se les dedicaba cierta fórmula editorial, pero los pliegos sueltos sí determinarían la distinción entre "discreto lector" y "vulgo" (no tanto por su clase social sino por su carencia de juicio estético, aunque fuera la principal salida del mercado literario en el Siglo de Oro español), por ejemplo mediante la fórmula del doble prólogo, produciéndose algo paradójico.[237]

Viegnes, para su estudio de la *nouvelle* en el siglo XX, también se remonta al Renacimiento y comparte la idea de Murray Sachs de 1974 sobre la "jeunesse", la eterna juventud se podría decir, de nuestro género literario, además de su asociación con la modernidad, afirmando que la *nouvelle* "est un phénomène littéraire intrinséquement [*sic*] lié à la modernité, c'est-à-dire à la phase historique inaugurée par la Renaissance, avec toutes ses concomittances [*sic*] socio-historiques et idéologiques" (1989: 3), lo que se podría prolongar a todas las "modernidades" posteriores. Esa evolución constantemente moderna se sentiría en su recorrido histórico marcado, para el mismo Viegnes que parte del hito renacentista de Marguerite de Navarre y pasa por los siglos XVII y XVIII de influencia española y novelesca, por el avance progresivo en la *littérarité* de nuestro género literario, en detrimento de su idiosincrasia oral. Sería en el siglo XIX, cuando el género llega a su edad adulta según el citado estudioso, cuando esa literariedad se haría más sofisticada y también consciente y se desprende de su forma-madre del cuento y su oralidad. Precisamente, de las cuatro características señaladas por Godenne como eran lo breve, el tema restringido, la rapidez y el sello oral, discute ésta última para renegar de ella de cara a la *nouvelle* del siglo XX, el de nuestras autoras:

> Cette observation n'est pas fausse, mais réductrice: elle s'applique parfaitement à la nouvelle du dix-neuvième siècle, qui est précisément l'époque où la nouvelle achève de se libérer de ses origines

ejemplo medieval" (Canavaggio, 1999: 310-311). Tres obras aclarían la "escripturalidad" del género: *Guzmán de Alfarache, Don Quijote, Corte en aldea y noches de invierno* de Rodríguez Lobo.

[237] "Entre 1480 y 1680, la construcción de la nueva figura del lector se remitió a una paradoja. Los lectores letrados y doctos, que acogieron las nuevas obras y las nuevas técnicas intelectuales, siguieron fieles a los objetos manuscritos y las prácticas de la oralidad. Al revés, fueron los lectores "populares", que no pertenecían al mundo de los humanistas y que participaban plenamente en una cultura tradicional oral, visual y gestual, a quienes las innovaciones editoriales constituyeron como un nuevo público de lo impreso. Este quiasmo fundamenta la ambigüedad de la "modernidad" de los lectores del Siglo de Oro, ya que es una "modernidad" que, en maneras diversas, siempre enlaza herencias y novedades" (Chartier, 1993: 149).

> orales, ce dont témoigne l'équivoque, entretenue par les auteurs eux-mêmes entre les termes «contes» et «nouvelles» dans les titres de recueils. Mais notre thèse centrale est que la nouvelle française du vingtième siècle, dans son ensemble, se fonde sur cette rupture avec l'oralité, pour s'affirmer de plus en plus dans la sphère close de l'écrit, pour autant du moins que l'écrit puisse être vu comme un système clos. (…) C'est incontestable: la nouvelle se souvient de sa préhistoire. Mais au vingtième siècle, même ces réminiscences sont transformées et subverties. (Viegnes, 1989: 18-19)

A lo largo de ese siglo XIX, el de la subversión, la modernidad vive otro vuelco y se siente en todos los movimientos artístico-literarios que lo atraviesan, en su culto a la juventud y el presente, al fragmentarismo y la mezcla de géneros (incluso como contra-cultura), y en el sujeto que es el centro.[238] Además, en ese contexto, se ratificaría la diferencia genérica, a pesar de las sempiternas vacilaciones terminológicas, entre el género *conte*/cuento y el de la *nouvelle*/novela corta e incluso *nouvelle*/cuento literario, esto es, el cuento oral, tradicional, y el cuento literario, si se quiere "moderno en sí mismo" pero re-modernizado en el siglo XIX. El primero, normalmente en tercera persona, anónimo, universal, "ne saurait «prolonger» l'initiation s'il ne comportait pas une négation intrinsèque de l'individu en tant qu'entité transitoire et contingente", dado que, efectivamente, la propia literatura moderna "correspond grosso modo à un déplacement du centre subjectif des récits d'un ego collectif à un ego individuel" (Viegnes, 1989: 30). Ello determinaría otra diferencia trascendental que diferenciaría *conte* y *nouvelle* basándose en toda una concepción del mundo: el primero presupondría un universo de principios eternos e inteligibles, mientras que la segunda, moderna, especialmente a partir del siglo XIX, una visión problemática e incierta, sin posibilidad de encontrar una causalidad: "Alors que le conte s'enracine dans le principiel, la nouvelle, suivant l'évolution de l'intellectualité occidentale, s'enracine dans le phénoménal" (*ibídem*: 36).

Y de nuevo, vuelve a entrar en juego la paraliteratura, en relación con los mismos factores hasta ahora alegados, como el de la imprenta y la oralidad. Así, para establecer unos orígenes de la

[238] "El conjunto de enunciados que constituye esta nueva formación discursiva revela un vocabulario afín, juegos de metáforas semejantes para desplazar y rearticular nuevas prácticas sociales. El culto a la juventud y al tiempo presente, la literatura visionaria, el movimiento, la actividad son sus rúbricas más seductoras. El nuevo lenguaje de la "contra-cultura" o "cultura afirmativa" (en términos de Marcuse) invita a crear obras fragmentarias, obras abiertas. Se parte de una teoría del sujeto como centro, en diálogo con otras voces. A menudo el discurso presenta una cultura *alternativa* que recupera lo mejor del pasado al que incorpora al nuevo proyecto político. Libro y lector son proyectos culturales y la literatura ("industrial", mercantil) arma de la historia" (Zavala, 1992: 73). Parte de las teorías de Foucault o Bourdieu para referirse a esas disputas en el campo cultural de los discursos que sustentan los valores del grupo cultural dominante y los discursos desplazados, los marginales y los censurados o silenciados. La "contra-cultura" de los "modernos", de los "jóvenes" la ilustra con ejemplos a partir de Larra o Espronceda, así como el antagonismo entre "viejos" y "jóvenes", que posee dos discursos en el "campo cultural". Además, el siglo XIX es el del folletín y lo popular de la literatura también, escenario donde también se reflejarían esos debates: "Las polémicas en torno al contenido del folletín y de los textos literarios refractan la lucha establecida en el "campo cultural" por el "control" o la "libertad" de la función cognitiva de la fantasía y su proyección colectiva" (*ibídem*: 78-79).

paraliteratura, se podría determina la invención de la imprenta como motor de la emergencia, al lado de la literatura legitimada y la tradición oral, de la literatura de *colportage* entidad hasta la segunda mitad del XIX, cuando es reemplazada por la paraliteratura como hoy la entenderíamos, siendo el producto de una nueva sociedad y de unas nuevas técnicas, tesis defendida por Boyer.[239] De hecho, tal y como él mismo defiende, y en referencia a esa contra-cultura o contra-literatura referida por Zavala para el mismo siglo XIX desde la modernidad del Romanticismo, la literatura se renovaría con los discursos "bajo" o con esa paraliteratura podríamos decir al integrarlos, hasta el punto de poner dar explicación a ciertas crisis epistemológicas desde entonces hasta la actualidad que vuelven periódicamente en la modernidad occidental. Marca la modernidad, como la imprenta, la prensa en el XIX, un nuevo género de impresión para un tiempo nuevo, con nuevos sistemas de escritura y lectura a través de la prensa periódica: "Pocas instituciones culturales hay que vayan asociadas a la modernidad tan directamente como el periódico" (Urzainqui, 2003: 379), en España como en Francia, en el ocio como en la instrucción, tal y como refleja todo el contexto del momento que resuena por completo en nuestro género.[240]

En la relación de la infraliteratura y esa oralidad en el contexto que nos ocupa entre el XIX y el XX, dentro de esa literatura de gran difusión en la que vieron salida nuestras autoras, Maurice y Urrutia llegan a apostar por que, en España, más que en otros países como Francia, coexistirían y hasta se complementarían durante más tiempo el modo de la comunicación oral y el de la escrita, poniendo como ejemplo el hecho de que la novela folletín no lograra apagar la literatura de cordel hasta la II República.[241] Pero la modernidad adquiere otra cara o conceptualización, una modernidad

[239] "Bien plus: on a vu que la littérature ne se renouvelle, très souvent, qu'en intégrant les discours désignés comme «bas» par certains théoriciens; qu'elle déjoue les clivages, qu'elle se joue des lignes de démarcation: qu'elle s'écrit avec ou contre les discours connexes, et de toute façon en relation directe avec ceux-ci, dans une situation de tension dialectique qui permet à de nouvelles écritures d'advenir et de s'imposer. Pour être, la littérature ne doit-elle pas toujours être exposée au risque de se quitter, de se délaisser? Beaucoup d'écrivains n'accomplissent-ils pas de parcours transversaux? (…) C'est pourquoi la notion de paralittérature peut nous permettre de mieux interpréter les crises épistémologiques qui, à intervalles réguliers, traversent le discours critique depuis le romantisme, c'est-à-dire depuis que s'est construit le discours de la modernité occidentale, et nous aider à interroger notre représentation de l'ordre culturel, pour devenir ce à partir de quoi une réflexion s'organise, ce par quoi un nouveau type de discours critique est susceptible de se constituer" (Boyer, 1992: 122).

[240] "Y es que aquí, como en Francia, en Italia, Inglaterra o los Países Bajos, la prensa nace a impulsos de una cultura de renovación y de cambio para dar respuesta a una progresiva exigencia de conocimientos útiles e intercambios culturales, de curiosidad por lo inmediato, gusto por la crítica, afán de novedades, pragmatismo, espíritu reformista, didactismo y, también, de sociabilidad, ya que frecuentemente se leen y comentan en grupo. Con independencia de su mayor o menor grado de calidad o incluso del mayor o menor peso que haya tenido en el desarrollo cultural de la época, ella es expresión y signo de un tiempo nuevo, como lo son también las Sociedades Económicas, los gabinetes de ciencias, las academias y tertulias, los cafés o las bibliotecas públicas" (*ibídem*).

[241] A todo ello se suma que, en los años veinte, cuando aún conviven las tendencias, se trata de un país donde la resistencia del material lingüístico pesaría bastante al nivel de la creación literaria, tanto como los "obstáculos" formales, hasta el punto de que España no habría tenido una revolución tampoco formal. Entonces, se pregunta: "Cette littérature de grande diffusion serait-elle à mi-chemin du folklore et de «la» littérature?" (Maurice & Urrutia, 1977: 3). Para ello destacan unas causas propiamente estructurales, como el hecho de tratarse de un país esencialmente rural (analfabetismo, marginalización respecto a la modernidad, etc.), que no conoce la revolución industrial hasta

a una escala menor si se quiere, la que siempre vive, ese meridiano que a la altura de finales del XIX y principios del XX va transcurriendo dividiendo un relato breve tradicional o hasta obsoleto de otro moderno, pudiendo identificar para ese estadio el primero con un relato naturalista y el segundo con uno modernista,[242] para la tradición literaria europea, en un momento de intensa comunicación artística dentro de ella, también entre Francia y España, disparando las influencias en todos las direcciones, como bien expresa Rico.[243] Además, como señalan Lozano Marco y Mainer,[244] esa transición se siente en el interior mismo de las colecciones literarias de entonces, como también, se podría extender, en el de los relatos y autores que en ellas son publicados. Pero tal vez el eterno motor del género no sería otro que la reacción resultante del encuentro entre lo siempre tradicional de él y lo siempre moderno, y que se arrastra desde su alumbramiento medieval.[245] No obstante, la asociación también se ha hecho extensible entre la modernidad y el propio relato breve, por ejemplo por parte de Francisco Umbral.[246]

---

tardíamente, en el que el mercado de la imprenta está condicionado por el bajo nivel económico y cultural. Jean Torel (1970), en torno a la paraliteratura, también hace coincidir su nacimiento con el del mundo moderno ateniéndonos a los dos criterios de eclosión de la sensibilidad romántica y principio de la industrialización.

[242]"Paralelamente al desenvolvimiento del "naturalismo", tal como lo concibió la "gente nueva", fue desarrollándose, en el mismo medio, el movimiento esteticista que la crítica ha designado con el término "modernismo". Desde la perspectiva del lector actual es claro que estas dos corrientes implican concepciones de la literatura notablemente diferenciadas; literatura como intento de representación crítica de la "realidad objetiva" y literatura como instauración de una nueva "realidad estética". El desarrollo de los movimientos artísticos españoles del siglo XX, en su pendular oscilación entre literatura testimonial y literatura de vanguardia -alternativa fundamentalmente impuesta por circunstancias de origen político-social-, ha venido determinando su carácter contradictorio. Y la crítica contemporánea, mediatizada por la polarización de la literatura de nuestro siglo frente a estas dos concepciones artísticas, nos ha presentado como contradictoria disyuntiva lo que a fines del XIX constituyó simplemente diversa manifestación de rebeldía política y estética contra la sociedad de la Restauración" (Ramos-Gascón, 1980: 85-86).

[243] "No obstante, el rastreo de fuentes e influencias, con todo y ser urgente, resulta insuficiente a la hora de establecer con certeza el perfil literario de lo que fue el fin de siglo español (digamos por acotar una fecha, los años 1890-1910) y señalar lo que hubo de perdurar de aquel momento inicial en trayectorias personales que alcanzan la guerra civil (Unamuno, Machado, Valle-Inclán, Maeztu…) y que, en algún caso, continúan en la larga convalecencia del conflicto (Azorín, Baroja, Benavente). Es evidente que nos hallamos ante una relación de nombres de infrecuente brillantez y, a la vez, ante una promoción que (…) tiene evidentes paralelos europeos, más allá de posibles fuentes comunes: no poco del quietismo unamuniano remite a problemas vividos por el primer André Gide; mucho del teatro galaico de Valle-Inclán parece resonar -como señaló agudamente Juan Ramón Jiménez- en el teatro irlandés de los años veinte; un Azorín puede reunir la sensibilidad reaccionaria para el pasado cultural -muy típica de la Italia y la Francia de entreguerras- con una visión culturalista de la crisis de los géneros imaginativos que fue también frecuente en el mismo periodo; el "pirandelismo", por último, ha sido una acusada tendencia española [Gutiérrez Cuadrado, Newberry], pero, a la vez, resulta -como indica el propio rótulo tan explícitamente- una odisea universal, surgida de la crisis del naturalismo narrativo y teatral" (Rico, 1980: 7).

[244] "Punto, pues, de convergencia de los vectores dinámicos que componen el hecho literario -demanda previsible de un público, niveles estéticos e ideológicos de una autoría, conversión de un editor en causa eficiente del encuentro- y que, además, sobrevenía en un momento particularmente idóneo para conciliar entre sí esa gama de potencialidades: la crisis de un cierto *mercado* literario (los grandes valores de la Restauración están en declive y diversos motivos aceleran la obsolescencia de algunas formas anticuadas de lectura popular) y la decidida comparecencia de otro *mercado* nuevo que potencian aquellos que todo el mundo reconoce como *modernistas*" (Mainer, 1986: 208).

[245] Explicita Paredes cuándo se produce la escisión, pero diferencia el cuento medieval (en la Edad Media se delimitan tipología y género mismo, cuando justamente la literatura se iza como sabiduría y vida) del "moderno": mientras que el primero siempre se halla integrado en lo que se consideraría una unidad superior otorgadora de sentido en su abanico de variantes, "este elemento integrador se traslada al cuento moderno con la pervivencia de ciertos moldes formales, testimonios de su carácter primigenio"; perviviría el "suceso", el acontecimiento, aunque filtrado subjetivamente en el

Pero seguimos poniendo el ojo en el relato breve y en esa crisis del naturalismo narrativo que le afecta tal y como refiere Rico con una visión europea u occidental, quien, también él, parte de ese entre-siglos, el del XIX y el XX, ampliando esa crisis incluso al quicio entre la primera mitad y la segunda del XX. Confirma esas similitudes europeas finiseculares entre esas actitudes o esos problemas, tal y como lo denomina, también en el contexto de la "conversión" del escritor en intelectual y todas sus ambigüedades, para el que decide rescatar las cuestionadas homologías generacionales, por ejemplo, basadas en la práctica del periodismo y de la intelectualidad con visos literario-ensayísticos, también en lo temático, lo que igualmente hace eco en el relato breve moderno/modernista, podríamos añadir, en relación con lo evocador y confesional frente a lo público, lo individual frente a lo colectivo, lo subjetivo también en cuanto libre visión de la propia literatura y frente a los otros. Así, Rico considera la crisis de la novela y del teatro, o en nuestra dirección la de la narrativa o la narratividad incluso, desde un grado de mayor amplitud, viendo en esa crisis la del propio naturalismo como modo de aproximación a la realidad, o, añadiendo aquí, la de toda una tradición, representada por el naturalismo como culminación o desembocadura. Esa crisis la puede representar la generación del 98, en el quicio mismo de entre-siglos, representación de una "crisis de madurez en la literatura española contemporánea o, mejor quizá, de su mismo paso a la contemporaneidad", un paso ante el que ha conseguido ponerse a la altura de toda la literatura europea, los "rumbos europeos" del XIX, que de hecho puede representar la francesa, la referencia de la española hasta ese momento. Ahora van a compartir rumbos y crisis:

> la indeterminación del género literario, molde que se revela insuficiente al escritor; la preponderancia de elementos intimistas o confesionales sobre la objetivación creadora; el impresionismo y el irracionalismo como actitudes; la predilección por ciertas zonas de sombra mística en el alma humana (ya en lo religioso positivo, en formas afines al panteísmo o, más frecuentemente, en la angustiosa -o placentera- vaguedad con la que se consideran los borrosos límites del propio *yo*). (…) el primero [generación], restringiendo la nómina usual de escritores, vincula lo noventayochesco a la herencia del positivismo como forma de interpretación de la realidad; el segundo [modernismo] se muestra más próximo a una valoración literaria de bastantes de los ingredientes que se mencionaban arriba como específicos de esa creatividad europea del momento. En más de un caso, el epígrafe "crisis de fin de

relato breve moderno (2004: 11). En el siguiente trabajo habla, siguiendo a Baquero, de cuento literario. El hecho de que literario y moderno se equiparen justificaría esta argumentación.

[246] "El concepto de cuento, como el concepto de novela, ha evolucionado mucho desde las fórmulas tradicionales. Es más, yo creo que es la evolución del relato corto la que ha influido en la evolución novelística (…). El relato corto es el género experimental por excelencia y de esa experimentación constante, gratuita y fortuita, nacen los grandes hallazgos literarios que luego son aplicados a la novela, a la literatura grande" (Umbral, 1969: 216).

> siglo" (…) ha sustituido con alguna ventaja y cierta equivocidad el dilema nominal que afecta a los escritores que aquí consideramos. (Rico, 1980: 7)

Esa crisis tan productiva para la Literatura hermana ahora a las literaturas españolas y francesas, atravesadas por el meridiano que divide el siglo XIX y el XX, ese meridiano de la tradición y la modernidad que ahora llevan el nombre de naturalismo y modernismo, nombres que irán cambiando, como lo hacen los de nuestro género literario estudiado. A la luz de nuestro género, se han visto las distancias y acercamientos históricos entre la literatura española y la francesa, cuando una u otra llevaban la delantera literaria, cuando una representaba el horizonte de la expectativa literaria ante la otra. Pero en ese juego de encuentros y desencuentros, de aproximaciones y alejamientos, de aceleraciones y retrasos, parece que en ese punto de la historia (literaria) comienzan una nueva carrera, una misma carrera desde la que vuelven a partir en condiciones similares (y aunque España parezca que nunca deja de representar el retraso y Francia el adelanto, en todos los sentidos). Esa misma crisis literaria se somatiza en el relato breve, y de hecho se la contagian mutuamente también el francés y el español durante la primera mitad del siglo XX. Durante ese periodo, la modernidad, se llame como se llame, va a seguir jugando con la narratividad y la brevedad y siendo equilibrada por una tradición que la hace mantenerse en ese meridiano de equilibrio, esa misteriosa zona que no es ni de la tradición y de la modernidad pero que es de las dos situándolas a una hacia el pasado y a otra hacia el futuro, también de la literatura. Y atraviesa la narrativa breve, la más breve y la menos breve, la francesa y la española, pudiendo ser "congelada" en esa primera mitad del siglo XX para ser diseccionada narratológica o estructuralmente a la luz de nuestras seis autoras.

2. APROXIMACIÓN MORFOLÓGICA Y TEMATOLÓGICA DE LA *NOUVELLE* Y LA NOVELA CORTA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

De acuerdo con el planteamiento de la aproximación historiológico-genológica de la novela corta española y la *nouvelle* francesa, el propósito consistía en superar dos de las pruebas propuestas por Claudio Guillén, la propiamente histórica y la cultural (cuya conjunción en el campo literario significa la conjunción misma de lo uno y de lo diverso), a expensas de cumplir una tercera prueba, la estructural. De cara a la sincronía-diacronía literaria supranacional de la primera mitad del siglo XX, se cumple pues otra de las fases de este estudio, fase que implica una aproximación estructural, morfológica y tematológica, por y para el comparatismo entre los géneros de la *nouvelle* y la novela corta. Porque este género literario que hemos identificado en sus convergencias en y por su historia, como cualquier otro género y como cualquier otro tema o aspecto formal, puede ser abordado como estructura diacrónica; pero, insiste Guillén, aunque el comparatismo siempre sería en última instancia una reflexión sobre la historia de la literatura, aspira a la estructura, ese *desideratum*.

> Una vez identificado el género, la forma o el tema que se nos aparece como estructura diacrónica supranacional, no podemos eludir la necesidad de investigar aquellas opciones, relaciones, espacios semánticos y formales, que abarcan o enlazan los diferentes periodos y lugares; y las estructuras que sin coincidir del todo con un periodo o un lugar -con tal término de una opción, tal componente destacado de una relación- subsumen o, mejor, resumen la multiplicidad de los hechos. La estructura es el *desideratum* conceptual, el proyecto historiográfico que concilia lo uno con lo diverso. (…) La estructura acoge elementos opuestos o dispares, de los cuales sólo uno aparece en determinado momento, mientras que en otra época o en otra nación lo que sobresale y domina es el elemento contrario. (Guillén, 2005: 372)

Así pues, haciendo honor a las lecciones de Claudio Guillén así como a unas convicciones críticas propias, no podemos prescindir en este estudio de Literatura Comparada de la Teoría de la Literatura: ni de la aspiración de ésta a la universalidad filosófico-estética, ni de la aspiración de aquélla al "conocimiento de la estructura literaria a través del mundo, es decir, a un mundialismo abierto, desde Goethe y el Romanticismo, a la innombrable variedad de lenguas, tradiciones literarias y épocas que determinan la dialéctica de lo uno y lo diverso" (*ibídem*: 15). La Teoría de la Literatura, pues, ese sistema global de descripción y explicación del texto literario y del hecho literario mismo, siguiendo a F. Chico Rico, se plantearía desde una concepción epistemológica a la luz justamente del actual área de conocimiento de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, así como desde la amplitud semiótica de una Poética lingüístico-textual "como una vía de acceso teórico-literario y crítico-literario a la Literatura perfectamente conectada con otras de raigambre no lingüístico-inmanentista" (Chico Rico, 2007: 168).

Esto no le expropiaría el estatus de disciplina a la Literatura Comparada, pues no carece de problemas que resolver, en este caso, el de la relación existente entre la novela corta española y la *nouvelle* francesa en la primera mitad del siglo XX, si bien se trata de temas u objetos así como de métodos o herramientas compartidas con otras ramas científico-literarias a las que no permanece ajena, como igualmente recuerda Guillén (2005: 90-91). Para ello, además de un comparatismo histórico, y más que un comparatismo implícito o pasivo, el que de hecho se plasmaría en la fórmula comúnmente adoptada (desde Francia a partir de Villemain) de *comparé* o *comparado*, se aspiraría a un comparatismo estructural y activo, un estudio propiamente *comparatif* o *comparativo.* Así, Guillén no ve posible defender la separación tripartita sino la implicación interactiva de la literatura nacional, la Literatura General y la Literatura Comparada, la cual daría consciencia del elevado grado de teoreticidad que aquella historia de la literatura exige (*ibídem*: 94). Y, del mismo modo como reconoce para la disciplina de la Literatura Comparada una estructura interna que refleja esa tensión o esa polaridad existente entre los diferentes grados de teoreticidad, este estudio comparativo sobre un género ya identificado aun en su carácter líquido o maleable se construye fundamentalmente sobre las taxonomías propuestas por el citado comparatista y escenifica por sí mismo tales tiranteces teóricas.

Entre las diferentes taxonomías propuestas por otros teóricos de la Literatura Comparada, entre las diferentes cartas de la misma baraja, partimos de las de la jugada de Guillén, pero pensadas para esta partida propia.[247] Refiere este especialista en primer lugar la genología y en último la historiología, si bien aquí han ido de la mano para la primera tanda, la del estudio genológico-historiológico de la *nouvelle*/novela corta y su terminología; y entre ambas secciones, apuesta por la morfología y la tematología, que aquí también van a aliarse dentro de este segundo bloque de aproximación estructural a nuestro género.[248] Dentro del estudio de las formas o la morfología,[249]

[247] Resulta interesante el comentario de este especialista al respecto: "Rasgo peculiar del comparatismo, para bien o para mal, es la conciencia problemática de su propia identidad y, en consecuencia, la inclinación a apoyarse en su propia historia. Como ciertos pueblos y religiones, el comparatismo, no siempre con sentido del humor, se define y reconoce a sí mismo no dogmática sino históricamente. (…) No ha sido raro en el pasado que el comparatista ordenara y clasificara sus materias y objetivos fundamentales, proponiendo taxonomías, jerarquías y otras subdivisiones de su terreno de estudios. Lo probable es que a lo largo de los años la baraja resulte ser la misma, pero no las cartas que, según las reglas del juego en un momento determinado, lleven todas las de ganar" (Guillén, 2005: 121). Por ejemplo, entre las diferentes cartas jugadas, destaca la de Van Tieghem, quien propone seis clases dentro de la Literatura Comparada: *genres et styles; thèmes, types et légendes; idées et sentiments; les succès et les influences globales; les sources*, y además *les intermédiaires*. La de Cionarescu, teórico además de la *nouvelle* también en sus relaciones con la novela corta y la comedia españolas en aquel dorado siglo XVII, prefiere estudiar las relaciones de contacto, las relaciones de interferencia, y las relaciones de circulación.

[248] No dejarían de interconectarse e interjustificarse estos dos bloques extraídos a partir de cuatro bloques, incluso cinco, puesto que antes de terminar su estudio de conjunto con su referencia a la historiología, Claudio Guillén también se refiere a la internacionalidad, la de las relaciones literarias, que aquí hemos subsumido en aquella prueba cultural que ha intentado ser pasada con la ayuda de la prueba histórico-literaria. Bajo esa internacionalidad, incluiría la

no deja de considerar la interacción de diferentes estratos, de estilos y de cauces de presentación, ni de hacer mención a la narración. A la rama de la narratología le correspondería la profundización de la novela, del cuento y de, afirma, la *novella* o novela corta, rama a la que recurriremos teóricamente también, lo que sacaría tangencial y nuevamente a la luz lo que Guillén denomina "escritura multigenérica", la habitual inclusión de "anticuerpos" en un género como la novela o la mezcla de cauces y formas en las narraciones como en las de las *nouvelles*/novelas cortas. En cuanto al estudio de los temas o la tematología (la segunda jugada de nuestra segunda mano), Claudio Guillén reconoce que los comparatistas de aquella "hora francesa" no la favorecieron,[250] como tampoco la divergencia y hasta una nueva confusión de propuestas terminológico-conceptuales, desde la de tema y motivo a la de mito, situación, tipo, escena, espacio, lugar común, *topos* o imagen (así bajo este bloque se podrían incluir el juego con las imágenes que plasman las autoras sobre, por ejemplo, otras nacionalidades o identidades en sus relatos).

Otra cuestión problemática emergería pues ya dentro del campo tematológico, resultante de la distinción entre motivos y temas, en la historia o en los sistemas, así como la traducción misma de las diferentes propuestas terminológicas, la deficiente sofisticación analítico-instrumental, el deslinde con los mitos clásicos y otras artes, problemas endémicos de la tematología que la han rodeado de un halo infamante o peyorativo. Sea o no un matrimonio de conveniencia la relación

intertextualidad, el multilingüismo y la traducción, habiéndonos ya referido pues a estos últimos en el primer bloque, aunque no dejen de estar presentes textualmente y, por ende, dentro de esta segunda gran sección.

[249] Dentro de la morfología, diferenciando el polo macromorfológico (el que diferenciaría por ejemplo una forma lineal de una circular) del micromorfológico (el que se centraría a la "contextura verbal" o estilística), distingue entre disyunciones y conjunciones formales (perspectiva desde la que se podría enfocar las propiedades de la narratividad y/o la brevedad de nuestro género literario o incluso el cuento y/o la novela corta) y entre estratificaciones (por ejemplo, la propuesta por Ingarden en 1931 estratificando lo fónico, lo semántico, y lo referente al mundo). Duda Guillén de si es sensato o aconsejable hablar de rasgos formales comunes a todos los cauces de presentación y los géneros, pero sí reconoce que se trata de un denominador común, la propia estratificación así como la interacción, de esos cauces de presentación (2005: 181), una interacción en la que creemos aquí y que con el análisis siguiente se escenifica también. También alude a los cuatro niveles de análisis narratológico postulados por C. Segre, si bien en este estudio se combinará con otras teorías sobre diferentes aspectos narratológicos, intercomunicados, efectivamente. Y no puede dejar de referirse a la diferencia entre la composición escrita y la oral, la que subyace asimismo en el estudio de la evolución histórica de nuestro género literario, y la que Guillén tampoco olvida relacionar con otro campo como el actual de los *mass media* y como el antiguo de los propios orígenes de la literatura.

[250] Étiemble, alarmando sobre el hecho de que la comparación no es razón (1963), diferenciaba dos "escuelas" propias de dos épocas diferentes, la francesa y la americana (las que C. Guillén refiere como "la hora francesa" y la "hora americana"). En cuanto a la francesa, de calibre más tradicional e institucional, y con método histórico y positivista, centraría su atención en esos *rapports de faits*, entendidos como relaciones causales y demostrables entre autores, obras, estilos, géneros, etc., pertenecientes a países o lenguas distintos, especialmente en el ámbito europeo en busca de influencias y comunicaciones, como se ha esbozado en el primer bloque de este estudio. En cuanto a la americana, desde una perspectiva más teórica, pondría atención en las convergencias, en las analogías estéticas que se producen entre diferentes obras literarias, en esas categorías supranacionales como los géneros, además de las formas, los temas, los estilos y los movimientos, en torno a lo cual gira este segundo bloque. La contraposición de ambas escuelas pone de manifiesto, una vez más, la tendencia connatural de la Literatura Comparada a moverse entre la historia literaria y la teoría, conflicto que hacía explícito allá por 1958 René Wellek en "La crisis de la literatura comparada". Pozuelo Yvancos también se cuestiona la relación entre teoría y Literatura Comparada como la de una crisis permanente (2008). Con todo, también en este punto, no podemos renegar de su plena interconexión, aunque aquí también se escenifique en dos bloques generales.

entre comparatismo literario y tematología desde el siglo XIX (Naupert, 2003: 9), y sea ésta una disciplina o una rama de investigación con nuevos métodos u orientaciones, la tematología se revela como un instrumento para el análisis en la Literatura Comparada, incluso cuando en la actualidad se ha aproximado a los estudios culturales[251] y/o a las fronteras de la crítica feminista de orientación comparatística (v. gr. Higonnet, quien también decide deliberadamente valerse del *border*, del *borderwork*, de los intersticios (1994: 2), como (no)lugar privilegiado), en particular para el estudio de figuras y estereotipos literarios de mujeres, aunque a menudo se evite traslucir el sustrato tematológico. Y es que, en el "catálogo" de las líneas principales tematológicas, destaca el lugar central de la creación y tematización de la identidad femenina y de todas las relaciones de las mujeres en el discurso literario, dado que la comparatística también recurre a los personajes como portadores de valores temáticos.

Con un estudio centrado en el arco histórico-literario de la primera mitad del siglo XX se contribuiría a una potencial historia temática y argumental dentro de la Historia de la Literatura, sin renunciar a los aspectos diacrónicos, que por un lado "ponen de manifiesto las cumbres y valles de la frecuencia motívica además del cambio entre mitificación y desmitificación y, por otro, dejan reconocer en el corte transversal los rasgos típicos de cada época" (Frenzel, 2003: 39). Así, en este punto, se enfrentarían o convergerían de nuevo lo sistemático con lo histórico, lo paradigmático con lo sintagmático, lo hermenéutico de lo histórico-comparativo con lo teórico-estructuralista,[252] pudiendo entender el motivo como la unidad semántica o bien irreducible a una obra, o bien repetible en varias obras con variaciones intertextuales. Además de los condicionamientos histórico-literarios sobre los temas al calor de las distintas tendencias estéticas, sociológicas, psicológicas, se cuestionaría desde posturas divergentes la relación con los propios géneros literarios en su estadio prototípico o conceptual, aunque se pueda converger en la idea de que las innovaciones temáticas han de buscarse ya no tanto en la aparición de nuevos campos de contenido, sino en la modificación y combinación de los temas y también de los modos o el cómo los heredamos de la tradición, como recuerda Frenzel. Esa investigación tematológica vendría ratificada por el propio comparatismo literario pero no sólo nacional y no sólo práctico: se ha de abrir a lo poetológico de la teoría literaria

[251] Sollors se pregunta si, en este contexto teórico actual, está desapareciendo la práctica de la tematología o si se trata del final de un anatema: "Quizá es más exacto decir que la práctica temática actual puede estar más extendida que nunca en campos tan florecientes como, por ejemplo, los estudios poscoloniales, los culturales, la crítica ideológica y el Nuevo Historicismo pero que se ha convertido en terminología no declarada, ya que la investigación de temas tiende a difundirse bajo otras denominaciones. La tematología también está firmemente asentada en el estudio crítico de entidades nacionales o étnicas particulares" (2003: 57), lo que podría responder a las necesidades del presente estudio.

[252] "(…) hasta qué punto el análisis estructural se revela ante nuestros ojos menos pertinente en el estudio del tema, aunque sí fructífero a nivel del mito original o de su primera cristalización literaria, es decir, cuándo la diacronía retoma sus derechos. En efecto, el estudio de un tema supone un juego perpetuo de comparaciones; pero se trata de comparaciones *en* la historia y no fuera de ella, no por referencia a cualquier paradigma suspendido en lo intemporal" (Trousson, 2003: 99).

general y también a lo histórico sin renunciar a lo regional, configurando ambas perspectivas la clave comparatista tematológica que podría contribuir a una antología justamente temática que no se quede en una "comparación pasiva" (Beller, 2003: 23).

Si Guillén se refería a la estratificación, ahora se hace lo propio con la superposición de temas y motivos. El motivo siempre sería menos extenso que el tema, cuya condición sería más decisiva para el conjunto y siempre "activa y pasiva a la vez" (Guillén, 2005: 235); en el tema parecería prevalecer la consciencia del cambio y supondría una tematización históricamente situada y en numerosas ocasiones reanudada, por lo que desde este aspecto, la comparación diacrónica anterior y posterior a la primera mitad del siglo XX a través de temas de la *nouvelle* y la novela corta ofrecería otra posibilidad que, con todo, ha ido asomando en aquella aproximación historiológica.[253] Así estructuraremos, pues, este bloque, no dejando de tener igualmente presentes otras taxonomías u otras cartas como las jugadas en otros estudios.[254]

[253] Se ha de advertir, con todo, que la misma tensión entre teoría e historia que sacude a la Literatura Comparada tal y como señalan Guillén y Marino, hace lo propio con nuestro género literario estudiado de la novela corta y la *nouvelle*, como lo hace de hecho con el propio concepto de género, según recuerda Schaeffer: "les genres théoriques, c'est-à-dire en fait les genres tels qu'ils sont définis par tel ou tel critique, font *eux-mêmes* partie de ce qu'on pourrait appeler la logique pragmatique de la généricité, logique qui est indistinctement un phénomène de production et de réception textuelle. (…) Cela signifie non pas que la théorie des genres n'a pas d'objet, mais que l'objet est toujours relatif à la théorie, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder. Il faut ajouter que le genre historique à son tour est une construction complexe qui ne sélectionne évidemment que certains traits aux dépens d'autres qui dessineraient une image différente: lui non plus n'est pas l'expression de la nature essentielle des textes qu'il subsume. Les genres historiques n'ont donc aucun privilège épistémologique sur les genres théoriques, loin de là. En fait, la distinction même est peut-être mal posée" (Schaeffer, 1989: 69).

[254] Como sería la del estudio de conjunto de Literatura Comparada de Souiller en colaboración Troubetzkoy (1997). En una primera parte se plantearía el hecho literario mismo (así, con ese horizonte de la universalidad de la Teoría de la Literatura), allegando como conceptos operativos justamente el de motivo y tema, además del de mito, entre otros conceptos como el de intertextualidad y recepción (incluidos en otras secciones por Guillén), u otros como el de flexibilidad e irradiación o la relación con la mímesis y el tiempo en la literatura (por nosotros subsumido en el análisis narratológico desde la aproximación morfológica a ese hecho literario por medio de textos). En una segunda parte se plantearía la historiología, referida concretamente como un acercamiento comparatista a la historia de los géneros con una última y especial mención a la *nouvelle*, y en una tercera parte, otra aproximación comparatista pero a las historias literarias. En un cuarto y último bloque, explota el trabajo del texto desde la Literatura Comparada, no sólo con ejercicios comparatistas como un comentario textual (como podría ser el que haremos a continuación en este bloque), sino, por una parte, con una trilogía de análisis, y por otra, con una trilogía de síntesis que hemos considerado. Dentro de la trilogía del análisis textual-comparatista, incluye justamente nuestras dos bazas, la narratología y la *thématique* o la *topique*, además de la retórica (a la que en la referencia a formas y otras propiedades de nuestro género se prestará atención, de manera que su tríptico quedará en díptico en nuestro caso, y aunque en cada ala o sección se incluyan igualmente notas sobre el resto de cuestiones). Para la trilogía de la síntesis, se incluye la sección sociológica de la literatura considerando el texto como producto, otra sección que consideraría el texto en cuanto estructura, y también otra referente al imaginario en la literatura -en el que incluye a Freud junto a la crítica feminista-. En nuestro caso, nuestra síntesis se efectuaría a través de unas cuestiones transversales que atraviesen ambos bloques, considerando también las diferentes partes propuestas desde el trabajo de Souiller, del que, efectivamente, interesa esa trilogía de análisis.

Diversas han sido las aportaciones teóricas al estudio esencialmente terminológico y conceptual, además de etimológico y traductológico, más allá del estudio histórico, en torno al género literario de la *nouvelle* en el dominio francés y de la novela corta en el español (Gillespie, Tibi, Baquero Goyanes, Martínez Arnaldos) estableciendo también más allá de esta bipolaridad puentes comparativos entre otros dominios lingüísticos y literarios. Sin embargo, y sin negarle las implicaciones consecuentes, la profundización comparativa en su entronque *genético-genérico*, en los límites de su equivalencia o parentesco, en las hipotéticas características compartidas, etc., se revela somera a pesar de esas probadas coincidencias históricas, especialmente en el siglo XVII y en el quicio de los siglos XIX y XX. Esas coincidencias sincrónicas de la novela corta/*nouvelle* en cuanto series históricas de un género a finales del XIX y en los inicios del siglo XX se han justificado general y primordialmente por motivos sociológicos o extrínsecos, como aquéllos que fueron responsables del éxito de las colecciones literarias donde se publicaban relatos breves y semibreves españoles que se codeaban con traducciones de franceses (se recordará la alusión en los primeros números de su trayectoria por parte de *El Cuento Semanal* a las publicaciones de *Lisez-moi* o a su intento de emular el éxito del género de la *nouvelle* en el país vecino, entre otros ejemplos y entre otros casos de influencias entre autores en particular). Pero escasas excepciones hay para la regla de que dichos criterios no hayan venido acompañados o completados por un estudio inmanente o intrínseco del género, que justifique desde otra dirección un género natural, un hipergénero o una familia genérica gracias a lo cual poder emparentar *nouvelle* y novela corta.

Como reconoce Eikhenbaum (1965a), la "teoría del método formal", con nociones como la de motivación de Chklovski al margen de "los problemas de la historia literaria",[255] ha permitido observar la construcción de las obras literarias con el vínculo del estilo y de los procedimientos de construcción y sus "materiales", así como aproximar más las obras literarias, en particular la novela y el cuento. Eikhenbaum también se vale de una *nouvelle*/cuento, de Gogol, para demostrar que la

[255] En ese elemental estudio de Chklovski (1965), se considera el *Quijote* un eslabón intermediario entre el *recueil* de relatos breves como el *Decamerón* y la novela de un solo héroe construida a partir del procedimiento de *enfilage*/enhebrado motivado por el viaje, obra no totalmente "motivada" o soldada en sus partes ya que en ella esa motivación y ese procedimiento no se encuentran plenamente enhebrados. Aunque ya don Quijote muestra la inestabilidad del héroe como consecuencia de la construcción propiamente novelesca, con la evolución de la novela el material se iría soldando y mostrando al mismo tiempo la primacía del argumento y de la construcción sobre el material de la obra. Pero anulando esa motivación y "desnudando" la construcción es como estas cuestiones teóricas se ponen mejor sobre la mesa -como así lo harán algunas de nuestras autoras, como Casanova, por ejemplo-, haciendo cuestionar el hecho de que sus obras, como formas artísticas, sean explicadas no tanto por una necesidad estética como por una motivación "exterior", prestada de la vida práctica. También Eikhenbaum se refiere a su otro estudio de 1927 (1965b) sobre la construcción, sobre cómo está hecho *Le Manteau/El Capote*, *nouvelle*/cuento de Gogol, analizando la cuestión del argumento y también del relato directo (especialmente como principio constructivo de la *nouvelle sans sujet*), con la construcción fundada sobre el tono dado por el autor a la estructura o la narración, siendo la de Gogol compuesta por imágenes verbales vívidas y emociones verbales buscando el relato directo expresivo, y viendo en ese relato breve un "véritable grotesque fantastique".

lectura tradicional en busca del romanticismo y el realismo en la prosa de ese autor ruso abocaba a un punto muerto y a la incomprensión, del que sale el estudioso desde la diferencia entre la noción de *sujet*/argumento como construcción y procedimientos y de la de *fable*/trama. Otro de los formalistas recogidos por Todorov, Tomachevski, desde su incursión en la temática, también se refería particularmente a la *nouvelle* advirtiendo que en este tipo de relato suele primar la introducción de motivos libres como sostén del motivo de introducción, siendo éste último un motivo asociado que es inseparable de la fábula (1965: 271).

Pero también desde el formalismo ruso se estudia la evolución literaria, de lo que se encarga Tynianov, alertando sobre la necesidad de no confundir la historicidad del fenómeno literario con el historicismo de su estudio, de no reemplazar el problema de la evolución literaria con el de la génesis de los fenómenos literarios, o de no estudiar la serie literaria contra las series vecinas como la cultural o social. Esa noción de evolución literaria, "celle de la substitution de systèmes, et le problème des traditions" o de las automatizaciones (1965: 122) ha de verse desde otras nociones como la de "valor", no en sentido subjetivo sino como significación y calidad evolutivas de un fenómeno literario, y la de función constructiva, la que relaciona otras series y obras-sistemas (las que harían, por ejemplo, que una carta o unas memorias o unos artículos –o incluso unas "noticias" o "novedades", entroncando con el étimo de nuestro género literario– entren o no en el sistema literario en determinadas épocas). Pero se añade además la noción de "dominante", también para los géneros literarios, y con ella se refiere a *roman*/novela y a *nouvelle*/cuento,[256] con lo que enlazaríamos con el balance histórico de la historia comparada de nuestro género.

Por su parte, Chklovski estudia la construcción de la novela y la *nouvelle* (así mantenido también en la traducción española), confesando, primeramente, que no ha podido aún encontrar, él tampoco, una definición para nuestro género de la *nouvelle,* como tampoco ha encontrado respuesta a qué es lo necesario para que podamos percibir la *nouvelle* como acabada frente a la novela. Estudiará el desarrollo del calambur que representan no pocas *nouvelles*, como en aquéllas sobre el origen de los nombres, con otros motivos basados en la contradicción (como ya desde Edipo):

[256] "Le problème le plus difficile et le moins étudié, le problème des genres littéraires, se résout de la même manière. Le roman nous paraît être un genre homogène, se développant de manière exclusivement autonome pendant des siècles. En réalité, il n'est pas un genre constant, mais variable, et son matériau linguistique, extra-littéraire, aussi bien que la manière d'introduire ce matériau en littérature, changent d'un système littéraire à l'autre. Les traits mêmes du genre évoluent. Dans le système des années vingt à quarante, les genres du «récit», de la «nouvelle», se définissaient par des traits différents des nôtres, comme cela ressort avec évidence de leurs appellations. Nous sommes enclins à nommer les genres d'après les *traits secondaires*, en gros d'après les dimensions. Les appellations récit, nouvelle, roman correspondent pour nous à un certain nombre de feuillets d'imprimerie. Cela ne prouve pas le caractère «automatisé» des genres dans notre système littéraire" (Tynianov, 1965: 126-127).

> Si l'on ne nous présente pas de dénouement, nous n'avons pas l'impression de nous trouver en face d'un sujet. (…) On a l'impression que la nouvelle n'est par terminée. Parfois on ajoute à ces tableaux-nouvelles ce que j'appellerais une fin illusoire. Habituellement ce sont des descriptions de la nature ou du temps qui fournissent la matière à ces fins illusoires, telles que nous le trouvons dans les contes de Noël que le Satiricon a rendus célèbres.
>
> Nous classerons à part les nouvelles à fin négative. Tout d'abord j'explique mon terme. (…) Au nominatif singulier, nous trouvons le mot *stol* sans désinence, mais nous percevons cette absence de désinence en comparaison avec les autres formes fléchies (…). Forme négative, désinence zéro. (…) Ces formes négatives sons assez fréquents dans la nouvelle et surtout dans celle de Maupassant. (…)
>
> En général, la nouvelle est une combinaison des constructions en boucle et en paliers, et de plus, compliquée par divers développements. (Chklovski, 1965: 176-177)

Entonces explica el éxito de las *nouvelles* de Tchékhov por la construcción misma del argumento, sobre lo que la literatura rusa apenas había reparado (Gogol esperaba a que las anécdotas le llegaran para volcarlas en sus relatos extensos y breves). Pero Tchékhov va a romper con esa tradición, no tanto por la originalidad de sus temas sino por los estudios "fisiológicos" efectuados contra la *nouvelle* "mundana" habitual, lo que también veíamos con la historia comparada de la novela corta y la *nouvelle* en el quicio del siglo XIX y el XX. Este autor ruso va a aspirar a un argumento neto con solución inesperada en unos relatos que, no obstante, recuerda, se habían asociado con lo "inferior" de la literatura, la de los periódicos humorísticos por ejemplo, a diferencia de su celebridad alcanzada gracias a su teatro y sus *longues nouvelles*, y, hoy, a su lado narrativo más perfectamente "formal" (*ibídem*: 183-184). Así, del calambur pasa el estudioso a referirse a otro medio de construcción de los relatos breves, el paralelismo, ese medio que hace al objeto algo perceptible y artístico, y ahora lo hace a través de Toltoi: "La création d'une forme en paliers en est un autre. L'objet se double et se triple grâce à ses projections et ses oppositions" (*ibídem*: 184). Tolstoi daría ejemplos de la singularización por medio de la designación del objeto mediante un nombre no habitual o la fijación en un detalle y de la construcción "en paliers". Además, lleva a cabo el comparatismo técnico entre este autor y Maupassant: éste tiende a silenciar o sobreentender la segunda parte del paralelo, que puede ser tanto la estructura tradicional de la *nouvelle* con esos "deformados" relatos "sin fin" como la actitud convencional burguesa francesa ante la vida misma. Tras esta comparación, Tolstoi sale siendo considerado más "primitivo", y la literatura francesa como encarnadora de la "netteté", logrando que su lector sienta netamente la

violación del canon y conozca el paralelismo.[257] Pero no puede no referirse al *recueil* de relatos breves, anteriores a la novela contemporánea según Chklovski, quien advierte de la no implicación de un vínculo casual sino cronológico en ello. Desde el *Decamerón* hasta la novela picaresca, la atención recaería en la acción y en el encuadramiento de las historias, y no tanto en el personaje sino en el agente de esa acción.

Más allá del XIX, con aportaciones como la de los teóricos y practicantes alemanes (Locicero, 1970) y anglosajones (May, 1976), además de las aportaciones del formalismo ruso de principios del XX imprescindibles para la cuestión estructural, a lo largo del siglo XX en el campo francés han investigado especialistas como Goyet, Grojnowski o Viegnes, o en el español otros como Sobejano, Lozano Marco o Albaladejo Mayordomo, teorías éstas francesas y españolas que *a priori* se limitan o se centran también en la referencia mutua: a la referencia de su género "hermano" en la literatura vecina por cuestiones narratológicas, además de las históricas, en las que no se profundiza o que son asumidas como funcionalmente esenciales al género. De este modo, sin poder desestimar el enfoque sociológico e histórico en el estudio de estas especies literarias, se habría de proponer, además de sugerir un balance también comparativo entre las últimas aportaciones teóricas desde tradiciones críticas diferentes, tender esos puentes y aventurar otros para ofrecer otra visión del debate genérico entablado a partir de los presupuestos de la Literatura Comparada, intentado así delimitar el perfil y las características que empariente *nouvelle* y novela corta primordialmente con casos de la primera mitad del siglo XX, intentado salvar teóricamente lo poliédrico, lo tácito y lo meramente alusivo de este caso.

Desde estas aportaciones inmanentes, se plantearía asimismo otra problemática: si el perfil morfológico/temático de este género confirmado por la convergencia genérica de *nouvelle* y novela corta en el periodo de la primera mitad del siglo XX, igual que para otras especies de literaturas diferentes en idéntico periodo, tendría un valor ampliamente conceptual o abstracto capaz de amparar el género en su devenir evolutivo, si de este estudio inmanente se podría extraer un haz de rasgos que definan al género más allá de su manifestación histórica en esa serie diacrónica/sincrónica, si ese haz se comprueba en la adjudicación de nuevas funciones a aspectos formales en la evolución histórica del género en relación asimismo con el resto de sistemas literarios y no literarios. Así, la disección de unas características compartidas por la serie genérica

[257] Y desea añadir: "Je voudrais noter en passant qu'il me semble impossible d'assimiler la tradition littéraire aux emprunts faits par un écrivain à un autre. J'imagine que pour l'écrivain, respecter la tradition, c'est dépendre d'un ensemble de normes littéraires, ensemble qui, tout comme la tradition des inventions, est constitué par les possibilités techniques du moment" (Chklovski, 1965: 187).

novela corta/*nouvelle* no implicaría sólo un estudio comparado de estas especies genéricas sino el cuestionamiento de esa supranacionalidad literaria elevada a estructura universal deseada, a architexto.[258] Además, colateralmente, podría implicar un posible desentrañamiento de las propiedades que deslindarían el cuento de la novela corta, o la *nouvelle longue* de la *nouvelle courte*. Una vez más, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada colindan y coadyuvan.

Para ello, desde la generalidad teórica y un análisis narratológico, se aterrizará en la particularidad de diferentes aspectos propiamente narratológicos a través inicialmente del planteamiento de la problemática teórica en torno a la narratividad y la brevedad y su puesta en práctica analítica, aprovechando para vislumbrar otros tratamientos como el de la focalización o la descripción y dedicando una sección al del espacio-tiempo así como al de los personajes de los relatos. Entonces se le dedicará otro espacio a la tematología y otras cuestiones como la relacionada con la presencia de imágenes y estereotipos inter-nacionales y algunos "ismos" como el exotismo, el cosmopolitismo, el erotismo y el feminismo. Estas características variarán en la graduación de la historia, como se apreciaría desde el análisis historiológico-genérico, por lo que, se insiste, ambos bloques quedan comunicados en el estudio. Colateralmente, ello lleva a confirmar la apuesta por la gradualidad y la comunicación estructural, como punto de partida y también posiblemente de llegada, también dentro de esas propiedades morfológicas y temáticas, siempre en continuidad y en consonancia textual.

Estas apreciaciones previas parecen llevar a apostar por la brevedad/lo breve así como por la narratividad/lo narrativo o incluso por un macro-género de la narrativa-breve que en la actualidad habría tomado un cariz propio a tenor de la (post)modernidad, así como apostar también por la propia gradualidad de la narratividad y de la brevedad (y, de nuevo, entre ellas relacionadas por y con cuestiones extra-textuales, como las exigencias de los medios de publicación tales como las colecciones o las columnas de periódicos, que ejercían sus esponsales sobre formas y temas así como sobre constricciones dimensionales). Por este mismo punto de partida, postulado teórico o hasta convicción, a pesar de la necesidad estructural de toda exposición teórica que obliga a explicar desde esta perspectiva cada una de esas propiedades, sin agotarlas, la comunicación entre ellas

[258] "Mais laissez-moi terminer: j'y mets encore d'autres sortes de relations -pour l'essentiel, je pense, d'imitation et de transformation, dont le pastiche et la parodie peuvent donner une idée, ou plutôt deux idées, fort différentes quoique trop souvent confondues, ou inexactement distinguées- que je baptiserai faute de mieux *paratextualité* (mais c'est aussi pour moi la transtextualité par excellence), et dont nous nous occuperons peut-être un jour, si le hasard fait que la Provedence y consente. J'y mets enfin (sauf omission) cette relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues: thématiques, modales, formelles, et autres (?). Appelons cela, comme il va de soit, l'architexte, et architextualité, ou simplement architexture..." (Genette, 1979: 87-88).

también desde este enfoque de presentación teórica marcará las pautas. Esa misma gradualidad por la que apostamos estaría en consonancia con la "teoría de la relatividad" de la Literatura Comparada y con el propio comparatismo incluso intergenérico e interartístico, al que Guillén también hace especial mención, ese comparatismo siempre en tensión con la Teoría de la Literatura al que igualmente dedica sus reflexiones, entre otros, Adrian Marino.[259] A vueltas con el cuestionamiento de un método propio para la Literatura Comparada, Marino plantea una "poética" comparatista situándola entre el interrogante de lo histórico y el de lo teórico. En busca de un nuevo paradigma, plantea uno desde una hermenéutica comparatista, con técnicas y circuitos hermenéuticos como la lectura simultánea, la inducción-deducción, el análisis-síntesis, el todo-parte, una tipología, una descripción y una morfología, paralelos y similaridades y analogías.

Esa aspiración a la estructura deseada no parece así resultar evidente en ocasiones, y menos cuando se alega para un género como la *nouvelle* la porosidad desde Mignard (2000: 23) o la plasticidad tanto retórica como estructural desde Verley (1995), en la línea de otros teóricos que recurren a ese campo semántico-metafórico en torno a lo *flou* para intentar definir lo indefinible el género. En esta línea, afirma Martínez Arnaldos en particular sobre la novela corta que tales "Caracterizaciones, tópicas y recurrentes, como las de hibridismo, indeterminación, flexibilidad, etc., no hacen sino poner de manifiesto la constitución poliédrica de la novela corta" tanto en lo narratológico como en lo histórico (1996: 49). Dado que sería en las series genéricas incrustradas en el sistema histórico y su diacronía (como aquélla en la que convergerían novela corta y *nouvelle longue* en este periodo) aquéllas en las que mayor presión se sentiría por parte de ese sistema histórico, dentro de tales series se podrían considerar ciertos géneros como clases más cerradas o incluso impasibles a tal influencia, como la que permitiría la bipolaridad de cuento *versus* novela: "Un campo que posibilita otra oposición colateral (distinción a la oposición base) de tipo gradual: novela corta", lexema que respecto a ambos extremos "asume un carácter conjuntivo y disyuntivo simultáneamente" (*ibídem*: 48). Circularmente, esa propiedad del género *entre* géneros supondría esa más acentuada relación con el medio socio-cultural, e inversamente, una teoría menos general o

[259] Estableciendo un balance a partir de una críticas finales al positivismo y el historicismo, al esteticismo y, en tercer lugar, a la imposibilidad de un código válido para toda la literatura si no es en plural, considera, en nuestra dirección, que sólo hay una solución: "adopter -pour ainsi dire- un "code" *médian* [la cursiva es mía], à l'intersection d'un présupposé central, lui-même situé historiquement, et des données historiquement datées. Il peut tout soumettre à sa règle, à son système. Il s'agit toujours d'un certain relativisme: passer d'un présupposé purement intuitif, subjectif, à un présupposé comparatiste; réaliser la synthèse d'une situation intellectuelle, personnelle, historique et herméneutique, par un va-et-vient continuel entre notre hypothèse littéraire universaliste et la totalité de ses acquisitions historiques, à travers les circuits méthodologiques passés en revue" (Marino, 1988: 310). Y llega a una conclusión a la que también se refería Guillén, que es al final y al cabo el reconocimiento de unos límites, aunque en el caso de Marino llegue a hablar concretamente de una teoría comparatista de la literatura: "La théorie comparatiste de la littérature, d'une porté inévitablement relative, connaît ainsi ses limites. Les barrières, souvent infranchissables, sont bien connues. Des zones littéraires entières sont "incomparables", irréductibles à l'unité des concepts" (*ibídem*: 311).

modélica que la de los extremos. Y de nuevo, circularmente, con Martínez Arnaldos se enlazaría con las reflexiones planteadas a partir de Guillén: "La inclusión, por tanto, en el campo semántico (literario) es histórico-social y particular pero su salida puede ser perfectamente teórica y general" (*ibídem*).

Por ejemplo, para Pierre Tibi, quien subraya justamente la brevedad y la narratividad, también para referirse a la *short story*,[260] diseña su cuadro comparativo a partir de ambas características para diferenciar o comparar la *nouvelle* tanto del poema lírico como de la novela: implícita o pasivamente comparativo y/o comparatista, no sólo lo equipara con el género en el ámbito eminentemente anglosajón, sino con otros géneros literarios que, por otra parte, suelen allegarse para justamente definir el género narrativo del relato corto. En lo que suelen diferir los teóricos es en las propiedades "colaterales": por ejemplo, para seguir con P. Tibi, además de esa narratividad y brevedad, subraya la ironía habitual, especialmente en los principios y finales de estos relatos, así como lo epifánico y hasta lo dialéctico que, con todo, también suele ser referido por otros especialistas desde diferentes ángulos, como por ejemplo, la insistencia en "lo doble", en lo "binario" de sus estructuras o en la "reversibilidad" funcional de éstas mismas. A partir de la vinculación de ese momento epifánico o de revelación con el género de la *nouvelle*, justificaría ese teórico todos los rasgos genéricos que se adjudican a dicho género y que atraviesan todo este bloque: "la brièveté, la concentration sur l'objet, le privilège accordé à l'instant, la thématique de la nuit qu'éclaire une lueur fugace, le fonctionnement métonymique ou synecdochique, la présence du cadre, les synthèses et regroupements paradigmatiques" (Tibi, 1995: 235). Con este entrante nos introducimos inicialmente multiplicando los enlaces y relaciones incluso entre los propios teóricos, redes que por sus coincidencias al menos alarman sobre algunas huellas que pueden guiar el camino analítico. Valga, por ejemplo, la importancia dada al rasgo de la concentración sobre el objeto que también señala Baquero Goyanes para el cuento (1949), o la permanencia de ese relato marco tradicional o de lo paroxístico según Goyet para la *nouvelle*, en relación a su vez con la caracterización exigida por la *nouvelle* y con la estructura antitética que también relaciona con la *pointe* y la *situation-seuil* y hasta con los diferentes medios de presentar(se) la brevedad y la narratividad mismas (1993).

[260] Charles May en 1976 recogía un acertado conjunto de estudios en torno a la *short story,* que en su conjunto vienen a ratificar las diferentes cuestiones aquí traídas a colación del relato breve español y francés: Bader (1945) se refiere a la estructura y sus cuestionamientos en la *short story* moderna, Baldeshwiler (1969) lo plantea desde la *lyric short story* como *sketch of a history*, y Bates (1941) desde una retrospección que confirma la modernidad en general del relato breve, mientras que Friedman (1958) cuestiona qué es lo que hace breve a un relato breve y Gullason (1964) lo que tiene de subestimado o menospreciado, entre otras aproximaciones críticas en similares términos por parte de Stroud (1956), Lawrence (1917) desde una teoría, Matthews (1901) desde una filosofía, Rohrberger (1966) desde una propuesta de definición, o Welty (1949) desde la lectura y la escritura, entre otras aportaciones como de las Alberto Moravia, Edgar Allan Poe o Frank O'Connor.

Clave sería seguir la diferenciación entre índice y función realizada por Barthes, igual que hace Tibi relacionándolo al mismo tiempo con el principio de economía propio de la brevedad del género literario en cuestión, que manifiesta "une tendance à faire jouer simultanément les deux rôles à la même unité" produciendo un efectivo "télescopage" (1995: 60), siendo un ejemplo la *nouvelle* con un final sorprendente, la que convierte repentinamente el índice en función. Resulta sugestivo precisamente por todas las consecuencias implicadas si se aplica en cada una de las propiedades narratológicas o funcionales del género narrativo, en este caso narrativo-breve: descripción, espacio-tiempo, personajes, etc. (todo interconectado, como así lo estarán los distintos compartimentos de este bloque). Lo funcional, desde la teoría barthiana, sería lo propiamente narrativo/narratológico, allegado para el género que tratamos de la mano de la brevedad: esta brevedad o economía haría que lo indicial ejerciera de funcional. Pero entonces cabría preguntarse qué sucede cuando la función mínima o elemental de la narración, la anécdota, se diluye. Ésta representa justamente una de las propiedades alegadas por los teóricos del cuento y la *nouvelle* del siglo XX como Goyet, quien se remite a la presencia o ausencia de la anécdota para diferenciar justamente la *nouvelle* clásica de la moderna, esa diferenciación operada según la estudiosa a finales del XIX gracias a Chéjov frente a Maupassant, desaparición de la anécdota que respondería a la del positivismo, un cambio social y conceptual y que conllevaría consecuentemente, además, el acercamiento a otros géneros literarios. Lo confirma Viegnes en su estudio para el género en el siglo XX (1989): la *nouvelle* no sería necesariamente un texto narrativo, como lo ejemplificarían textos de Giono, Robbe-Grillet o incluso Gogol,[261] a lo que se podría añadir que tampoco incuestionablemente breve, como los relatos de nuestras autoras pueden demostrar.

Estos aspectos funcionales también guardan relación con la estructuración o las estrategias de principio, desarrollo y fin de la trama, haya o no anécdota y, con ello, de ciertas formas: circulares, espirales, paralelas, etc., con sus consecuentes resultados o efectos sobre la lectura. Por ello, entraría en relación ese comienzo habitual desde el siglo XVII del *in medias res*, o la importancia en el XIX

[261] Respecto a estas cuestiones y a este autor, Eichenbaum postulaba: "La composition de la nouvelle dépend dans une large mesure du rôle que joue le ton personnel de l'auteur dans sa structure. (…) Une combinaison de motifs et de leurs motivations: tel est le principe organisateur de la nouvelle primitive. Il en va de même de la nouvelle comique: on pose une anecdote fondamentale qui, indépendamment du récit, en elle-même est riche de situations comiques. (…) [Posteriormente] On transfère le centre de gravité du sujet réduit alors au minimum, sur les procédés du récit direct; on accorde l'effet comique principal aux calembours qui restent de simples jeux de mots ou bien se développent en petites anecdotes. (…) On peut trouver un matériau fécond pour l'étude du «récit direct» dans de nombreuses nouvelles de Gogol ou certains de leurs extraits. La composition chez Gogol n'est pas définie par le sujet: son sujet est toujours pauvre, voire inexistant; Gogol part d'une situation comique quelconque (qui parfois n'est pas comique *en elle-même*) et cette situation sert de stimulant (…) Il demande souvent des anecdotes (...)" (1965b: 212-213). Pero alleguemos también la idea de Frank O'Connor en su estudio sobre la *short story:* ""We all came out from under Gogol's 'Overcoat'" is a familiar saying of Turguenev, and though it applies to Russian rather than European fiction, it has also a general truth" (1963: 14). Se confirma: nuestra modernidad, la de nuestro género literario, empezaría ahí.

de la *pointe*, la *chute* o el *ending* (en los relatos y en la teoría), o la propia conexión principio-final postulada por algunos autores. Pero este aspecto, igual que el de la presencia o ausencia de anécdota o narración, se relaciona con la tradición o modernidad del género narrativo breve: la apertura del final, como la ausencia de anécdota, se relaciona con una modernidad en el género y, con ella, con un cuestionamiento del propio género. Así pues, cuando todas las "piezas" narratológicas y temáticas ocupan una nueva posición, la instancia narradora habría de hacer lo propio y adoptar una voz, una perspectiva y un modo. Pero cuando del relato breve o semibreve se trata, también esta pieza narradora es puesta en cuestión, y de nuevo, en relación con la novela e incluso con una mano escritora de mujer. En este terreno del relato, la evolución del relato corto a lo largo de la tradición literaria vuelve a converger con el del extenso, si bien los tratamientos se acomodan a los moldes genéricos correspondientes. Este punto volvería a plantear una historia paralela para ambos tipos de relato o su inclusión en el sistema literario evolutivo dentro del cual rotan y se posicionan según nuevas tendencias artísticas y devenires históricos.

Así, desde la aproximación morfológico-temática se podría vislumbrar el comparatismo supranacional entre relatos femeninos franceses y españoles de la primera mitad del siglo XX, pero también corroborar o no un comparatismo "interno", intra-genérico, el de la *nouvelle brève* y la *nouvelle longue* identificadas histórico-genológicamente con el cuento (literario) y la novela-corta. Además, se señalaba la detonación de las modernidades literarias *au tournant* del siglo XX, coincidiendo con un *tournant* de la literatura mundial. Lo cierto es que la narrativa se mueve por la tensión entre una tradición heredada del siglo anterior y una innovación reflejada por ejemplo en el juego afirmativo o negativo de la historia o la narratividad en el relato que pervive, efectivamente, a lo largo de todo el siglo XX.

Se podrá ansiar destruir las fronteras con la Literatura Comparada, con todo lo utópico que ella entraña tanto por la vastedad de lo que se ansía comprender como por la limitación propiamente humana, como recuerda Darío Villanueva (1999: 14) a partir de su reflexión justamente sobre Claudio Guillén y la Literatura Comparara en y desde España. Lo utópico también choca con ese mundialismo de la Literatura Comparada *vis-à-vis* de la universalidad de la Teoría de la Literatura. No obstante, como ocurre en el caso de nuestras autoras, en el que no ha existido contacto directo entre ellas sino que es el existente como representantes de dos sistemas literarios conectados como el francés y el español, el hecho de que se produzca un fenómeno coincidente sin esa dependencia bien podría apuntar a una invariante de la literatura: "Más aún la impronta comparatista puede corregir los excesos inmanentistas, a-historicistas, en que incurrieron ciertas escuelas teóricas, mientras que éstas, articuladas en un sentido pluralista e integrador, contribuirán a paliar la endeblez

de las bases metodológicas comparatistas" (*ibídem*: 18). A través de una perspectiva *ensembliste* buscando analogías,[262] con la Teoría de la Literatura se enfocaría la *simple* apariencia de las cosas y se acercarían las *penínsulas* de España y Francia, y con la Literatura Comparada, las islas, como las de nuestras autoras, miradas siempre de soslayo (Ballart & Julià, 2010).

[262] Exponiendo ejemplos desde lo lógico, lo físico o lo cósmico, plantea Sibony desde su teoría del *entre-deux*, *l'origine en partage*: "Dans la théorie des ensembles aussi, il y a des faits analogues. Par l'exemple l'origine de la théorie, qui en est aussi le "tout", l'univers -est une sorte d'énorme ensemble qui du coup ne peut être compté comme ensemble: c'est même son *retrait* qui permet aux autres de se compter comme ensembles, d'apparaître comme tels, de se comparer; l'origine retirée rend possibles des passages entre deux ensembles. De plus, un ensemble peut être pris entre deux niveaux de langage: il peut être «fini» dans le langage de la théorie mais infini dans la langue intuitive. (…) La séparation, inhérente à l'entre-deux, agit dans chacune des parties, et cela tire à conséquence: les deux parties, liées du fait de la coupure que les sépare, ne forment pas un tout (encore moins sont-elles le tout) quand elles sont réunies. Qu'est-ce qui les fait échapper à la totalité? Le temps qui s'écoule, la génération, la création, la reproduction, qui fait d'une alliance passée entre les ancêtres et leur Autre, un lien solide pourtant, peut se retrouver trahi à la génération suivante, ou renouvelé, ou repris tout autrement. On se retrouve au cœur même de la *transmission*" (Sibony, 1991: 17).

2. 1. Análisis crítico comparado

a) Problemática teórica: la *nouvelle* y la novela corta entre narratividad y brevedad, ¿la historia de una infidelidad?

Sobre los pilares de la propiedad narrativa y de la extensión textual y sobre la relación efectiva entre esas dos características se ha erigido la historia del género de la *nouvelle* y de la novela corta y la de la relación existente entre ambas especies –con sus encuentros y desencuentros–, como ha ratificado la propia tradición de su crítica hasta la actualidad. Según asegura en un estudio Jean-Pierre Blin, nadie duda de que la mayor parte de los relatos breves del siglo XX conquistan al público gracias a una intriga de ritmo palpitante, de que "la nouvelle et l'histoire font encore bon ménage"; sin embargo, el matrimonio no sería para siempre indisoluble, pues a esas alturas de la literatura el género ha incurrido en infidelidades y sólo pensaría en embellecer textualmente su brevedad (1990: 117). Así las cosas, haciéndonos eco de las problemáticas planteadas por otros críticos, cabe preguntarse: ¿ha dado la espalda este género literario a la historia o a la función narrativa?, ¿y qué pasa con la brevedad? ¿Renegaría así de su propia historia como género, dejaría así de ser lo que es para convertirse en un anti-género? Pero, ¿cabe el relativismo en la narratividad y en la brevedad, se pueden medir?; además, ¿qué verdadera relación hay entre ambas? Y en lo que nos incumbe, ¿serían definitivas tales propiedades para caracterizar la *nouvelle* o la novela corta y para conciliar y reconciliar éstas dos?, ¿cómo escenifican nuestros relatos desde la literatura francesa y desde la literatura española ese debate o esa crisis de identidad?

Además de permitir la comparación entre dos literaturas en un punto crucial para ambas y para la Literatura como el vivido a principios del siglo XX y sentido en el género narrativo breve, es a través de escritoras, las nuestras, que se invita también a comparar *nouvelles* más o menos largas, o cuentos y novelas cortas, o en general relatos de extensión y tratamientos variables dentro de similares marbetes genérico-terminológicos y de similares contextos de publicación. Por medio de un análisis narratológico de relatos de nuestras autoras considerados ilustrativos en este sentido, se aprovechará para anunciar y comparar algunos tratamientos a los que no se les puede negar su personalidad e individualidad como tampoco la representatividad de una literatura nacional incluso en su excepcionalidad, análisis que será acompañado del

trazado del argumento de algunos de esos relatos y, tangencialmente, de notas sobre el manejo de otras categorías como la descripción y la focalización, a la luz de aquellas propiedades de la brevedad y la narratividad. Igualmente se aprovechará para ir atisbando si hay algo propio de una escritura de mujer, en especial a través del juego narrativo con la "voz femenina", aspecto al que se ha prestado considerable atención desde la crítica, sin olvidar el contexto de corrientes literarias y de medios de publicación en esas fechas.

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

Aunque con puntualizaciones en su ensayo de comprensión de la *nouvelle*, en el que apuesta directamente por esa equivalencia genérica entre *short story* y *nouvelle*, Pierre Tibi justifica tal aproximación entre géneros por medio de esas dos características ordinariamente consensuadas: la brevedad y la narración. La explicitación de ambas propiedades en el nombre anglosajón y la permanencia etimológica en el étimo romance francés, extensible al español "novela" (cuando en ellos quedaba comprendido el sema de brevedad con el sufijo latino), provoca entre la denominación genérica de ambas especies literarias una disimetría, según Tibi, por el hecho de que el término latino posea un componente histórico-diacrónico opuesto al propiamente analítico del anglosajón: para *nouvelle* y para novela(corta) nos remontaríamos lingüística y literariamente al italiano *novella* en su nueva acepción boccacciana en el siglo XIV, la propiamente literaria (que a su vez se remontaría al provenzal y a pesar de que las diferentes soluciones romances no dejaran de converger anteriormente a esa acepción propiamente literaria), mientras que con *short story* nos referiríamos explícitamente a la brevedad y a la narratividad.

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

Sin embargo, se incurriría de nuevo en la disimetría en francés así como en español porque estas dos lenguas carecerían (o, si no por carecer, por no entrar en el uso convencionalizado de la actualidad ni de críticos ni de escritores o por no haberles adjudicado a tales significantes un significado en esta sincronía literaria aunque pueda no carecer de referentes textuales) de unos términos equivalentes para otras soluciones terminológicas propuestas recientemente como *novella* o como *novellette*, a pesar incluso de la continuidad ofrecida por la raíz etimológica romance también en el sufijo explicitado en estas dos opciones que desde la literaturas anglosajona y canadiense se han "modernizado", recuperándolas para un referente literario existente pero carente de nombre: un relato de mediana extensión que alberga una narración elaborada. Tales propuestas estarían caracterizadas pues por una mayor extensión respecto a la solución anterior, la de *nouvelle* en cuanto equivalente a cuento –literario y breve–, haciéndose aquéllas equivaler ajustadamente a la novela corta española en ese estadio del siglo XX. Por ello se siente la obligación de recurrir para esos casos intermedios a soluciones, si no intermedias, sí "teóricamente correctas", como la ofrecida por ejemplo por el término *récit* que, sin embargo, también valdría para novela/*roman*, y hasta para cuento/*conte* por incluir el sema de lo relatado, lo contado, lo narrado. Apostar por "lo breve" y por "lo narrativo", también significaría apostar por un concepto válido para el arte, en este caso el literario.[263] Por ello, ante todo, para seguir en consonancia con nuestros propios

[263] Es esa distinción entre el arte de la brevedad y la brevedad del arte postulada por V. Hell (1976).

postulados iniciales, se trataría de apostar, como hace Tibi, por "une gradation insensible jalonnée de formes transitionnelles" (1995: 12).[264]

En este estudio se apuesta por ese *continuum*, esa transición, esa gradualidad, acaso "medible" o cuantificable en palabras o páginas pero indiscutiblemente con consecuencias propiamente narratológicas y, claro, en el efecto sobre el lector. Por otra parte, volcar o verter esa gradualidad sobre otra literatura y su terminología, su genología y su tipología, todas ellas inscritas en un sistema y en una tradición propios, aun sin asegurar coincidencias o simetrías exactas propias de compartimentos incomunicados, podría ayudar justamente con esa flexibilidad a tender puentes comparativos entre tradiciones genéricas, además de a no falsear la realidad, siempre comunicante y rizomática. La gradualidad sería aplicable a la extensión o longitud, con sema tanto espacial como temporal (más apreciable quizás en el francés *longueur*), así como a la propia narratividad: los relatos pueden tender a una longitud mayor, media o menor, como a una narratividad más o menos pronunciada textualmente (otro trabajo podría estudiar la relación entre narratividad y brevedad en sus proporciones directas o inversas y en sus consecuencias sobre todas las categorías narratológicas, aunque algunos apuntes ya se hagan aquí en esa dirección). Justamente la consideración de ese *continuum* podría explicar la tendencia o hasta necesidad de desentrañar la esencia de la novela corta o de la *nouvelle* con ayuda comparativa de sus géneros colindantes,[265] los narrativos entre los más próximos, y con la extensión de su análisis al del *conte*/cuento, en cuanto cuento literario.

---

[264] Del ensayo de P. Tibi destacamos además, por la remisión a lo comparable de los géneros analizados, la aproximación o comparación que establece entre la *nouvelle* y el poema por esa característica de la brevedad y entre la *nouvelle* y la novela/*roman* por la de la narración. Con todo, breve y narrativo también sería el género del cuento, sea el tradicional o el literario (diferenciación por la que apostamos en este trabajo). Allega como otro factor diferenciador el cómputo de palabras (otro hito en la explicación o teorización de estos géneros), por lo que, por ejemplo, una *nouvelle brève* contaría con unas quinientas palabras, factor éste que podría trasladarse, por nuestra parte, a una posible o no simetría con el *conte*/cuento. Así, se traslada el ensayo teórico de Tibi en torno a la *nouvelle*, como él hace al ámbito anglosajón, también al ámbito hispánico.

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

Así, suscribimos las aportaciones de Tibi junto a las de Mary Louise Pratt al ponderar *the long and the short of it*, de la *short story* (1981), quien también se refiere a lo "relacional" o a lo "a-simétrico" de géneros literarios, como en este caso el de *short story* y *novel*, como si en este estadio el primero de ellos fuera el género "dependiente" o "marcado" (o *countergenre*), frente al segundo, el "dominante" o el "normativo" dentro de la prosa de ficción o incluso del todo de la literatura. Efectivamente, tal asimetría se articula de diferentes maneras, tanto en la teoría considerada clásica del relato breve como en su "moderna" práctica desde mediados del XIX justamente (entre 1835 y 1855 según la estudiosa). Lo refuta allegando también teorías relativas propiamente al cuento en español o al *conte* en francés, y aduce cuatro postulados que son ejemplificados eminentemente con textos anglosajones, y que de hecho se han comprobado genológica e históricamente y se van a comprobar transversalmente desde lo narratológico: "the novel tells a life, the short story tells a fragment of a life"; "the short story deals with a single thing, the novel with many things"; "the short story is sample, the novel is the whole hog"; "the novel is a whole text, the short story is not". A estas proposiciones añade otros cuatro puntos que corroboran la idea de lo incompleto o de lo menor o inferior del relato breve: *subject matter* (el relato breve experimentalmente permitiría introducir más en la arena literaria), *orality* (dejaría espacio a lo coloquial o lo oral), *narrative traditions* (la anécdota y el folclore frente a la historia y el viaje del relato extenso), y, *craft versus art* (la habilidad frente a la creatividad). Desde estos binomios se pueden enfrentar/medir lo breve o no de la ficción narrativa, los cuales atañen transversalmente a este estudio.

Paralelamente a esos contemporáneos relatos narrativos y de extensión media denominados recientemente *novellas*, tal y como recuerda C. Verley en la línea de otros tantos teóricos, en una tradición propia de lo breve de una China y un Japón y también de una América del Norte y del Sur desde el XIX y especialmente en sus últimas décadas, también se viene pronunciando una mayor brevedad literaria sin adjudicación terminológica. Refiriéndose a tal objeto literario, esto es, a un objeto en el que la estructura es crucial, considera que esa condensación, por esencia propia de las formas breves, hace que el texto se repliegue sobre sí mismo, con unas consecuencias estilísticas y narratológicas: la auto-referencialidad que viene sustituyendo a la referencialidad tradicional (o un grado cero, aspecto éste que es vinculado asimismo a la postmodernidad), o la sólida estructuración que se construye mediante repeticiones e

inversiones de todo tipo y mediante figuras retóricas y espaciales. De este modo: "plus la nouvelle est courte, plus "les effets de structure" sont importants. Ce qui change, c'est la nature de ces effets et leur impact sur l'économie et l'interprétation de la nouvelle brève" (1995: 128). Así, parece querer medir también la brevedad y modular sus consecuencias textuales, apostando por una poética de lo (más) breve, aquí aplicada a objetos literarios extensibles a series históricas en otras lenguas y literaturas.

Amplían el comparatismo anglosajón-francés-español otros críticos como Étiemble en su estudio esencial pero "implícitamente" comparativo, extendiendo la cuestión al cuento y a otras literaturas como las orientales y logrando hacer tambalear lo expuesto hasta aquí: como el citado especialista reconoce[266] y como se confirmaba anteriormente, este tambaleo terminológico no sólo sale a la superficie "indirectamente" en antologías, traducciones, ediciones críticas, etc., sino que invita a apostar por aquella gradualidad, que es de forma indirecta justamente reconocida por Étiemble. Recuerda asimismo para ese género que hay detrás de todo ese abanico terminológico, que desde aquellas *nouvelles* del Renacimiento y no sólo en Francia, "on ne fait que parler des renaissances de la nouvelle: au XIXe, au XXe siècle. Comme si ce genre périodiquement périclitait, ou décédait" (1974: 193).

Así, paradójicamente, cuando no es al contrario, parece que el género muere y resucita pero sus nombres se mantienen, y esa incertidumbre terminológica parece acechar por igual a la novela corta y la *nouvelle*: a su *esencia* variable, maleable (como lo serían la narratividad y la extensión textual) le parece corresponder una variación, maleabilidad en el encasillamiento definitorio del que se escapa "comme une anguille dans les rêts d'une définition", a decir de Vernier (2001: 157).[267] Cabría preguntarse, no

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

[267] En estos términos y en torno a las reflexiones en torno a la literatura y la modernidad, el propio nacimiento de la literatura o la enunciación literaria, añade: "Avec la naissance de la «nouvelle individualité», le point de mire bascule: ce qui prime, c'est la curiosité envers l'immense variété des regards qui se posent sur le monde, dont la nouveauté, l'originalité, la surprise, voire le parti pris ludique deviennent objet d'intérêt. Les hommes s'émerveillent de leurs propres regards, plus encore que de l'objet qu'ils contemplent. C'est ce que la nouvelle enregistre en mettant en avant l'énonciation: qui parle, ou écrit, quand, à quelles fins, à qui, dans quelles conditions". (Vernier, 2001: 160) Así, en su

obstante, si el resto de los géneros considerados literarios logran zafarse de ese *flou* genérico o terminológico y de ese contagio entre ellos. Además de por ese *flou*, la historia etimológica y literaria ha dado razón de la hermandad entre *nouvelle* y novela(corta), pues también los autores literarios y teóricos han coincidido en la misma variación terminológica: mientras que en el campo francés se oscila entre *conte, nouvelle* y también *récit* (*bref* aunque también *court*), en el español se fluctúa entre cuento, novela (corta) y relato (corto o breve) para referirse a objetos literarios próximos en su gradualidad. La referencia en ambas lenguas al "relato" parece elevar a macrogénero un modo literario como el narrativo, que se bifurcaría *a priori* en largo y breve, y que, a su vez, respondería a una modalidad superior y común a la *nouvelle* y a la novela corta y podría abrir su horquilla temporal al arco que va de la Edad Media hasta la actualidad, así como su horquilla genérica a otros conceptos como el de cuento tanto literario como tradicional.

Se constata de hecho la tendencia abarcadora de los estudios actuales para ambos campos al referirse a la cuestión de manera más amplia con marbetes, por ejemplo, como "formas narrativas breves", la escogida por Paredes en su teoría especialmente centrada en el "relato" de la época medieval en la que tiende puentes con la contemporaneidad,[268] o incluso "ficciones breves", la del estudio Mignard enfocado principalmente en la *nouvelle* francesa contemporánea pero traducido con una equivalencia también al español y al inglés. Se contribuiría así a la ratificación desde la crítica de dos propiedades, la narratividad y la brevedad en la ficción, incluso cuando en los marbetes actuales pueda pasar desapercibido. Desde diferentes flancos teóricos, se confirma pues el cultivo en el siglo XX de un texto narrativo-breve en el que se acentúa más la brevedad, en ocasiones poniendo en duda la narratividad (esos cuentos en los que "no pasa nada"), y otro en el que se acentúa la narratividad, poniendo en duda en otras ocasiones la brevedad (esas recientemente denominadas *novellas* desde literaturas no europeas). Lo paradójico podría resultar de la dubitación surgida a la hora de

---

evolución a la altura por ejemplo del siglo XIX, el relato breve se iría aproximando más a la crónica periodística que al *Décaméron*.

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

nombrarlos, como si fueran nuevos, como si fueran frutos de esta modernidad, como si no hubiera existido antes ni un relato narrativo más breve ni otro semibreve, aunque así haya sido, tal y como se ha comprobado con su recorrido histórico. Como también se ha visto, los teóricos observan diferencias en las *nouvelles longues* y en las *nouvelles courtes* del siglo XX, de manera paralela a las diferencias establecidas entre cuento y novela corta, de nuevo en torno a la extensión y la narración.

Entonces, ¿se le puede negar la narratividad a nuestro género literario? ¿Y qué pasa con esos relatos breves que se pretenden modernos a principios del XX en los que "no pasa nada" o parecen caracterizarse por el *non-événement*? Siguiendo a Paul Ricœur, todo relato o *récit* constituiría un acto configurativo de narrativización a partir de la propia experiencia temporal cumplido en la *mise en intrigue*, recuperando la noción de la tradición aristotélica. Refiriéndose con el relato en un sentido amplio al acto oral o escrito que opera una configuración temporal y que no puede disociarse de la mímesis, sin especificidades por tanto adscritas *a priori* a ningún discurso como la historia y a ningún género literario como la narrativa ni breve ni extensa, profundiza en la configuración del tiempo en el relato de ficción, asociada ésta con las creaciones literarias que no ambicionan constituir un relato verdadero a diferencia de esos relatos históricos. Así pues, en la sección de su análisis de la configuración del tiempo en el relato ficticio, se propone ampliar aquella noción de *mise en intrigue* comprobando que la noción aristotélica de *mythos* no perdería su esencia en la metamorfosis o mutabilidad, respecto a lo cual habría de medirse la envergadura de la inteligencia narrativa, tal y como denomina una de las partes de la querella mantenida entre aquélla y la racionalidad semiótica.[269] Esa mutabilidad *a priori* también correría al margen de la que es propia de los géneros literarios, como se ha comprobado a través de la historia comparada de la *nouvelle* y la novela corta hasta la actualidad.

Si en su propósito de ampliar la noción de intriga Ricœur se pregunta por la filiación como principio formal de esa *mise en intrigue* entre géneros (como la tragedia como género antiguo y la novela como género moderno), así como por la estabilidad que preservaría la tradicionalidad de la función narrativa misma (al menos en el área

[269] Considera que, efectivamente, al mismo nivel de la racionalidad pueden asignarse la explicación nomológica, la que algunos teóricos de la historia pretenderían sustituir por el arte *naif* del relato, y el discernimiento, dentro de la semiótica narrativa, de estructuras profundas del relato, a partir de las cuales las reglas de la intriga sólo constituirían estructuras de superficie, con sus consecuencias sobre la configuración del tiempo en torno a la supuesta acronía y la diacronía de éste en el relato.

cultural occidental) y por las consecuencias de las supuestas desviaciones extremas sobre un cisma dentro de la tradición narrativa o incluso sobre la muerte de la función narrativa (1984: 11-14), cabría continuar tal ampliación con una focalización sobre el género de la *nouvelle* y la novela corta, en cuanto literario y escrito, occidental y moderno, en ese *entre-deux* de su tradición y modernidad que experimenta en su evolución hacia esa modernidad en el extremo de finales del siglo XIX: a partir de ello, cabría replantearse esa muerte anunciada de la función narrativa y/o la de nuestro género narrativo si éste perdiera aquella función.[270]

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

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

orden del *hacer* (y en cuanto a la tercera, según Ricœur, habría que esperar a que la semiótica narrativa se pronuncie ante la figuratividad).[271]

Dejando a un lado la problemática lógica de ese modelo constitucional, Ricœur se plantea otras dos cuestiones: dentro de la gramática profunda, la de la narrativización de la taxonomía en el paso de las relaciones no orientadas a las operaciones orientadas que darían una interpretación sintáctica al modelo, y, dentro de ese fuerte modelo en la estructura elemental de significación, la de sus condiciones de cara a la eficacia en el recorrido semiótico. Pero, a diferencia de la categoría sémica binaria en la que, por ejemplo, se opone blanco vs. negro (presuponiendo no-S^1 en S^2), en cuestiones de narratividad, si fueran así de "previsibles" y "calculables" siguiendo en estas calificaciones a Greimas, "*alors, il ne se passerait rien*. Il n□y aurait pas d□événement. Il n□y aurait pas de surprise. Il n□y aurait rien à raconter"; por ello, añade: "On peut donc présumer que la grammaire de surface aura le plus souvent affaire à des quasi-contradictions, des quasi-contrariétés, des quasi-présuppositions" (1984: 86-87), con todas sus consecuencias sobre la configuración del tiempo en el relato.[272]

El teórico y crítico Tomás Albaladejo Mayordomo profundiza en ese nivel macrosintáctico de transformación como organización vinculada al sistema de mundos a partir de las novelas cortas de Clarín, representante aun en su singularidad del quicio entre el siglo XIX y XX, del que se parte en el presente estudio. Desde el nivel de transformación, con su ordenación temporal de estados o procesos en la fábula, –que "es la base que sostiene la macroestructura textual y, lógicamente, el texto narrativo todo" (1998: 135), en la línea de Ricœur– y el punto de vista del sujeto, se puede relacionar la organización de mundos con un género narrativo en particular, en este caso las novelas

[271] Existen otros planteamientos sobre la narratividad, como el de Jacques Bres en un estudio a ella dedicado, quien conjuga justamente la aportación de Ricœu en su relación con el tiempo con otras como la de Greimas en su relación con el sentido y la de Labov con el funcionamiento de la interacción verbal, para plantear entonces su hipótesis en torno a la producción de la narratividad, "qu'elle consiste principalement en la mise en ascendance du temps sur lequel se construit l'espacement du récit en tant qu'i*n fieri* actualisé", para así probar "la narration comme un acte par lequel le sujet construit et confirme son identité: narro, ergo sum" (Bres, 1994: 6). Desde una base filosófica haría M. Cruz Rodrígues (1986) su "nueva" síntesis en torno a la narratividad.

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

cortas, también para caracterizarlo y diferenciarlo de otros. Albaladejo Mayordomo apuesta, dentro de la narrativa, por un relato extenso como la novela y un relato breve que a su vez se bifurcaría subgenéricamente en cuento y novela corta (*ibídem*: 303), en lo que podemos desembocar también desde nuestros postulados. A diferencia del relato breve, el extenso

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

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

P. Hamon (1979) aporta otra aproximación a la narratividad desde hipótesis estructuralistas de cara a un análisis semiológico-estructural desde la legibilidad, por ejemplo, de problemáticos y modernos casos como los poemas en prosa de finales del XIX.[273] Por su parte, en un estudio semiótico y morfológico textual, Rolf Eberenz apuesta por incluir bajo el cuento también a la novela corta[274] más allá del factor de la extensión (Albaladejo también los englobaba como narrativa breve), y en lugar de apostar por estas propiedades señaladas, lo hace por la de la unidad (a la que también se refiere Albaladejo para la relación entre los niveles y Fonyi desde su estudio estructural para el género y su estructura[275]), unidad que es una propiedad universal y superior jerárquicamente y que habría de conseguirse en el cuento, si no por la narración, por otros medios. No obstante, es consciente de los determinismos histórico-culturales –y de los compartidos por el relato breve español y francés en el cambio de siglo–, de la unidad de toda obra de arte –pero de su relevancia imperativa en el cuento literario moderno y su complejidad interna–, y del engranaje morfológico-semántico de todas las piezas textuales, de manera que, si una aminora o se acentúa, otra se re-funcionalizaría

[273] Por su parte, con hipótesis pretendidamente estructuralistas de cara a una aproximación semiológico-estructural, Philippe Hamon estudia la narratividad en relación con la legibilidad, y lo hace justamente a la luz de un poema en prosa de Rimbaud, y precisamente titulado *Conte*, dentro de *Illuminations*, también de cara a otras "modernidades" que juegan con esa *lisibilité*. Con todo, confirma que la débil legibilidad del texto tiende a una construcción consciente de la obra y puede inscribirse tanto en el nivel intratextual como en el extratextual, aunque el análisis comience situándose en conjunto en el nivel de la estructura narrativa, en la lógico-semántica, del enunciado.

[274] "En todo caso y salvando las lógicas diferencias que implica la extensión del texto para la complejidad del argumento, nos resistimos a reconocer a la novelita clariniana [*Doña Berta*] una plena autonomía con respecto al cuento. Es la misma ambigüedad de sus cuentos, su vacilación entre el relato diegético y el retrato moral, entre la farsa y el ensayo filosófico, la que nos permite entrever en muchos de ellos el germen de una novelita. Clarín y E. Pardo Bazán escribieron ambos novelas cortas y cuentos -como lo hizo Mérimée en Francia-. Pero la novela corta no tiene en ellos un estatuto semiológico distinto, como ocurre en la *Novelle* y la *Kurzgeschichte*" (Eberenz, 1989: 19). No se alejaría de todos modos de la apuesta de Albaladejo (quien tiene en cuenta el estudio de Eberenz), pues albergaría genéricamente bajo el relato breve tanto novela corta como cuento. Mantiene el acuerdo con Baquero Goyanes, quien, recordemos, distingue el "cuento moderno" frente al medieval y renacentista, por lo que podríamos incluir el del XX; pero para la diferencia con la novela corta en tanto equivalente a *nouvelle* en el XIX, considera que: "Quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta", como corrobora comparando a Maupassant, Pardo Bazán y Clarín (1949: 109).

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

y, además, le aproximaría a otro género o discurso, tal y como defendíamos inicialmente.[276]

Pero asimismo es consciente del juego con la modernidad que se está efectuando en el contexto de los autores analizados (Pardo Bazán, Clarín, y Blasco Ibáñez), que es el punto de partida del de nuestras autoras y que, como considera, se prolonga más allá de ellos. El argumento en cuento/novela corta sería irrefutable según Eberenz: unos escritores, como Emilia Pardo Bazán, llevarían al extremo la tensión narrativa –en favor de lo novelesco– paralelamente a su determinación interpretativa de la historia, mientras que otros, en la avanzadilla como Leopoldo Alas, contrariamente distenderían o desnudarían la historia –en favor de lo lírico– y abrirían otras posibilidades significativas –en favor de lo irónico–, aunque no se resistan a posicionarse.[277]

Reducción de brevedad y narratividad lleva, así, a enlazar cuento y también novela corta con la poesía, especialmente en el contexto modernista, el que, en sentido amplio, marca la modernidad respecto a aquel Naturalismo. M. A. Lozano Marco estudia en paralelo la novela corta y la novela poemática (1996), o incluso el paso del relato modernista a esa novela poemática a partir de un autor como Pérez de Ayala (1983), pero también como Miró, Unamuno o Azorín. Se acercarían a la poesía no sólo por la brevedad sino también por otro factor como el difuminado de la anécdota,[278] y así, además, se trazaría esa frontera entre el cuento ya tradicional u obsoleto y el ahora moderno por la diferenciación entre el naturalista y el modernista, transición ejecutada en o por las propias colecciones literarias de entonces, como también señala Mainer (1986) para el conjunto de la colección de *El Cuento Semanal*.

---

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

[277] "La sal de estos relatos se encuentra entre líneas, en el tono lírico y en los sobreentendidos irónicos, pero pocas veces en la acción. Como cuentos, muchos de los textos clarinianos debieron decepcionar a los contemporáneos. Si E. Pardo Bazán incrementa al máximo la tensión narrativa pero determina inevitablemente la significación de la historia, Clarín procede al revés: presenta los hechos sin misterio, con una desnudez muy moderna. Como no hay trama novelesca, el lector no puede evitar la pregunta por el sentido de esos sucesos aparentemente anodinos. En otras palabras: la falta de una intriga desplaza el centro de gravedad hacia la significación, tal como luego lo han seguido practicando los narradores más recientes. También hemos visto que los textos clarinianos proponen más de una lectura. El dilema de apariencia y realidad, que la Pardo Bazán zanja casi siempre de una forma u otra, queda en pie" (Eberenz, 1989: 260-261).

[278] Por ejemplo, Annie Mignard, para las ficciones breves del siglo XX, destacaba precisamente su carácter poético y su teatralidad, relacionados con la precisión, la musicalidad, la inmovilización del tiempo o el uso extremo, dice, de la retórica de la elocuencia.

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

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

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

Cortadillo no pasaba nada, un estudioso francés como Viegnes también apuesta pues por el *non-événement*.

A vueltas con esas dos propiedades genéricas de la narratividad y de la brevedad, y en la relación de éstas con otras normalmente adjudicadas al género como la relevancia del final del relato, su concentración en un único tema y su linealidad, para Viegnes, en el plano narrativo ese *non-événement* podría entenderse de tres formas: o por el rechazo de una jerarquización tradicional de los hechos en enigma-solución, o por la no-actualización de un surgimiento potencial (correspondiente al recorrido mínimo en el modelo de las triadas de Bremond), o por la concentración positiva de esa latencia circunstancial y no de la circunstancia misma (lo que podría ser una derivación de la anterior, difiriendo en el valor positivo o negativo de ese no-acontecimiento). Estas posibilidades quedarían representadas por los autores allegados que son Chéjov, aunque fuera más conocido entonces por su teatro, Ionesco, cuyas concepciones dramáticas también encontrarían representación en sus vidas simples y hechos ínfimos, o Gracq con su intriga "en creux". No sólo compartirían los textos de estos autores el predominio de lo descriptivo, sino también la presencia de una figura autorial en el personaje central, que además acaba doblándose en la escritura gracias a la reflexividad o la autotextualidad,[279] lo cual se va a poder comprobar por igual precisamente en relatos de nuestras autoras escogidas y lo que también conecta con la afirmación de la presencia del filtro subjetivo según J. Paredes, A. Fonyi,[280] y también Thieberger en su

[279] "Le narrateur de Tchekhov est lui-même écrivain, celui d'Hemingway a étudié à Kansas City, où le futur auteur a commencé sa carrière de journaliste et il est comme lui marqué par son expérience de la Première Guerre mondiale (Hemingway avait été blessé sur le front italien, où il était ambulancier). Le protagoniste de Gracq est un flâneur, attentif comme l'est toujours Louis Poirier à la géographie physique des paysages. Cette projection se double d'une réflexivité de l'écriture, très explicite dans la nouvelle de Tchekhov, actualisée par l'autotextualité dans celle de Gracq, et indirectement chez Hemingway à travers le thème du récit de guerre, tant oral qu'écrit. La pauvreté événementielle du récit fait ainsi ressortir l'autotélisme de ces fictions brèves, où le seul événement significatif est un acte de langage" (2009: 298). Así, otros son los paralelismos con nuestras autoras: su relación con el medio periodístico, su experiencia en una gran guerra, su gusto por la observación, además de esa tendencia a la reflexividad y al tema bélico.

[280] El trabajo de Antonia Fonyi, en el número de 1976 de *Revue de Littérature Comparée*, interesa considerablemente por que en él vienen a confluir varias de las cuestiones, pues lo plantea vinculando *nouvelle* y subjetividad y alegando un nuevo capítulo de la historia de la crítica del género y desde una tentativa estructural. La "pierre d'achoppement" la encontraríamos en la cuestión del *événement*, del *tournant*, o de un punto central, preguntándonos cuál o dónde está el centro; además, efectivamente, las comparaciones literarias serían escasas a diferencias de las históricas o incluso filosóficas. Pero su teoría se basa en que: "Une nouvelle, par contre, se fonde, en principe, sur une seule quête" (1976: 372), como lo ejemplificaría la *nouvelle* de *Carmen* frente a las novelas. Se trata de un género caracterizado por su unidad, no porque sea "monocéntrico", sino porque es de hecho "bicéntrico", y las analogías se refieren a dos momentos de la acción, a excepción de *Trois Contes* de Flaubert, que presenta una "triade dialectique": "À cette fin sera exploitée la structure thétique, transposée dans un registre esthétique et transformée en structure analogique. En réalité une nouvelle ne repose pas sur une structure

estudio de la *nouvelle* en la literatura alemana.[281] Así las cosas, concluye M. Viegnes, si es el género narrativo breve el idóneo para representar ese no-acontecimiento, se debería a que de él y su economía o su "resserrement" se espera justamente un acontecimiento o un hecho por mínimo que sea a partir del cual la *durée* tome forma y sentido, aunque, como sucede en el siglo XX, acabe decepcionando.

Esta tendencia que marca el ritmo de la modernidad en el cambio de siglo y que parece venir de la literatura rusa contagiando a la literatura moderna del resto de nacionalidades y tradiciones, contrastaría en apariencia con la reivindicación de otros autores de la necesidad, eternidad o indestructibilidad de la narración o la intriga en el género narrativo breve. Porque hay relaciones internas entre la trama total y sus partes, afirma el teórico y cuentista Anderson Imbert: "Un cuento tiene una trama. Más: es una trama (…) cuento-trama" (1979: 106). En su estudio teórico sobre el cuento establecería y criticaría unos distingos entre acción y trama, hablando también de incidentes simples y complejos y defendiendo la indipensabilidad de la trama por su conflicto y su situación.[282] En esa trama del cuento, hay unidades mayores y menores, enlazadas o

---

monocentrique, mais bicentrique: un premier terme, n'ayant, en lui-même, qu'une importance relative -il correspond à l'élément qui demande à être explicité-, aura pour réplique un autre, analogue, mais non identique à lui. Leur rapport ressemble à celui des rimes -le premier élément passerait inaperçu si le second n'apportait pas la sensation de consonance-, à la différence près, que dans une nouvelle les analogies sont souvent en disproportion, le terme non-explicité se trouve en position faible et peut être tellement insignifiant qu'il est lieu de supposer que plus d'une fois le conteur ne «sait» pas qu'il construit son œuvre de cette manière. Ce rapport explique que le lecteur a l'impression -et la plupart des théoriciens la certitude- de lire un récit monocentrique" (*ibídem*: 373).

[281] Richard Thieberger centra especialmente su estudio (ratificando la denominación de *nouvelle* para otra literatura como la alemana) en autores nacidos a finales del XIX y escritores de la primera mitad del XX (igual que nuestras autoras), tales como Kafka o Mann, pero también Kleist o Musil. Parte para la caracterización de la *nouvelle* de la forma del *inouï*, la significación del ejemplo, el subjetivismo y la objetividad, o el objetivo didáctico y la búsqueda de la verdad. Estudia el tiempo y el espacio y también, en relación, los aspectos del *yo*, todo ello de cara a la unidad de la *nouvelle*, en la forma y en la significación (lo que se podría relacionar asimismo con el apartado dedicado a las coordenadas espacio-temporales). Y lo hace para llegar a la siguiente conclusión: "Si la nouvelle est caractérisée, comme la plupart des critiques l'affirment, par une forte tension, une violence opposition interne, un paradoxe sous-jacent qui fait à la fois son charme et sa vigueur, on peut considérer que le non-réalisme réaliste kafkaïen représente la dernière variante du paradoxe de la nouvelle, après l'inouï domestiqué, le fantastique rendu vraisemblable, le mystérieux expliqué, le merveilleux démuni de ses "verrues", le type exceptionnel, le subjectivisme objectif, et tant d'autres. Il n'est pas de nouvelle qui ne contienne -de quelque manière que ce soit- l'opposition fondamentale de deux principes. C'est en cela que les récits de Kafka continuent l'une des traditions essentielles du genre" (1969: 291-292).

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

autónomas como el propio cuento, unidades que narran y otras que no narran: por parte de las unidades narrantes, puede referirse tanto a la trama principal (la máxima unidad narrante de estructura tripartita, con tramas, cotramas y subtramas) como a las secuencias secundarias (subunidades narrantes integradas por triadas de movimientos), y por parte de las unidades no narrantes, se incluirán articulaciones, indicios, relieves, transiciones y digresiones, pero las hay en el cuento que, insiste, es cuento-trama.

Desde la voz latina *narrare*, la actividad de contar una historia o referirse a algún hecho o plasmar una intriga se transformaría en obra literaria, aunque Aristóteles sólo se refiriera a la épica y al teatro, aunque narración[283] e historia nacieran por igual de la oralidad, y aunque se hayan negado en estadios como el del siglo XX. Para el siglo XXI se habla asimismo de la recuperación de la narración en pos del personaje o la brevedad,[284] a pesar de su reducción al mínimo en el postmoderno género narrativo-breve del microrrelato,[285] igual que en el (no)género medieval de la facecia. De hecho, a vueltas con la tradición y la modernidad, igual que el cuento, se asocia la novela tradicional con la propia narración, a diferencia de la novela moderna de principios del XX, la novela de personaje o la "novela sin argumento" como, en *Proceso de la novela actual*, Baquero Goyanes define *La voluntad* de Azorín (1963: 145): tanto uno como otro, a mediados de siglo, verían sin embargo en la historia la constatación de un cuento. Del mismo modo, como sigue recordando Baquero, tradicionalmente se vincula la

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

[284] Añade D. Pujante sobre esa virtud narrativa de la brevedad: "Hay épocas en que se valora de manera especial la brevedad. Sucede en nuestro actual mundo, frenético en todo y también a la hora de la lectura de novelas o de libros en general. Es, pues, un valor añadido, presupuesto al interés de una novela de nuestro tiempo, su brevedad. Lo suelen tener en cuenta las editoriales. Así se impone el relato, el cuento, frente a la tradición decimonónica de la gran novela. En la Edad Media, por otras razones, también existió una obsesiva tendencia a la brevedad en literatura" (2003: 104).

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

narración a un texto en prosa, salvo excepciones que en la historia literaria mostrarían que no es un rasgo pertinente o exclusivo desde sus orígenes.[286] Por el modo de imitación, se distinguiría narración y drama, diégesis y mímesis en general, de manera que un relato sin la mediación de un narrador podría resultar inconcebible, por ejemplo, para Aristóteles, aunque existan las novelas epistolares y las novelas dialogadas (incluso a una sola voz, como hará Anna de Noailles), así como también cuentos y novelas cortas construidos sobre tales formas. Así, de los tres grandes géneros, sería el narrativo el de una naturaleza más flexible y abierta, de ahí los cambios y mezclas en la historia, con raros ejemplos de pureza que, por ejemplo en la literatura medieval, explicarían la heterogeneidad genérica de la mano de la "inconsciencia" genérica.

Así, siguen de fondo las afirmaciones realizadas por Ricœur en torno a la intriga y las representaciones y manipulaciones temporales. Seríamos capaces los lectores de reconstruir la fábula a partir de la trama (siguiendo la diferenciación formalista) que es diseñada por el autor y en la que se va insertando otra serie de subtramas, incluso en esos relatos de principios del XX: a través de la libre asociación y de las reminiscencias expresadas gracias a técnicas entonces modernas como el monólogo interior, la fluidez se trasladaría o se traduciría, ficticiamente, en el desenvolvimiento de la trama y de su estructura, que tiene su correspondencia en esa fábula ilusoriamente compuesta de los tres momentos constructivos: inicio, nudo y desenlace. Además, a los tiempos les corresponderían espacios, de acuerdo con el concepto de cronotopo. Como señala Bajtín, se asienta el argumento y la estructura, en el caso estudiado de la novela, sobre lo transcurrido entre dos momentos claves, precisamente el anterior y el posterior al viaje, esto es, el encuentro inicial y el encuentro final de una pareja, el del su encuentro y el de su feliz matrimonio.

En el caso de la novela moderna, el tiempo de la aventura podría responder a un tiempo de la aventura *mental* del protagonista y simultáneamente el del viaje, que es además paralelo a la transformación espacio-temporal, un tipo de aventura pasiva a diferencia de la de los amantes de la novela bizantina. Justamente, esos personajes se opondrían a esa pasividad por la que se caracteriza el héroe moderno, cuyo epítome

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

suele verse en el personaje de Goncharov, que ha dado nombre al oblomovismo. Ello se explica, una vez más, por el contexto histórico-literario en el que se inserta esta literatura de acuerdo con, por ejemplo, la novela lírica y la novela psicológica, tipos novelescos para los que el parangón está servido con nuestro género literario en el estadio analizado. Pero incluso en este punto el parangón reluce por su sugerencia: según afirma Bajtin, en ese transcurso de la aventura, entre el motivo inicial y el final, "no debe de haber, *en esencia*, nada" (1989: 242).[287]

Resulta, pues, paradójico, que en esas tradicionales novelas en las que tantas aventuras suceden, en realidad no debe haber en esencia nada, mientras que en los relatos modernos, los de principios del XX, en los que no hay aventura, se espera transformación. En este sentido, y tras marcar una diferencia con ese género de la novela, el cuentista y teórico Mario Benedetti recurre a ese mismo factor para diferenciar, en particular, el cuento de la *nouvelle*, término que, recordemos, decide emplear también para la literatura en español con el fin de cumplir ese hueco existente entre cuento y novela al no convencerle el de novela corta. Para Benedetti, el cuento se correspondería con el género de la peripecia, y la nouvelle con el del proceso: "La nouvelle es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)" (1993: 225). De este modo, se suma otra propiedad a ese género intermedio en narratividad y brevedad que le otorgaría mayor consistencia propiamente genérica.

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

[287] Así, se cumplen efectivamente los valores adjudicados por Bajtin al cronotopo, esto es, las funciones temática, figurativa, ideológica, genérica, y se puede leer, asimismo, una particular versión o una evolución de esa novela tradicional: una desautomatización de la novela de aventuras y de la prueba y de su cronotopo, el del "mundo ajeno durante el tiempo de la aventura" (*ibídem*).

objetividad o impersonalidad, el cierre y la presencia de elementos maravillosos en el cuento frente a la subjetividad o individualidad, la apertura y el realismo[288] de la *nouvelle*) (Camero, 1995: 138). Aprecia la estudiosa igualmente dentro de esa poética el predominio del tiempo presente actual frente al pasado intemporal, o la denuncia o problematización del mundo contemporáneo.[289]

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

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

[288] Nos podemos referir, por ejemplo, para el caso de Laforet, a la corriente del social-realismo que acota Martínez Cachero entre 1951, la fecha de publicación de *La colmena* de Cela, y 1962, la de *Tiempo de silencio* de Martín Santos. Con todo, cumpliría la teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa de acuerdo con el género en cuestión, el de la novela corta, del que se vale para ilustrarla su teórico, T. Albaladejo Mayordomo. Los sistemas de mundos no sólo se relacionarían con la propia textualidad o expresión lingüística, sino con la realidad, con una globalidad de existencia que es lingüísticamente expresable, que, como otro sistema de mundos, funcionaría como extensión o referente. Así lo explica también sobre la ficción realista semántica (1992). En nuestras novelas cortas, en relación igualmente con ese realismo que sobrevolaría la literatura desde el XIX más allá de una corriente concreta, anterior o posterior incluso, se cumpliría un modelo de mundo de lo ficcional verosímil. Roman Jakobson (1965) ya se demostraba con varios ejemplos (del A al E) ese "passe-partout" en el que acaba convirtiéndose el "realismo", confundiéndolo con verosimilitud, por ejemplo, o la que busca impregnar el autor o la que quiere encontrar el lector.

[289] De manera similar al cuento del siglo XX, las poéticas también para el microrrelato afloran, tanto por parte de autores como de críticos, coincidiendo en general con las propiedades señaladas para esa *nouvelle très brève* de entre los siglos XX y XXI: su esquiva naturaleza, la hiperbrevedad o el minimalismo como nueva vía expresiva, la conformación y funciones o la reestructuración de sus categorías narrativas, su reto a la teoría de los géneros, etc. Véase ROAS, David (comp.) (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.

El relato breve se emanciparía de su tradición a costa de su infidelidad debido a dos motivos que podrían justificarlo: el género se autodestruye, y lo narrado se borra en beneficio del "narratexto". Con este concepto pretende referirse Blin al conjunto de elementos que concurren a encajar la historia, a embellecerla, a enriquecerla con consideraciones filosófico-morales, pero también a reducir esa historia, de modo que el rol del narrador se hace como el contador de historias tradicional en digresiones, ejemplificado con Michel Tournier. Y así, se desembocaría en otra paradoja, puesto que el que cuenta no tiene nada o poco que contar, y aprovecha así la excusa de una historia para jugar con las palabras o incluso, en el caso de relatos fantásticos, con el miedo. Ello le lleva a apostar por otra especie como sería la *nouvelle* metafórica, la más rica y elaborada, representada por alguna de Sartre incluida en *Le Mur*. Diacrónicamente, la progresiva ruptura se observaría por el critero de la "vitesse", para defender que el género literario en cuestión se vale de "la elipsis[290] y del eclipse": "à peine entrevus s'en vont les personnages, happés par leur destin" (*ibídem*: 116). A diferencia de aquélla, el caso de la *nouvelle-intrigue* engendraría una temática vinculada a la propia naturaleza de su objeto (a lo que también se refiere Eberenz en su estudio del cuento naturalista a través de autores españoles), como sería el hecho de contar una experiencia consumida en el propio espacio textual (lo que se comprobaría mejor en un relato fantástico).

Ello le lleva a una primera conclusión en torno a la idea de que, en nuestra época, aunque no ignora los encantos del género de la novela ni el rigor constructivo de una historia, el relato breve se decantaría, más que por los datos circunstanciales, por un discurso intranarrativo, una escritura ornamental y hasta una reflexión profunda sobre la condición humana, hasta el extremo de la *anti-nouvelle* de un Beckett, un Ricardou o una Sarraute: "la nouvelle accomplit sa métamorphose au point de délaisser l'intrigue et de rajeunir ses formes et ses thèmes" (1990: 119).[291] Descuidaría la intriga, pero

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

[291] Así pues, la trama narrativa no sería más que un pretexto, fusionándose ética y estética. En su progresión, a la altura de los años setenta y ochenta, se produciría el paso de la *nouvelle-instant* a la *nouvelle* monódica, de la que requiere aún recursos del imaginario y el esbozo de una intriga a otra que sólo ha de apelar a la simulación de una experiencia interior y a un personaje único en un instante único. "Par sa brièveté, la nouvelle entretient d'évidents rapports avec la mort, et tout recueil, si l'on y réfléchit bien, n'est qu'une série de morts successives. Or, ce que la nouvelle-intrigue tentait de masquer par l'utopie narrative, la nouvelle-instant et la nouvelle monodique le projettent au grand jour: multiple,

alcanzaría la plenitud significante por medios diferentes, como han defendido otros estudiosos como Viegnes estudiando la *nouvelle* del XX. Siguiendo a Barthes, como en toda diégesis, afirma este especialista que "il n'existe pas de vide sémantique dans une narration", de manera que las funciones diegéticas variarían en relación con la novela: en ésta primaría una jerarquización piramidal frente a la linealidad de la *nouvelle*. Este género plantea pues problemas a la intriga, aunque esa especie de la *nouvelle-histoire*, por ejemplo, no pueda definirse como una intriga simplificada al máximo, sino como "une intrigue, simple ou complexe, épurée de tous les discours parallèles" (1989: 136). En esa forma depurada, mayoritariamente de "intrigue minimale" siguiendo a Todorov, el lector se sumergiría hasta el final. Con todo, en algunos relatos breves modernos, aun minoritarios, reconoce cierta complejidad, como en los policiacos. Así, se podría apostar por una "esthétique du non-dit": dada la economía propia al género literario en cuestión, éste buscaría espacios significativos fuera del texto, diciendo sin decir o por lo no-dicho, de manera que podría incluir varios discursos, el aparente y el latente.

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

Así pues, también hay sitio para la descripción[292] en (la teoría de) el relato corto, y de nuevo, si ésta predomina, el género se aproximaría a otro, como por ejemplo el

insaisissable, vacillante, notre vie est sans cesse confrontée au problème crucial de sa finitude et de son éclatement" (Blin, 1990: 122).

[292] Ésta es la definición de Hamon: "une expansion du récit (comme la syntaxe parle parfois d'expansion par rapport au noyau de la phrase minimale), un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit, et qui n'entre

cuadro de costumbres. Pero, a vueltas con su narratividad y su brevedad intrínsecas, el valor y la función de la descripción se ponen entre interrogantes. Tibi, por su parte, considera que la *nouvelle* se prodigaría en "falsas" descripciones,[293] mientras que Eberenz, en su línea que es la nuestra en este sentido, advierte que podría resultar no falso sino contradictorio, pero una vez más, habría exitosa comunicación entre intriga y descripción.[294] Baquero Goyanes reconoce la minimización de intriga y también de descripción en las primeras décadas del siglo XX, pero recuerda que el cuento, desde el medieval al moderno, no dejaría de ser argumento, suceso, al que el estilo no habría de restarle protagonismo.[295]

Louvel, para esa fusión o solidaridad funcional, habla de acoplamiento, de "couplage" entre lo narrativo y lo descriptivo hasta crear un efecto de "trompe-l'oeil", de trampantojo: la descripción adquiere otra función que no es la suya como la de hacer avanzar dinámicamente el relato, de anunciar, o incluso de señalar la dimensión

---

(globalement) dans aucune dialectique de classes logiques complémentaires et orientées" (Hamon, 1972: 466). Más tarde el especialista mencionado volvería a la cuestión del análisis de lo descriptivo de forma introductoria pero sintética en un trabajo clave para ello (1981). Estas problemáticas sobre lo descriptivo de cara a nuestros textos y nuestros géneros literarios se podrían completar con las consideraciones lingüístico-críticas concretamente sobre el texto costumbrista realizadas por Martínez Arnaldos (1979: 56-61, 78-91).

[293] Tibi en efecto considera que la *nouvelle* se prodigaría en "falsas" descripciones, falsas por cuanto, por ejemplo, una descripción más que topográfica resultaría psicológica. Siempre en solidaridad, contaminación o fusión con la narración, a lo largo del relato las unidades descriptivas no son monolíticas en bloques sino esparcidas en fragmentos, de tal manera que lo estático/espacial de ella se vería invadido por lo dinámico/temporal de la narración (1995: 57). Por ello, aunque no son habituales las largas secuencias descriptivas, por orden de frecuencia se sitúan en el principio, el medio y el final; tal vez, podemos añadir, el ritmo del relato va acelerándose progresivamente, por lo que de lo más descriptivo se bascula hacia lo narrativo y dinámico, aumentando las revoluciones de la acción para llegar al clímax narrativo del relato corto, como es el final. Ciertamente, no hemos encontrado un relato que termine con una descripción, mientras que no pocos arrancan con una poética descripción, como se comprueba en el siguiente análisis de nuestro corpus.

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

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

metatextual que tiene la obra (1995: 99). Así, una vez más y desde otro flanco, se insiste en la reflexividad adquirida por el género narrativo más breve en ese estadio literario. Por su parte, Tibi apuesta en una dirección similar por el "télescopage" del indicio y de la función, aspectos éstos diferenciados por Barthes: de nuevo a causa de la economía del género narrativo breve, éste tiende a hacer que desempeñe el mismo rol una única unidad.[296] Y a esto lo denomina "terrorisme fonctionnel", el mismo que está presente en los cuentos maravillosos según Propp, y que se manifestaría, por ejemplo, en los relatos breves "à *surprise ending*", cuando se produce una repentina conversión del índice en función en la brevedad de tales relatos (1995: 60).

Efectivamente, se han producido no pocos intentos de cuantificar la brevedad desde una perspectiva bien espacial, por el número de palabras o de páginas, bien temporal, por la duración de la lectura: "résultant de la conversion d'une unité spatiale en une unité temporelle", sin dejar de tener presente esa gradación o transición de formas para Tibi (1995: 12). A tenor de esa gradación, se podría transitar además desde el *roman* o novela, pasando por la *novella*, hacia la *nouvellete*, la *nouvelle* y la anécdota, por ejemplo, en el ámbito de la literatura francesa.[297] En el de la española, el arco que de

[296] A esa fusión o confusión de funciones, y en relación con la especie del microrrelato, género de mayor brevedad e intensa narratividad, también se refiere Andreas Gelz, en la misma línea de la comparación con otro género como el de la novela y de la confirmación de la propiedad autorreflexiva moderna: "Los autores de Microrrelatos o de una serie de Microrrelatos o de una novela constituida por una serie de Microrrelatos, confunden narración y discurso, ficción y dicción, y continúan así la veta autorreflexiva de la novela moderna en la que buscan abrir una nueva vía, aun cuando para ello ésta tenga que cambiar de aspecto hasta hacerse, para algunos, irreconocible. Lo menos que puede decirse es que el microrrelato constituye un cuestionamiento de la novela como forma y género literario: en el texto breve es donde se concretan ciertas cuestiones capitales de una poética de la novela. El microrrelato -incluso bajo la forma de una novela constituida por una serie de minitextos- supone un desafío para la novela porque la reduce a una extensión mínima que le hace perder su desarrollo novelesco y pone en cuestión la síntesis causal y temporal que la caracteriza: la somete a una combinatoria cuya articulación no es transparente a la fuerza. El microrrelato parece estar atrapado entre el postulado de una coherencia mínima indispensable a toda narración y la contigüidad de fragmentos textuales y reflexivos sueltos, sin que esta dialéctica pueda ser obligatoriamente sintetizada" (2010: 116).

[297] Célebre es la aportación de E. A. Poe en torno a la prosa narrativa breve, vinculando la duración de la lectura y la unidad de efecto o impresión. Como para Tibi, este aspecto ha resulta discutible pensando justamente en la tendencia de las nouvelles *modernas* si no postmodernas. El criterio de duración alegado por Tibi para su corpus es la oscilación entre una y tres horas, la misma que para otras manifestaciones artísticas, desde una película hasta una obra de teatro o un concierto musical. Pero la brevedad también necesita de una actitud o una necesidad por parte del escritor, al mismo tiempo que una respuesta o reacción por la del lector. Un autor y un lector que acuden a la narratividad y/o a la brevedad, también por medio de otros artes como el cine, van en busca de unas satisfacciones determinadas. Pero su teoría resulta ventajosa en este sentido por que apuesta por esa gradualidad no sólo en el seno del propio grupo sintagmático de la novela corta, graduando entre la *nouvellette*, la *novella*, la *nouvelle*, entre otras posibilidades dentro y fuera de una misma literatura, sino por una gradualidad que podríamos llamar paradigmática, pues la brevedad acercaría esos subgéneros narrativos al poema, mientras que la narratividad los aproximaría a la novela. Según el mismo teórico, la brevedad, tanto la de una *nouvelle* como la de un poema (aunque también halla poemas largos, y aunque éstos tampoco representen la

manera transicional iría de la *novella y* la *nouvellette* a algunas *nouvelles*, se extendería el campo conceptual y genérico de la novela corta. La narratividad supondría la existencia de un principio y/o un final marcado en el texto, comprendiendo una trama o un argumento. Pero, en la *nouvelle* estudiada por él, en la construcción de sentido colaboraría más íntimamente esa *longueur*, la teoría de Tibi iría en busca de esa epifanía del género literario, vinculando la teoría freudiana de los sueños con "lo económico" en cuanto los sueños se hallan condensados en lo que podría abarcar una media página frente a las tantas que inspiraría la interpretación de ese sueño.[298] Louvel, ratificando el poder de la composición o estructura de la *nouvelle* a través de figuras de construcción más que de pensamiento, diferencia lo corto de lo breve perfilando la distinción de Monfort entre la brevedad material y la narrativa: lo corto quedaría referido al polo propiamente textual y material, mientras que lo breve al enunciativo.[299] Y, si se puede graduar la brevedad textual en la *nouvelle*, se pueden medir *nouvelles courtes* y *longues nouvelles*, la diferencia que establece Godenne y que reiteran desde los estudios históricos y narratológicos.

Remontándose a Zumthor, también se apuesta por la brevedad en un estudio de las formas medievales, una brevedad que ya entonces como en la contemporaneidad es difícil de cifrar o medir ya que se oponen dos órdenes de tamaño o de *grandeur* a lo largo de la tradición poética medieval, oscilando entre un manojo de líneas o versos y

---

preferencia de la actualidad), facilitaría la puesta en relación o el reagrupamiento de elementos esparcidos en el texto, estableciendo constelaciones verbales, campos semánticos o temáticos, redes de imágenes en un orden espacial, en detrimento del temporal-narrativo. Además, como el poema, por un lado, facilitaría la persistencia de unas huellas memorísticas que son al mismo tiempo tematizadas en el texto, y por otro, tendría la capacidad de fijar un "humor", un estado de alma, una atmósfera, más que la de buscar articular una historia. Allegando ejemplos de vaivén genérico entre la *nouvelle* y el poema, apuesta por el tipo de la *nouvelle* lírica, lo que nos invita a recordar la teoría de Baquero Goyanes, así como el concepto de atmósfera también del gusto de Anderson Imbert.

[298] Pero de nuevo lo ponemos en relación con las cuestiones de retórica: "En termes de rhétorique, cela revient à dire que la nouvelle s'arrête à la protase, alors que le roman poursuit jusqu'à inclure l'apodose (…) que la nouvelle soit dynamique ou statique, qu'elle raconte une histoire ou qu'il ne «s'y passe rien», la conclusion joue le rôle de focalisateur" (Tibi, 1995: 21). Según este estudioso, sería la sinécdoque la "figura-madre" del género, con dos orientaciones, o centrípeta o centrífuga, abierta o fragmentaria, incluso simultáneamente, de tal manera que "la más metonímica" de las *nouvelles* sería aquélla que estuviera abierta hacia los dos extremos. Ello le lleva a establecer una nueva diferencia con la novela: ésta habría de estar o ser siempre acabada, pero no la *nouvelle*, cuyos títulos, de hecho, podrían ellos mismos expresar esa relación metonímica, como aquéllos que se refieren a un suceso o un objeto (como suelen ser los de Isabelle Eberhardt, por ejemplo).

[299] También Liliane Louvel estudia en "Figurer la nouvelle: Notes pour un genre pressé" (1995) lo "figural" de este género literario. Hace un repaso siguiendo varios puntos, como esas marcas de enunciación o la tendencia al díptico o el tríptico: "Il va s'agir essentiellement de faits de structure, au niveau de la macro analyse et non plus de la phrase. On verra que la nouvelle affectionne les effets de diptyque, ou de triptyque", pero también las antítesis, la correlación de elementos o personajes opuestos. Goyet también hablaba de la estructura antitética y de la tensión *oxymorique* del género. Pero también se refiere Louvel a otras teorías que se han pronunciado retóricamente ante la *hypotypose*, la estructura en díptico, la situación-*seuil*, las repeticiones, las metáforas estructurales del género.

miles de ellos. Por ello, la oposición no carece de pertinencia, pues raramente es neutral(izada), pues además, como afirma Zumthor, sea como causa o como consecuencia (no suele quedar claro) conlleva sus resultados textuales: ausencia o extrema reducción de lo descriptivo para cosas o personas, la rareza de las determinaciones discursivas sobre la individualización de esas cosas o personas, y de ahí la predominancia de proposiciones típicas y generalizadoras o el todo general asertivo si no demostrativo del discurso (2000: 474). Igualmente, se refiere a la "unité de l□événement narré", a la "moralité" o "enseignement" y a que "le déroulement tend ainsi à se retourner sur lui-même". Se trata de características conferidas al género de la *nouvelle* y la novela corta y el cuento, y además, no sólo para la Edad Media sino hasta la actualidad. Y así, también, se trataría más bien de considerar que, lo descriptivo, reducido o condensado, acapararía otra función textual, del mismo modo como el resto de propiedades textuales en los relatos en su brevedad.

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

Hagamos así de nuevo un puente con la ficción breve propiamente contemporánea, por medio de un estudio por voluntad comparativo de la riqueza de las

ficciones breves (que no cortas, a preferencia de la estudiosa Mignard), que engloba otros campos literarios y otros géneros en esa gradualidad como las *nouvelles* breves y las largas –*novellas*–: "Taille dans un sens, essence dans l'autre, et l'on glisse de l'un à l'autre constamment" (Mignard, 2000: 8). Con sus implicaciones estéticas o estilísticas tanto en el texto como en el código, que incluso pueden convertirse en una marca de estilo, diferencia también la manera de los "brévistes" de la de los "longuistes", los modos de enunciación de la brevedad y de la no-brevedad.[300] Mientras que por la brevedad se simplificaría como por "un effet de cadre de *camera oscura*" y se amplificaría paradójicamente las líneas y la composición, por la no-brevedad se tendería a amplificar la descripción, ya sea por enumeración o por evocación. Pero apostamos de nuevo por una idea que se ratifica en otro estudio como el de Harpman (1997), y es que también puede atravesar de nuevo a los propios autores haciendo vacilar entre lo largo y lo corto en las propias *nouvelles,* como podría ser el caso de un escritor contemporáneo a nuestras autoras como Marcel Proust.

El texto corto o breve podría recorrer un trayecto "en demi-lune… ou cent dix mètres/haie", según Grobéty (2004). Por su parte, Daniel Grojnowski también se vale de metáforas como "le trajet, le parcours, l'itinéraire", en el sentido espacial pero también en el temporal: "la durée, le tempo, la scansion", es el espacio de un momento, el tiempo-espacio (enlazando de algún modo también con el cronotopo bajtiniano). Esta concentración de lo breve literario, exigirá, por un lado, la "hypertrophie du menu", "le micro-événement", y por otro, "la rétraction", una inmensidad concentrada hasta el extremo, el de ser capaz de ser contenida en diecisiete sílabas de un haiku toda una saga. "L'art du peu, c'est aussi l'art du moins" (1988: 10-11), igual que en un poema. Preferiría hablar pues, como afirma en otro lugar (1993), antes que de brevedad, de concentración, de concisión, de economía de medios o de unidad de conjunto, de una poética para el relato breve que considere los efectos de esta propiedad a través del estudio de las técnicas y la forma.[301]

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

[301] Por ello, no se pueden desestimar tampoco los efectos sobre la lectura, pues la *nouvelle* invita a ser aprehendida globalmente, a absorber de una vez lo que hay entre los dos límites o fronteras del principio y el final que la encierran en sí misma. Sin embargo, sin negarle esa plenitud, no deja de reconocer que este género literario la alcanzaría más en el espacio ofrecido por un *recueil*, esa suma de brevedades. Y,

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

Cuando estamos llegando al balance de estas cuestiones, nos topamos con un estudio como el de Catherine Grall sobre *le sens de la briéveté* a partir de tres autores del XX como Borges, Carver y Bernhard. Tras referirse a ese relato fundado en la invariancia semántica (y desde ahí, el rechazo de la transformación incluso expresada en determinadas temáticas, o el rechazo de la resolución relacionada con los cierres y las epifanías entre otras cuestiones como el tratamiento del espacio y del tiempo), a ese relato *borné* a la medida de la subjetividad (refiriéndose desde aquí al punto de vista y a la propia narración, además del encuadramiento y de la oralidad con todas sus implicaciones), a ese relato crítico (yendo de esa tensión antitética a la alteración semántica, por transitar algunas cuestiones que convergen con algunas otras de las postulaciones presentadas), plantea una serie de cuestiones que vienen a enlazar con algunas problemáticas lanzadas en el planteamiento inicial de este segundo bloque. Si Grall parte del propósito de erigir una teoría sobre la brevedad (literaria) que comprueba gracias a tres escritores de *nouvelles*, en nuestro caso se parte de un género literario considerado breve además de narrativo, comprobado en dos series genéricas convergentes en el siglo XX y éstas, a su vez, a través de seis autoras que,

según su justificación, al margen del amplio abanico temático, en este mismo género narrativo breve primaría la forma sobre el modo o el tema: “Elle décrit une figure complète, au sens géométrique du mot: zigzag, parallèles, spirale, sphère, elle prend forme d’épure. Manière de dire qu’elle vise au dépouillement et à l’autarcie. Faisant de nécessité loi” (Grojnowski, 1993: 11).

circularmente, vendrían a corroborar (o no) lo elevado como propio del género que representan. Sin embargo, las problemáticas convergen.

Desde su perspectiva, de manera paralela a la ofrecida en nuestra introducción, plantea las implicaciones supuestas de evitar abordar la *nouvelle* en cuanto género tanto sobre los propios textos como sobre la teoría literaria. Al margen ya de la incesante comparación con el género narrativo extenso del *roman*/novela, según Grall, la noción misma de brevedad permite las comparaciones entre obras pertenecientes a un mismo autor y entre otras de otros autores, lo que se pretende comprobar con nuestras autoras. Como también planteábamos, la estudiosa considera que ese "assouplissement comparatiste" conllevaría la contestación de ciertos modelos teóricos y la moderación de las oposiciones propuestas y, claro, la interconexión semántica de diferentes aspectos textuales, escenificada claramente en la conexión de voz, narrador y punto de vista en la representación de la subjetividad por medio de tal género.[302]

De hecho, analiza textos de autores contemporáneos diferentes entre sí no sólo por sus nacionalidades y tradiciones literarias sino también por las "necesidades vitales" que les conducen a la brevedad e incluso por esa misma brevedad que es mayor o menor en cada uno de ellos, igual que en nuestras autoras. Pero esa misma diferencia o lejanía entre ellos permitiría comprobar aquella propiedad de la "invariance sémantique" de ciertos elementos como la narración o los personajes en el interior de la estructura narrativa que pone en escena ese mundo de ficción. Ello entraría en relación con otra de las cualidades por ella defendida, como la de ese "univers borné", que a su vez ya se ponía en relación justamente con Boccaccio o con otros autores anteriores al XX. En torno a tales características que constituyen el centro o núcleo del género, como en órbitas se situaría y encontraría el resto de propiedades normalmente asignadas, que podrían vivir en estado o bien latente o bien patente en determinados momentos históricos.

> Ces réflexions restent à approfondir, pour une première raison qui tient à la généralité que l'on vise, tout en refusant l'approche purement générique. Les caractéristiques de la brièveté dans le récit n'aboutissent pas à une définition véritable. La conjonction de plusieurs de ses caractéristiques permettra simplement de dire un texte "bref", d'éclairer

[302] Como guía, y como recolección de las principales aportaciones, por ejemplo en torno a las de Booth, Eco o Villanueva diferenciando autor implícito representado y no representado, para el siguiente análisis discursivo narrativo, en estos ejes de la historia y el discurso y los juegos con el tiempo, la voz y los niveles narrativos, el aspecto o la focalización, la modalidad, etc., seguiremos a J. Mª Pozuelo Yvancos (1994).

> ou d'interroger l'appellation de "nouvelle" par les auteurs, les éditeurs, la critique et le lectorat. Cette brièveté, rappelons-le, est elle-même variable et, à cet égard, la longueur des textes joue indiscutablement: au sein des formes dites romanesques, elle a des conséquences structurelles et sémantiques intéressantes; au sein des textes courts, tous les aspects que l'on a suggérés ne se vérifient pas: l'espace restreint ne permet pas de jeu variationnel efficace et la subjectivité peut s'y faire plus discrète, en revanche le cloisonnement sémantique peut passer pour brutal et servir aussi bien une qualité onirique et critique (…). (Grall, 2003: 339)

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

b) Comparando nuestras narraciones breves

Encarnando en sí misma el *entre-deux* siglos con unos relatos escritos a un lado en los últimos años del siglo XIX y al otro en los primeros del siguiente, así como también el *entre* géneros narrativos y otros discursos además de otras situaciones *entre*, Isabelle Eberhardt nos ofrece unos sugerentes textos literarios a la luz de la narratividad y la brevedad. Un relato como el escogido para inaugurar la edición moderna que seguimos, *Le Miroir*, apenas ocupa dos páginas (en todo momento siguiendo esa edición), recopilación moderna que abraza bajo el mismo signo de las *nouvelles* otros relatos que hacen resurgir la problemática genérica como *Yasmina*, en este caso, su primera gran obra, publicada en la prensa en 1902, que oscilaría entre el *conte* y la *nouvelle*:

recordemos que ha sido calificada por su editores modernos de "longue nouvelle transformée en feuilleton" (Delacour & Huleu, 1989: 19) y subtitulada por la autora como "conte algérien".[303] El conflicto genérico acecha de nuevo, un conflicto surgido también, de nuevo para Eberhardt, con un encuentro Oriente-Occidente a través de la pareja enamorada y con un destino de mujer obligada, por amor, a la prostitución. Veinticuatro páginas en su edición moderna de un relato subdividido en capítulos y en partes para esas entregas en las que se publicó gracias a su extensión media, reciben como título el nombre de la protagonista femenina de la pareja de esta historia pues el acento se pone, muy melodramáticamente, en la tragedia amorosa experimentada por ella. El argumento, que lo tiene claramente, no despunta pues por su originalidad, pero sí se aproxima de hecho a esas novelas cortas españolas de temática y tendencia similar que le son contemporáneas y que, aunque éstas como volumen unitario normalmente, eran publicadas en entregas con una asiduidad habitualmente semanal. ": así es como comienza la primera parte, aunque será al final del tercer párrafo cuando se nos desvele por fin el nombre de ese sujeto, tras informarnos de su pobre infancia marcada por el fatalismo

"Elle avait été élevée dans un site funebre y la melancolía, y para informar seguidamente con una descripción morosa sobre su población y las ruinas romanas cercanas, de manera que los párrafos más breves e impresionistas se le dedican a la protagonista y los tres siguientes, más extensos, a la descripción del entorno. Entonces se nos habla de su dedicación, la de cuidar de los rebaños y de su familia, pues es la pequeña de varios hermanos, dos de los cuales son "spahis".[304] Se introduce asimismo una *complainte*, como una cancioncilla que termina con la alusión a la eternidad. Entonces, ya avanzado el relato, llegará la acción de la diégesis principal, irrumpiendo esa inicial demora entretenida con descripciones y episodios de un pasado (imperfecto) respecto a la trama principal que llega con un pasado simple: "Quand Yasmina rentra, sa mère lui annonça qu'on allait la marier à Mohammed Elaour, cafetier à Batna". Debido a que su prometido anuncia su retraso al no poder hacerse aún cargo de los

[303] Se escribiría posiblemente con anterioridad con motivo de su primer viaje al sur argelino, en 1899, pues aparece firmada al pie de la *nouvelle* en "Batna, juillet 1899", aunque los editores consideran que el momento de escritura o de reescritura data del año 1901, cuando se reencuentra con Slimène después de ser expulsada tras el atentado. Es publicado el relato a partir de febrero de 1902 en Bône, por entregas en *Le Progrès de l'Est*, un modesto periódico con tres tiradas semanales que se define como radical y socialista, un órgano de intereses argelinos y regionales.

[304] *Spahi* era su marido, y Slimène el nombre que recibe su hermano más querido: estos detalles, como otros tantos esparcidos por sus relatos, parecen a menudo como dedicatorias implícitas a sus seres más queridos y guiños biográficos y autobiográficos sin intentar disimularlo.

gastos, ella ha de retomar sus funciones como pastora cuando aparece un joven teniente: después de tanta demora narrativa y descriptiva, en un repentino párrafo se le presenta a ella inconsciente, o feliz que es lo mismo para la autora, para en el siguiente párrafo describir al joven: como tantos otros, es un aventurero, un militar francés deseoso de nuevas experiencias. En cuanto a la descripción de Yasmina, se presentará vista por él, del mismo modo como por medio de la perspectiva de Jacques se nos ofrece el mundo árabe, con todos los estereotipos enfrentados.[305] Conforme avanza el relato, ella irá perdiendo el miedo hasta enamorarse y hasta, al final de este episodio, pedirle que se haga musulmán, lo que podrá hacer con sólo levantar la mano y ofrecer una plegaria a Dios, cosa que él hace tan sólo por agradarla, como se sabe por el narrador omnisciente.[306]

En la segunda parte llegará el instante del primer beso ("pour Jacques une ivresse sans nom, infinie…", y para ambos, "un instant d'anéantissement ineffable, après lequel ils se réveillèrent: recurrente en esta escritora es esa inefabilidad, esa infinitud, esa embriaguez, esa "nada", ese instante que es todo el tiempo, todo lo cual también llega a ser sinónimo en sus relatos); pero mientras que ella se enamora y le da el nombre árabe de Mabrouk, él sabe que el matrimonio sería imposible (una vez más en la autora, contrastando la perspectiva y los pensamientos en dos párrafos contiguos). Y en la tercera parte, Jacques se entera de que ha de cubrir un puesto en el Sur oranés, y aunque intenta evitarlo no lo consigue, por lo que tiene dudas para decírselo a ella aunque lo acabe haciendo (y aunque también le retengan sus padres, ancianos, en la Ardenas francesas). Pero ella se enfada enormemente y le grita reprochándole haber perdido la

[305] En el encuentro entre ambos, a él le asaltarán dudas para comunicarse, algo recurrente en la autora, pero que en ocasiones como ésta se desaprovecha ciertamente como oportunidad por cuanto, en lugar de explotar un sugerente estilo indirecto libre, se vale de un diálogo que realmente es un monólogo de él preguntándose a sí mismo sobre cómo podrá acercarse a ella.

[306] Ya aparecen los que se convierten en otros tópicos de la escritora, como el de la muerte, a menudo en mayúsculas, o la personalización de África y su poder ante lo foráneo ("cette terre d'Afrique qui dévore lentement, mais sûrement, toutes les civilisations étrangères ou hostiles à son âme…"). Y claro, también aparece el tema del amor, igualmente de la mano de la muerte porque, "comme dans la vie, l'amour et la mort se côtoient". Tampoco desaprovecha la oportunidad de referirse al matrimonio: ante enlaces "desiguales", como los de una joven con un hombre mayor o poco agraciado, en esa sociedad no cabe preguntarse por la felicidad de la mujer. Igualmente será habitual la idea de la inefabilidad y la de correspondencia con un estado espiritual: la felicidad es ese estado de "nada"; inspirada en Yasmima por ejemplo dirá: "sans pensées, poursuivant des rêveries vagues, indéfinissables, intraduisibles en aucune langue humaine". Serán recurrentes los problemas derivados de la comunicación y del idioma, problemas que con esta pareja de personajes se irán resolviendo, conforme va combinando palabras francesas con otras árabes o escribiendo en francés aclarando después que lo decía en árabe. Se trata de ese recurso que también se emplea en la literatura española entonces, pero que en un caso como el de Isabelle Eberhardt, resulta muy sugerente.

virginidad con él aunque le crea finalmente sincero. Ése es el fatalismo, tal y como lo llama, de lo que *c'est écrit* en el destino, igual que en la literatura, se podría añadir.

Así, se verán separados por un abismo, por todas "ces choses européennes qui dominaient tyranniquement sa vie à lui" y que ella no comprende. En la cuarta parte, ha pasado un mes (ya no es ese instante) desde que Jacques se fue y Yasmina continúa sumida en la tristeza (explayándose el narrador en algunos de los prejuicios culturales que ella mantiene), cuando llega un amigo musulmán amigo de Jacques que le lee la carta que de él trae (tras calificarla a ella de pecadora, le informa de que su amigo se ha enamorado de una española y se ha marchado). Es entonces (después de un espacio en blanco que marca un nuevo avance temporal) cuando va a llegar su prometido Mohammed, puesto que ya puede pagar los gastos de la boda (con todo, finalmente, la casarán con otro hombre, más joven pero no con buena fama, que la quiere y la encuentra bella a sus quince años, hasta el momento en que se percata de que no está *intacte*, tras lo cual se presenta una escena de violencia). En las siguientes partes, se presenta a la protagonista cuando se queda sola tras morir su marido y tras renegar de la familia, y cuando decide querer ser libre y marcharse a la Village-Noir, haciéndose amiga de las cantantes, que en realidad son prostitutas, como ella finalmente: caerá en la enfermedad de la tisis y en el alcohol, aun manteniéndose siempre bella. Pero en la séptima parte, cinco años después, para cerrar el relato, habrá un nuevo reencuentro: Jacques va con su mujer, se cruzan en la calle y ella lo llama; él le da dinero para ayudarla, aunque acaba muriendo y un hombre la encuentra en la calle y le habla, pero: "Yasmina la Bédouine n'était plus".

Como puede demostrar el trazado del argumento de *Yasmina* (*conte/nouvelle/longue nouvelle*) pasando por algunos de los lugares ciertamente recurrentes de otros textos de Isabelle Eberhardt, esta *nouvelle* "de mujer" y con título de mujer (como no pocas obras literarias contemporáneas y anteriores), en su mayor extensión y en su argumento amoroso intrincado, alberga una trama extensa, también en el tiempo y el espacio, con numerosos sucesos y transformación, todo lo cual contrasta con otro tipo de relatos de Isabelle Eberhardt, precisamente los que se podrían tener como los más conseguidos como el anterior de *Le Miroir,* pero que comparte con otros relatos que, en lugar de al *conte*, son aproximados al *roman* desde el propio título. Como en *Le Magicien,* el relato breve titulado *Le Roman du turco* viene de un relato extenso, en este caso por la alusión directa en el título mismo a una novela. Este relato, otro de los más extensos, aparece también "novelado", se deba o no a otro intento

fallido de novela por parte de Isabelle Eberhardt. Publicada en varias jornadas también, los días 27, 28 y 29 de agosto de 1902 en *Nouvelles d'Alger* en forma de folletín, como *Yasmina* (y como ésta también, seguramente escrita con anterioridad tras su segunda estancia en el Magreb), este relato no volvió a ser reeditado porque la autora escribiría otra versión más condensada (la que los editores modernos presentan adjunta, y que fue publicada por Barrucand como *Bled el-Attar*, esto es, como "la ciudad de los perfumes", en su edición de 1906, con unas correcciones y cortes que restablecen sus editores modernos[307]). Así pues, de una novela abortada, se confecciona una *nouvelle* en tres entregas, y de ésta, otra aún más breve, cuestión que puede ofrecer otras sugerencias en un análisis.

Le Roman du turco arranca con otra descripción, la de la tienda, la familia y el matrimonio del protagonista masculino en este caso, y también con la llegada a la tienda de las extranjeras argelinas (de nuevo, un orden establecido al que alguien ajeno llega y rompe), una pareja compuesta por una joven y una vieja de Bône establecidas en Túnez. El protagonista y la joven protagonizarán algunos encuentros, unos explicitados y otros elididos. Tras ello se presentará la vida de Melika (similar a la de otros personajes femeninos de la autora o de las autoras), la joven mujer de vida desgraciada hasta que es recogida por un hombre rico, aunque pronto muere (no son pocas las similitudes con los tópicos que también ha activado el personaje de Yasmina). Así, con los detalles de la vida y el viaje el relato se alarga y se divide en partes, al tiempo mismo que va cargándose de melodramatismo.[308] Así, entre otras recurrencias y fórmulas utilizadas, aparece el matrimonio por conveniencia (no es por amor pero se muestra el agradecimiento), la apatía o el "ennui" (de ambos protagonistas, femenino y masculino), la voluptuosidad y la sensualidad (a menudo explicada como una especie de embriaguez

[307] Despojando sus relatos breves de los retoques de un Doyon o de un Barrucand, se apreciaría la fuerza de un estilo propio: la ausencia de fantasías pseudos-poéticas o pretenciosas realmente ajenas, y la presencia de giros e influencias de Pierre Loti ("des touches à la Loti, les mélancoliques clichés orientalisants propres à son époque", sin caer en ese deseo fictivo distorsionador de la realidad), escribiendo de manera orgánica, natural o indisciplinada, tal y como vivió, no pasando de ser una "amateur" con talento innato que escribía según sus apetencias (Blanch, 2005: 450)

[308] Al final, el padre de la protagonista se percata de que entonces algo sucede y acude a buscarla a la casa, cuando le informan de que se ha tenido que ir (la policía la busca y sospecha de su padre, y en estilo indirecto libre se reflejan las preguntas que él mismo se plantea sobre lo acontecido). Decide así vender todo (a un judío, figura que suele aparecer en otros relatos) para salir en su busca, siempre con la incertidumbre sobre el motivo por el que ella no le escribe después de ya dos años. Finalmente, regresa pensando que ella también ha podido volver y le pide ayuda a un amigo de la infancia que decide contarle la verdad: ella se quedó allí, pero ha muerto tras pasar por prisión y después por la prostitución tras darse a la bebida y sufrir la tisis; de hecho, él llegó a acudir a ella aunque, confiesa, acabó enamorado, aunque ella siempre se mantuvo enamorada de aquel hombre. A pesar de todo, él está agradecido y, junto a su padre, acudirán a su tumba, que será visitada por última vez.

desconocida), el destino/la *destinée* (cuando el amigo decide contarle la verdad), el amor con la muerte, y la amistad entre los hombres, en un relato intrincado por una historia amorosa, con saltos en el tiempo y en el espacio. Esta *nouvelle*, más dilatada que otras, cuenta con más acción, más narración, más transformación, más melodramatismo, pero, al mismo tiempo, menos poeticidad y menos ralentización en los detalles. En cuanto a la variante titulada *Bled el-Attar*, comenzaría con otra descripción de las calles y de los puestos, todo envuelto de olores. Cambia el nombre de los protagonistas, y Si Chedli ben Essahili, el protagonista masculino, un hombre culto, no está casado pero se presenta igual de hastiado. Con prácticamente la misma acción y con menos descripción, salvo la inicial, resulta un buen ejemplo para apreciar ciertos cambios que diferenciarían un relato más breve y de lo que podría calificarse de novela corta. Con todo, efectivamente, el argumento permanece prácticamente idéntico, aunque en la dilatación se añade sobre todo más dramatismo.

Se baraja asimismo que otra *nouvelle*, *Le malicien*, aportaría una conclusión a otra novela inacabada, la que decide retomar en su regreso a Ginebra tras su primera estancia en Argelia, *Rakhil* (aunque decidiera cambiar el título y, con él, la focalización y el protagonismo, los de un personaje femenino homónimo a un personaje masculino caracterizado, como tantos otros relatos de Eberhardt, por su dedicación). Incluso en su esbozo destacaría por lo melodramático de la historia de unos tumultuosos amores prohibidos entre una judía y un musulmán, un esbozo abortado en junio de 1900 por una autora seguramente no convencida con esa amalgama de notas, hecho que justificaría, con otros amagos novelescos, por ejemplo, su preferente manejo del relato corto así como su temprana predilección por la pareja hombre-mujer con el choque de razas o religiones o por otros aspectos como la magia o la tendencia al melodramatismo. Aunque no publicó el relato como novela, existen dos versiones: la primera, publicada en *Nouvelles d'Alger* el 8 de julio de 1902 y póstumamente recogida en *Akhbar* el 15 noviembre 1905 y en *Pages d'Islam* con las correcciones de V. Barrucand; y la segunda, edulcorada por su autora (entre corchetes se registra en la edición moderna lo eliminado que, con todo, tampoco resulta destacable) y firmada como Isabelle Ehnni (esto es, el apellido de su marido), siendo además una de las raras publicaciones en un periódico de la metrópoli como el suplemento ilustrado del *Petit Journal* del 2 de noviembre de 1902 (versión retomada por Doyon en las dos recopilaciones editadas bajo sus auspicios). De este hecho, igualmente se puede destacar la voluntad correctora de la autora, tal vez debida al afán de perfeccionarse pero también de adaptarse a otro medio de publicación,

tanto en extensión como en estilo y registro (supo hacerlo publicando en varias tiradas *Le Roman du Turco*), y de publicar en la metrópoli, quizás en su conciencia de escritora y voluntad de reconocimiento o incluso de medios económicos (fuese o no su última voluntad publicar en París, Isabelle Eberhardt accede al mercado literario metropolitano, en este caso con un relato que no se distancia de aquellos otros publicados en la colonia).

Otro caso muy distinto lo ofrece *L'Enlumineur sacré*, relato en el que sus editores modernos ven una suerte de *portrait* o retrato (Viegnes hablaba por ejemplo del tipo del siglo XX de la *nouvelle-portrait*, en el que primaría la descripción en detrimento de la acción), *nouvelle* que apenas alcanza el par de páginas, siendo así uno de los más breves de la autora. Significativamente se cuenta "nada" en este breve relato pues, alternando el presente y el imperfecto para describir al que da título, el personaje de un miniaturista que sólo interrumpe su trabajo a la hora del rezo y que se caracteriza por su creencia y su búsqueda de la paz interna: es Si El Hadj Hamouda y se dedica a un trabajo monótono, concienzudo, solitario, que siempre sería igual. Como en otros relatos de la autora, el *modus operandi* estructural consiste en una descripción previa del lugar, en una presentación del personaje, en una descripción física y de las vestimentas de aquél, con una interrupción debida a la irrupción de ruidos, y con una vuelta al rezo y al trabajo, para finalizar:

> Puis, sur l'humble couche, toujours solitaire, il s'endort, sans regrets et sans désirs.
> Exempt de colère et de passion, sans famille, sans soucis, Hadj Hamouda vit, attendant en paix l'heure inconnue…

Precisamente estos muy breves relatos *sin argumento, sin final,* trazados de impresionismos, resultan los más dudosas genéricamente, pero también los más modernos y sugerentes. Como en otras *nouvelles* que son bastantes en todo su repertorio, alterna párrafos considerablemente breves, en este caso fluctuando entre dos y cuatro líneas que mucho tienen de versos; y como en otros relatos, tales párrafos suelen comenzar con una preposición –de lugar mayoritariamente– o con una idea que a veces no vienen acompañados de verbo, pero sí acabados con puntos suspensivos. En este caso, destacadamente, es el último párrafo el culminado con puntos suspensivos.

Es con forma literaria y también muy breve, la de *Îlotes du sud*, como Isabelle Eberhardt ofrece su primer testimonio sobre la suerte de los indígenas bajo la autoridad

militar de los territorios del sur, y lo publica en 1903 en *Akhbar* (medio de prensa que un año antes por iniciativa de Barrucand se hace bilingüe, arabófilo y "liberal", quizás como la escritura de Eberhardt). Consta de poco más de dos páginas, como *L'Enlumineur sacré*, y también como el relato anterior, más que basarse en un argumento "resumible" lo hace en la presentación impresionista de otra escena, de una escena típica, en este caso colectiva pero también propia de una clase social baja, la de los obreros que se dedican a trabajos forzados por motivo de un delito. Como por medio de otros títulos, recurre a una metaforización entre personas y elementos de la naturaleza, especialmente la desértica, sin por ello personalizar dentro del grupo de los trabajadores a diferencia de otros relatos. Igualmente, recurre a unos movimientos estructurales que parten de la presentación descriptiva en presente verbal de un lugar ("un carré de maçonnerie sans toit"), seguida de una alusión a un canto en el segundo párrafo, de otra a un hombre en el tercero (que aparece sentado, mandando y diciendo: "pompez!", varias veces de fondo), y de otra en el quinto a unos tres o cuatro hombres que trabajan y que se diferencian del anterior por la ropa. Entonces se presenta un breve diálogo de un *spahi*, que le va preguntando a cada uno el motivo de su trabajo forzado (por ejemplo, el de uno no era otro que no haber saludado a un teniente; de este modo, además, se puede saber de las severas costumbres y tratos respecto a los *forçats*).

Con todo, hay que puntualizar sobre ese *dolce succedere niente*. En *Fellah*, por ejemplo, vuelve a hilar multitud de acciones y de situaciones a partir del personaje principal, pero sin mayor ahondamiento y sin una ruta narrativa aparente. También este nuevo título alude, valiéndose de la transcripción del árabe, de una profesión humilde, del campesino agricultor. También de nuevo, lo más sugestivo por la concentración poética y reflexiva es el comienzo, que anuncia el tema y la toma de posición, y por separado, da comienzo a lo que podría ser la historia. Pero a ello se añade algo no muy usual en sus relatos que es su declarada presencia como narrador/autor implícito representado, y además alude a lo verdadero de esa historia (se sabe que se inspira en su propia experiencia y testimonio, pero aquí lo hace patente). Pero también se puede relacionar con el "no pasa nada" de algunas *nouvelles*: aunque, efectivamente, en este relato pasan muchas cosas,[309] no pasa nada que altere la vida de estos campesinos.

[309] Es la historia de alguien con nombre: Mohammed Aïchouba. Tras su presentación, llega la de su hijo que lo acompaña en las labores del campo, la de sus dos hermanos tan diferentes, la de parte de su gran familia que con él vive y que mantiene, y la de sus dos esposas (la joven y querida y aquélla de la que después renegará porque ella es incitada por su propia madre a que se porte mal; la maltrata, pero ella se marcha con su hijo). También se presenta la escena cuando van al mercado (a pedir dinero para que sirva

Además, se puede vincular con un tema predilecto de la autora: la repetición incesante de estas vidas del desierto a través de las generaciones. Así, se contrasta implícitamente con otros de sus relatos en los que sí pretende que algo pase.

> La vie du fellah est monotone et triste, comme les routes poudreuses de son pays (…). Le drame est rare (…). Dans mon récit vrai il n'y aura donc rien de ce que l'on est habitué à trouver des histoires arabes, ni fantasias, ni intrigues, ni aventures. Rien que de la misère, tombant goutte à goutte.

En una *nouvelle* como *À l'aube*, de dos páginas, y entre las más conseguidas por su concentración poética y narrativa, lo único que pasa es un convoy: ocupa una línea-párrafo, como si éste mismo no fuera sino una metáfora del convoy, una representación en el papel, que además marca casi a la perfección el ecuador del relato. También se presentan las mismas ecuaciones, como la que relaciona vida errante con libertad. Antes de ello, no pasaba nada: se ofrece una descripción perfecta del alba (sus colores, la naturaleza, sus sonidos con aliteraciones, y todo ello en tiempo presente, con párrafos de poco más de cinco líneas, con alguna intercalación de puntos suspensivos), hasta que pasa el convoy (con aprovechadas alusiones a la hipócrita civilización, como pasaría con el tren, por ejemplo, en otros relatos contemporáneos también españoles), y hasta que éste desaparece y termina con otro párrafo así: "Vision de mauvais rêve!".

De "calme", "monotonie", "rêver", o "assoupissement intellectuel et moral" también hablará en *Dans la dune*, raro relato en cuanto la primera persona, identificada con la autora, se sitúa en el centro del mismo: dormía con su grupo de amigos cuando de repente se levanta el viento y los animales tienen miedo, y cuando, contraviniendo a su amigo, coge su caballo y cabalga hasta perderse, "allant moi-même explorer mon «île de Robinson»". Entonces, se encuentra otro grupo de hombres que la acogen (o lo acogen, pues la llaman Mahmaoud), y cada uno le cuenta brevemente su historia

---

de ayuda para la mala cosecha, no sin una alusión a los judíos), y la de la pérdida de la cosecha y ruina de la familia. De hecho, en un párrafo hace resumen y balance de lo sucedido antes de conocer el destino final de cada uno: "Et quelle année! L'enfant mort, le champ vendu, l'aîné devenu fou, le cadet enchaîné et certainement condamné! La colère de Dieu s'appesantissait sur leur race, et il n'y avait qu'à s'incliner: «Louange à Dieu, dans tous les cas!»". Termina con ese dramatismo cuando uno de esos hermanos ve a otro que pasa mendigando, pero éste no lo reconoce. Es la excusa para describir otra escena típica, entre lo costumbrista y lo crítico, y aportar una mayor insistencia en el drama. Así pues, en la vida de esta familia pasan muchas cosas (de hecho, se encuentra mucha acción y verbos), pero no pasa en cuanto es la repetición de la vida de todos los agricultores del desierto.

familiar aunque, de ellos, "Le roman de Hama Srir piquait ma curiosité".[310] Así, "roman" se identifica con una vida, una vida que además es contada, un relato dentro de un relato marco, de manera que las generalidades genéricas vuelven a resultar dudosas (como sucedía en el *Quijote* a la hora de incrustar otras historias contadas por sus personajes), como en otras autoras.

Ante todo, estos relatos contrastan en el interior de la obra total de la misma autora: *Silhouette d'Afrique* se rodea de un halo entre cuentístico y costumbrista y *Nostalgies* de su primera persona y un tono de otro halo casi testimonial, mientras que *Le sorcier* es pura descripción y *Le Moghrébin* descripción con diálogo, como en *Fellah*, relato en el que tampoco "nada pasa", en paralelo con *Nuits de Ramadhan: la derouïcha*, que además presenta la simultaneidad escritura-inspiración, todo lo cual contrastaría con otro relato como *Tessadith* que, una vez más considerada una obra inconclusa, se encuentra llena de acción y se emparienta argumentalmente con una novela corta española contemporánea, además de llevar otro nombre e historia de mujer.

Un relato de apenas dos páginas, como algunos de los anteriores de I. Eberhardt, está incluido en la edición moderna *Carta a don Juan* y es el primero de la escritora española Carmen Laforet, cuento recogido como tal que posee un aire legendario e infantil pero que es traído al presente del lugar y de la protagonista, que, además, aparece como personaje en su propio relato en una peculiar *mise en abyme*. De los cuentos que desde su infancia inventó en Canarias, sólo queda como testimonio el más temprano relato de Carmen Laforet, ese relato de *Leyenda de Alcorah*, conservado antes de llegar a la recopilación cuentística moderna paradójicamente por haberlo incluido su autora en su segunda novela, *La isla y los demonios*, atribuyéndolo a la protagonista, Marta: otro relato breve incluido en otro de mayor dimensión. Comienza así:

> Gran Canaria…
>
> La luz de la mañana, verde, tiene una frescura salobre, marina, como si la isla saliese de las aguas cada amanecer.
>
> Marta, después de una noche inquieta, llena de proyectos, duerme al fin. El pequeño mar de sus sábanas crece hasta cubrirla y es el océano infinito y brillante del día en que Alcorah, el viejo dios canario, sacó de su fondo azul las siete islas afortunadas. (…)

[310] Así, en la tercera parte éste se la contará: siendo vagabundo, una joven (Saâdia) se enamora de él y, en contra de su familia, se escapan, antes de ello y antes de que muera el padre, se intercambian cartas. No llegan a tener hijos (dice que quizás por haber comenzado en pecado, aun habiéndose casado después), pero cree en el amor: "-Et je songeais au tout-puissant amour qui domine toutes les âmes, à travers le mystère es destinées!" Y así termina.

> Marta se llama Marta en un campo de viñas calientes de Tamarán, la isla redonda.
> Leyendas de gigantes y de montañas suben a su alrededor como el vaho de la calina a mediodía. (…)
> "Así pasará con tu corazón", dice Alcorah a Marta en esa noche de sueños. (…)
> ¿Puede llegar a ser una caldera hirviente, un gran nido de pájaros, el corazón de una niña perdida en una isla de océanos?

Y así termina su primer relato, más que breve en comparación con las cincuenta o sesenta páginas de las novelas cortas de la misma autora que son recogidas como tales en otra edición reciente, y más que onírico y legendario (como pretendería indicar con el título) en oposición a lo realista y contemporáneo de esas mismas novelas cortas. En este relato lo sucedido es un sueño: en la diégesis primera, en presente, el del momento de soñar, se incrusta una historia en segundo grado, que es fantasía y ensoñación, para terminar abiertamente con una pregunta retórica; así, el sabor legendario tradicional se mezcla con una estructura pretendidamente moderna en un relato primerizo de la autora. De este mismo primer periodo como cuentista, también data *El infierno*, éste sí publicado en una revista, concretamente en 1946 en la revista *Ínsula* (muy distinto, pero el primer relato de adolescente de Eberhardt era *Infernalia. Volupté sépulcrale*). Pero son los cuentos de la segunda etapa los que por deseo expreso la autora quiere dar a conocer, y los que habitualmente son antologados, aunque primeramente se publicaran agrupados, ocho de ellos, en un volumen como *La muerta*, en 1952, y después en un tomo en *Obras completas* en 1957, esto es, de nuevo, flanqueando la etapa como novela-cortista de Carmen Laforet. El primero de esta época es *Rosamunda*, emparentado con alguna de sus novelas cortas, por lo que la comparación genérica vuelve a estar servida.

"Estaba amaneciendo, al fin". Así empieza el relato *Rosamunda*, con un amanecer (como no pocos de Isabelle Eberhardt, y también con nombre de mujer, aunque en un tratamiento y tono muy diferente), momento localizado en un vagón de tren (un habitual en todas las autoras salvo en Eberhardt), cuando la protagonista que le da título despierta, acción que detona la propia acción del relato en pretérito perfecto y después en presente (en contraste con el presente constante de aquel primer relato). Rosamunda alterna sus pensamientos, algunos en voz alta, con sus diálogos con otros acompañantes, como el soldadillo al que le decide recitar unos versos suyos, el mismo a través del cual se ofrece la descripción de la protagonista, caracterizada por su excéntrico atuendo y

físico. Ella además decide contarle su vida, su historia (en otro marco, el del viaje, ya no en una reunión), para la que se remonta a su juventud, cuando tan bella y prometedora era según ella misma, historia que quiere contar hasta ocupar el resto del relato de apenas siete páginas y a su gusto e invención: "aquel Rosamunda [no el nombre verdadero de Felisa] convirtió al novio zafio y colorado en un príncipe de leyenda". Gracias al narrador, sabremos lo que difiere de la versión de aquélla, no dejando en la duda al lector. Así, el aire de cuento se halla en el relato de Rosamunda, pero no tanto en el del narrador, que hace volver a la realidad y al realismo para contar la miseria y pobreza de la mujer soñadora. En dos líneas paralelas, lo importante es de nuevo el cómo de la historia, y más que un tema explícito la autora hace sabiamente de ello una estrategia narrativa implícita:

> El soldado se quedó mirándola. ¡Qué tipo más raro, Dios mío! No cabía duda de que estaba loca la pobre… Ahora le sonreía… Le faltaban los dientes.
>
> El tren se iba deteniendo en una estación del camino. (…) En la mente del soldadito empezaba a insinuarse una divertida historia. ¿Y si contaba a sus amigos que había encontrado en el tren una mujer estupenda y que…?

Poco después termina este relato con un personaje femenino poco cuerdo como en sus novelas cortas, que alterna lo tierno con lo irrisorio a un son atenuando la cruda realidad, que recurre al estilo indirecto libre como al diálogo y a la narración, que empieza y termina con un trayecto en un medio de transporte sin que haya sucedido más que el relato de una historia, que incluye bastantes diminutivos y oscila entre lo fantasioso y lo realístico. Con este cuento traído a colación por su comparación con una novela corta, se puede ilustrar asimismo el cuento de la posguerra española, en los años cuarenta y principios de los cincuenta, que es, según Díaz Navarro y González, "no sólo en lo que respecta al relato breve, la que peor conocemos, la menos leída y estudiada" (2002: 121), porque una vez más se pierden en la prensa y no se reencuentran en antologías. Como en el relato extenso, la tendencia predominante es la realista, muchas veces de corte decimonónico, pero: "En cualquier caso, el rasgo que resulta característico en la época es el enfoque argumental del cuento" (*ibídem*), tal y como se comprueba en este cuento de Laforet. Predominan los argumentos sencillos, con final

sorprendente, con temáticas en torno a la Guerra Civil,[311] seguidas de otras de vena humorística y poética con las que lograr estilizar la realidad social. En esta línea destacarían autores como Alemán Sainz o Torrente Ballester, además de Carmen Laforet. Con todo, el contexto explicaría, como añaden los estudiosos, la abundancia también de la temática amorosa y sentimental así como una narración de tipo costumbrista, pero también la fabulística o maravillosa. Así pues, efectivamente, aun en esa variedad, sigue habiendo argumento en estos cuentos españoles que ya llegan a mediados de siglo, lo que no se pone apenas en duda para la novela corta.

Concretamente, la novela corta *La llamada* era puesta en relación por Cerezales con este cuento de *Rosamunda* así como también, como "en caricatura", con el discutido final de la novela *La mujer nueva,* en la que la protagonista finalmente vuelve con su marido. Con todo, el comienzo de *La llamada* es diferente a los del resto de novelas cortas, aunque sea de nuevo con un amanecer, con la llegada de algo a un lugar o situación que parece interrumpir, y además en este caso, con una auto-reflexión al propio "relato" que comienza y que después es referido como "historia":

> Este relato comienza con el amanecer sobre un pequeño puerto del sur, algún tiempo después de terminada nuestra guerra civil.
>
> El mar resultaba liso, con un encendido color de cobre, según el sol comenzaba a caldearlo en el horizonte, y allí, en una línea roja, se confundió por unos minutos con el cielo, hasta que la luz lo invadió todo de manera que el agua resultaba de un azul plata (…). El buque que hacía su entrada era de carga y se dirigía a un puerto de América.

En ese barco, entre otros personajes, se encuentra don Juan Rosas, con aspecto de "un buen burgués del siglo pasado", que, si "no hubiese sentido el deseo de desembarcar y conocer la ciudad, esta pequeña historia no se hubiera escrito… Podría haberse escrito otra; pero ésta casi estoy segura de que no".[312] Efectivamente, el azar, como se insiste en el relato en varias ocasiones (y como en otros de Eberhardt), acciona

[311] "A este respecto, cabe señalar que estas novelas cortas nos trasladan con una acuidad extrema, casi física, a un ambiente y una época muy concretos, y ello sin que pueda considerarse bajo ningún concepto que cultiven el tan llevado y tan traído "tremendismo" ni que sigan los preceptos del "realismo social"." (2010: 17) A. Cerezales revisa la edición, aun dejando alguna que otra repetición, galicismo o construcción inusual, si bien, hemos de advertir, no son infrecuentes ciertos solecismos. Para gran parte de ello la explicación reside, como confirmara la propia autora, en el hecho de tratarse de ciertos compromisos editoriales, tanto cuentos como artículos pero no sus novelas. Pero su estilo siempre será caracterizado por esa "difícil facilidad" (2010: 15).

[312] Illanes habla de Juan Rosas como un personaje azorinesco que sirve de "antetelón" contrastando con el cuadro posterior (1971: 98).

esta historia o relato, así llamados por una primera persona en femenino que la escribe (como en algunos de la otra autora citada). Don Juan baja del barco a desayunar, y la cara del camarero le recuerda la de un antiguo amigo, que resulta ser el tío de la madre del camarero. Don Juan insiste en visitar en esa breve parada a su madre, Mercedes, si bien el hijo le pone ciertos reparos porque, le advierte, su casa es bastante pobre y su madre no anda en sus cabales (pero, como don Juan afirma, ser pobre es lo habitual en esos tiempos de posguerra). Por una analepsis incrustada en el trayecto hacia la casa de Mercedes, sabemos de su familia y de ella en particular: siendo muy joven se escapó con el sueño de ser artista, pero acabó casándose con un hombre que la maltrataba y teniendo siete hijos, de los cuales cinco acabaron muriendo. En el segundo capítulo ya nos encontramos de nuevo a don Juan en el barco, así que en la primera parte de ese capítulo se ofrecerá la versión de la visita de él, y en la segunda parte la de Mercedes, contrastando ambas perspectivas y conclusiones y enfatizando el "desvarío" de la mujer: según sus propios pensamientos, a los que tenemos acceso directamente, sabemos que ella ha creído que don Juan la ha animado a cantar de nuevo y ha alabado su belleza.

Al final, ella acabará cogiendo un tren a Barcelona para reencontrarse con su familia (el trayecto en tren ocupaba el relato-viaje anterior), de la que se separó en el pasado, en particular con la suegra de su hermana fallecida, quien el día de su boda fue la única persona en ofrecer su ayuda en caso de fracaso en su matrimonio (no como en el mundo narrado por Eberhardt, según la propia escritora). Por ello, Mercedes decide acudir a ella, y Eloísa, sorprendida ante su presencia y ante su locura, asume su misión, casi como si fuera una misión divina: "Te pedí día a día por ella, y ahora viene a mí… Es justo, Señor; pero, ¿qué puede hacer esta pobre vieja con una pobrecita mujer chiflada que sueña con el delirio de grandezas y de triunfos como desquite de tosa su vida?". La asaltarán las dudas a lo largo del relato, y también la de su familia, con la que vive, llegando sus nietos a pensar que su "yaya" también está chiflada, sin saber realmente lo que está sucediendo. Le ayuda a Mercedes en su "debut" como cantante a escondidas de su familia, un debut que acaba recibiendo silbidos y mofas. Pero las dudas sobre las locuras de todos los personajes invaden también a la propia Mercedes sobre Eloísa, aunque no deja de apreciarla, sobre todo porque la va a acompañar en esa aventura de "seguir la llamada de su arte...". Ésa es la llamada que le da título a la novela corta. Pero el médico afirmará, el día después de la aventura nocturna de la abuela, que las capacidades mentales de ella no están dañadas, que lo que pasa es que

está deprimida. Y aunque él no lo sepa, Eloísa ha recibido la contestación a una carta enviada a la familia de Mercedes. La familia desea que vuelva, reconocen todos sus errores, y al saberlo, también los acaba reconociendo Mercedes. Ésta volverá a su casa, pero, dice directamente casi al final del relato: "No hay nada como viajar, para darse cuenta de las cosas para conocer la vida".[313]

El tratamiento del personaje femenino enlaza esa novela corta con el cuento anterior, igual que el motivo del viaje en tren le hace vincularse también con otra novela corta, la titulada *El viaje divertido*, un viaje que implica una ida a la libertad y una vuelta a la normalidad, como en *La llamada*, pero no en el cuento de Rosamunda, donde sólo cabe en sus dimensiones y en su tratamiento cuentísticos el viaje de ida.[314] No casualmente, la estrategia se repite: en el principio hay un orden que hace amago de romperse en el devenir narrativo para ser restablecido más tarde, en el desenlace. El divertido viaje del lector a través de ese camino pautado por la estructura estratégica del relato tendrá su ida pero también su vuelta, resultando de nuevo, y en apariencia, de lo más convencional. Una vez más, tras el título hay que leer y entrever unos toques de ironía que darían algunas claves: un "viaje divertido" es el que hacen Elisa y Rosa (nombres apreciados por la autora) desde su pueblo recóndito e innominado a la gran ciudad de Madrid para asistir a la boda del hermano de Rosa, mientras sus maridos se quedan allí por motivos de trabajo. El enredo está servido y se irá agrandando.[315]

---

[313] Y se añade para terminar: "Aquel viaje había sido algo así como uno de esos tratamientos que se les hacen a los locos, que o les mata o les cura.

Esto hubiera pensado Mercedes. Y si se lo hubiera explicado a doña Eloísa, la anciana señora hubiera asentido… Y hubiera seguido dando gracias a Dios con el mismo entusiasmo. Porque doña Eloísa y Mercedes tenían una idea distinta de lo que es un milagro. Nada más".

[314] Lily Litvak le dedicaba un trabajo a *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, pues desde la construcción del primer tramo en España se le fueron dedicando versos, como la obra *El tren expreso*, en la que Campoamor precisamente relata el amor entre un hombre español y una mujer francesa desde París a los Pirineos, versos que vendrían seguidos por los de Juan Ramón Jiménez, o Jorge Guillén o Rafael Alberti. Pero también se le ha dedicado prosa, desde Mesonero Romanos en sus, precisamente, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, a *Un viaje de novios* de Pardo Bazán, además de otros relatos de algunos colaboradores de las colecciones españolas de novelas cortas como Fernández Flórez o Zamacois (1991: 188-193). Igualmente, Christine Rivalan-Guégo, estudiando las novelas y las novelas cortas españolas próximas a las de nuestras autoras, entre la ficción y la fruición de entre finales del XIX y las primeras décadas del XX, alude a ese habitual que es el tren, como en Felipe Trigo, con viajes por ejemplo Madrid-París, que permiten al relato ese juego narratológico, especialmente a nivel espacio-temporal y diegético, que también estamos comprobando con nuestras autoras (2008: 53-54).

[315] El tren no sólo encamina a ambas mujeres a una libertad y a un lugar ansiados, sino que en ese propio espacio es donde Elisa cree reconocer al asesino de sus padres y donde también, muy melodramática y literariamente, acaba desmayándose por ello. La escena del desmayo y el llanto femeninos resulta un habitual en las novelas de heroínas decimonónicas (y no tan decimonónicas), pero las exitosas novelas y novelas cortas rosas del XX no renuncian a tan gustosas escenas que, parece ser, seguían resultando del particular agrado de lectores. Más tradicionales si cabe son dos objetos que contribuyen a la anagnórisis: en el cuarto capítulo, cuando se despierta del desmayo, se reafirman sus dudas al ver las manos, y

Elisa mandará desde Madrid una carta a su marido informando de que se ha retrasado la boda ocho días; simultánea y no gratuitamente, Rosa manda una postal a su marido. Ambas misivas son transcritas conscientemente por parte de la autora, como también hiciera María de Zayas en sus ejemplares novelas ya que, a parte de la funcionalidad servida, a través de ellas y de su estilo no sólo podemos saber más de quienes escriben, sino también de sus maridos. Desde luego, la breve y tajante postal de Rosa no resulta del gusto de su marido: ella es más liberal y desea incitar a Elisa, si no a una nueva vida, al menos a darse un respiro. Llamativamente contrastará la de Rosa con el estilo y el tono de la carta de Elisa, más juvenil, tierna y dependiente del marido.

Por fin llega la boda, beben y bailan, y Javier juega a disparar con el fin de conseguir descolgar un cuadro, mostrando así extrañas y agresivas conductas que no presencia Rosa; no ha ido finalmente a la celebración porque dice estar enferma: se siente mal por las dudas de Elisa, las mismas que dejan en vilo al lector. Y volvemos a una escena simultánea para terminar, una cuando a los maridos les llegan los comentarios de los vecinos según los cuales ése ha sido un viaje verdaderamente desenfrenado, y otra cuando regresan las esposas: en una simultaneidad que intenta plasmarse literariamente, vemos por una parte a Rosa, que no va a saludar a su marido, y por otra a Elisa, que acaba protagonizando una escena casi tragicómica corriendo por la calle en busca de su hija que está enferma según el padre, quien lo ha dicho en realidad para reclamar la atención de la esposa.

El motivo del viaje teje la mayor parte de la obra, aunque no haya resultado tan divertido ni para la joven, que por vez primera viajaba sola, ni para la madura esposa, que buscaba alguna que otra aventura. Con todo, ese motivo del viaje, por las expectativas iniciales que acaban esfumándose tal y como viene siendo habitual en Laforet, podría relacionarse con la búsqueda de la libertad femenina que, sin embargo, queda en un amago. Además de crear así las expectativas que invocan al lector desde el paratexto, da ese toque de ironía propio de la escritora pero no sólo en torno a la figura de la mujer (como el que destacaba Ebernez para las modernidades de Clarín por principios del siglo XX, o Tibi para el género de la *nouvelle*, especialmente en relación

después el anillo de Javier, quien resulta ser un primo que les ayudó con la finca en la guerra según Rosa, que amablemente conversa con él. A la asociación con las manos magistralmente también recurre Dolores Medio en su novela corta titulada *Mañana*, publicada también, como la de Carmen Laforet, en la colección de *La Novela del Sábado*. Para esta novela corta de Laforet, confirmamos el "culebrón", pero obviaremos otros detalles como, por ejemplo, el hecho de que a través de otro personaje femenino sabremos que, de jóvenes, Rosa y Javier fueron novios y que algo, que no se terminará de desvelar, sucedió durante la Guerra Civil.

con los principios y los finales de tales relatos y con una vocación dialéctica o contestataria también reflejada en estructuras binarias). Igual que se presentan en buscados paralelismos a las dos mujeres para realzar unas diferencias que acaban no siento tan grandes, se recurre a la simultaneidad de escenas para mostrar también a los maridos, en apariencia también tan diferentes. Ello sucede cuando se presenta a Luis y a José mientras piensan y conversan, mostrando las supuestas ganas de que ellas hagan un viaje divertido y las dudas que relucen más tarde gracias a la inmersión interior operada por el narrador: como en la novela corta de la misma autora titulada *Un noviazgo*, en *El viaje divertido* la escritora subraya la hipocresía que resulta de escuchar las propias palabras de los personajes y sólo más tarde saber de sus verdaderos pensamientos.

Así, se ofrecen estructuras y tramas duales para personajes y motivos también duales, como la oposición campo-ciudad (monotonía-diversión, o pacífica normalidad-vengativa dislocación). Además, uno de los aciertos, consideramos, de *El viaje divertido* y *Un noviazgo* reside en la ausencia de "moraleja" al final de ellas: no hay moraleja ni a favor de la interpretación "canónica" (bondad, aprendizaje, valor y honra) ni de la que podríamos pensar como posible interpretación de la escritora (subversiva, contra-ejemplar). Precisamente, procede a una vuelta de tuerca por la que, "sorprendentemente", presenta un final de lo más convencional literariamente hablando (un final *feliz* y cerrado), convencionalidad que contrasta justamente con el tambaleo de las interpretaciones y del perspectivismo que aflora en sus relatos.[316]

De este modo consigue nuestra autora (como Eberhardt particularmente en sus relatos "abiertos" en sus finales) no orientar o dirigir al lector autoritariamente con una única interpretación posible, terminando con la ironía en el aire, en su punto álgido: para los lectores menos avispados (por qué no decirlo, como podrían ser quizás algunos de

[316] Defendía Souiller en su balance y en su lectura dialéctica de la *nouvelle* que ésta expresa un punto de vista, puesto que su naturaleza genérica conviene al perspectivismo justamente cervantino tal como lo analizaba Spitzer. Dicho perspectivismo no sólo vendría escenificado por la discusión entre los personajes, que pueden aparecer como conversadores en el marco o fuera de él en cuanto representación de un conflicto ideológico no resuelto, sino por una confrontación perspectivística a todos los niveles textuales así como también en las recopilaciones/*recueils* gracias a las figuras o esquemas de oposición, que se pueden hallar en los relatos dentro del relato del *Decamerón* o en los propios títulos dialécticos de las novelas cortas cervantinas, especialmente en *El licenciado Vidriera*. Así pues, la *nouvelle* podría expresar un punto de vista pero hablaría de un solo punto de vista, sea el del protagonista en la narración, sea el del conversador en un diálogo, en el que se puede traslucir el del propio autor apelando al lector, dándole apertura, variedad y profundidad a lo que hereda del *exemplum*, no sólo porque "elle est placée dans un recueil, en position de dialogue et d'opposition avec d'autres récits, mais parce qu'elle nourrit en elle-même la contradiction et le débat, rejoignant par là ses origines doubles: oralité populaire et discussion mondaine" (Souiller, 2004: 317). Eso podría suceder en un relato más breve como el cuento de Laforet, pero no en su novela corta, en la que son efectivos varios puntos de vista de los personajes, y, además, el posicionamiento de un autor implícito.

los censores de los años cincuenta) terminaría *como tiene que terminar*, pero no para un lector avezado, irónico, incluso malpensado o "anacrónico" (se sorprendería con los finales, para a continuación sonreírse). Otro de los hallazgos de esta novela corta es el trazado de un nuevo paralelismo, el tendido entre el propio viaje, en relación con ese amago de libertad femenina, y la trama "detectivesca" que surge de las dudas en torno a Javier. Se diría que hay dos historias, la que podría resultar grata a la lectura supuestamente típica de las mujeres, por una parte, y a la de los hombres, por otra, siguiendo los tópicos cerrados (y al fin y al cabo manidos). Ésta sería una astuta estrategia para captar y enganchar a ambos espectros de público, como astuta sería la manera de insertar una trama que sólo en apariencia es secundaria, disimulando y tapando, como entre visillos, el lado más "atrevido" o incluso subversivo.[317]

Si cabe preguntarte, pues, si se trata de un viaje cualquiera, también cabría cuestionarse si se trata de un noviazgo cualquiera el que da título a esa otra novela corta. Con la lectura de la primera novela corta de Laforet en *La Novela del Sábado*, titulada *Un noviazgo*, ya la alerta se dispara: a pesar de valerse de títulos (y de desenlaces) como el de ese relato, y sin pretender acaso leer entre líneas, con un *modus operandi* recurrente e inteligente por parte de la escritora, ésta va a lograr contravenir algunas de las expectativas puestas en la convencionalidad de ciertos conflictos y de su desenvolvimiento. Sólo bien entrado el relato, ya en pleno nudo, podrán aclararse las situaciones presentadas en unas primeras escenas de las que poco se sabe; tampoco entonces se sabe acerca de los personajes aparecidos en esas escenas, sobre cuya actitud los lectores, en pleno derecho, podemos dudar y al fin y al cabo prejuzgar, pues los estimaremos en un acto previo a la verdadera explicación y justificación de la situación presente. Valga el ejemplo de esta novela corta.

La trama arranca con una escena que acabará desembocando en la pedida de mano del señor De Arco a Alicia, y finaliza al día siguiente cuando ella decide rechazarlo. La protagonista femenina acude al despacho del que es su jefe para tramitar la correspondencia y, entre conversación y conversación, él acaba pidiéndole matrimonio en esa escena en la que se van insertando las descripciones de ambos personajes, de

[317] De este modo no sólo se ofrecen unas posibles claves interpretativas para ésta u otra novela corta de Carmen Laforet sino, podría ser, para otras tantas incluidas en la colección de *La Novela del Sábado*. Por ello, una vez más, consideramos que el desmenuzamiento de algunas estrategias narrativas como éstas no sólo haría alertar sobre la incipiente modernidad de algunos escritores de medio siglo, sino sobre la actitud lectora necesaria ante ésta y otras novelas cortas de la revista novelera que hereda de las anteriores y que entonces se halla en el ecuador de su trayectoria. Y qué mejor manera de celebrar el primer año de vida de la colección con este número de Laforet, el 49, el que saliera a la venta el 27 de marzo de 1954.

cincuenta años ella y de sesenta y cinco él, y varias analepsis explicativas que alargan el relato de unos acontecimientos que sólo duran un día. La anécdota del capítulo siguiente se centra en la escena desarrollada en la casa de Alicia en el momento en el que ésta se lo cuenta a su madre, doña Ana, escena en la que se vuelve a insertar una retrospección, a través de la cual se nos cuenta el momento en que se conocieron hace treinta años ya: él estaba casado y con un hijo cuando se enamoró de él de oídas (como en los romances medievales), con su sola imaginación. Pero en el capítulo tercero la autora recurre a otra escena temporalmente simultánea a la anterior, en la que presenta a De Arco comiendo solo pero hablando con su mujer, o mejor, con su sola imaginación él también, muy irónicamente, hablando con el retrato de su difunta esposa, con la que comenta sus andanzas donjuanescas. Entonces nos hace regresar a la casa de Alicia en el cuarto capítulo, cuando suena una llamada que, finalmente, muy a su pesar, no es para ella. Por su nerviosa reacción, la propia madre empieza a percatarse de cierto desorden mental de la hija (como en otros personajes femeninos de la misma autora) y a dudar sobre sus verdaderos sentimientos. En el día y en el capítulo siguientes, dado que Alicia no ha acudido a trabajar, él la llama y decide concertar una cita; pero al mismo tiempo que escuchamos o leemos las palabras que ambos se dirigen, los lectores asistimos a los pensamientos “distorsionados” de cada uno de los personajes y dudamos, como la madre, de los sentimientos e intereses auténticos. Finalmente, en el sexto y último capítulo, tiene lugar en un humilde merendero la comida a la que también, sorpresivamente para él, la madre asiste. No será con esto con lo que dé al traste a tan poco romanticismo: como ella quiere una boda con todo el boato y él, sin embargo, una más discreta, Alicia acaba rechazando la proposición que esperaba desde hacía décadas y, orgullosa en el desaire, se marcha. Pero no acaba aquí el relato.

Estructural y cronológicamente, el relato abarca aproximadamente un día, un breve arco temporal en un presente en el que se van insertando las analepsis que rellenarían los huecos del pasado y que explicarían la situación de ese presente, inserción efectuada a base de pensamientos y recuerdos de los protagonistas. Con esta bien tramada estructura, especialmente con la recurrencia a la simultaneidad de escenas y de pensamientos de cada uno de ellos, los lectores podemos advertir la no correspondencia entre esos pensamientos, “distorsionados” y hasta malévolos, y los diálogos, afectuosos y, por ello, hasta hipócritas en ocasiones. Gracias a esta estrategia literaria se aprecia una evolución, ya no de los personajes, sino de los lectores, y de la opinión que tenemos de ellos pues, aquí, la primera impresión no es lo que cuenta: a

pesar del extrañamiento que en un primer momento pudiera suponer (siguiendo las convenciones ya no sociales sino propiamente literarias) ver una pareja de esa edad planteándose su matrimonio y ver ese tratamiento tan excesivamente cortés entre ambos, sobre todo después de treinta años, no tenemos más indicios de esa locura que acabará aflorando más adelante, cuando realmente los conozcamos. Dosificada y progresivamente, los indicios o los síntomas de esa locura –imaginativa y literaria– se nos irán sirviendo hasta que, al final del relato, nos parezca que la locura se adueña de todos ellos, "enfermos" de prejuicios al fin y al cabo clasistas, otro mal del siglo.

Pero las dudas que harán tambalear los (pre)juicios sobre los personajes e incluso los cimientos de cierto "realismo" no son en absoluto infundadas: además de esa "fantástica" conversación entre el retrato de la esposa y De Arco, éste llegará a adentrarse en un estado onírico y también fantástico del que regresará al final del mismo capítulo; en ese mismo intervalo del sueño, se insertarán la analepsis que lleven al año 1935, cuando él recogió a Alicia calada por la lluvia para llevarla a su casa, y también a un año más tarde, durante la guerra, cuando él volvía a esa casa precisamente para refugiarse; pero cuando despierta por una cabezada mal dada, retomará la charla con su mujer, fallecida quien lo tilda de "viejo tonto… y cursi" por esa idea de casarse con la secretaria por esa especie de deuda que siente para con ella. Con todo, por medio de este recurso al sueño (que Tibi asociaba con la *nouvelle*, la breve, aunque ese sueño aquí se trate de una parte de un texto menos breve, a diferencia de un relato que sí es más breve, como *Leyenda de Alcorah*), la rígida separación de los niveles ficcionales queda momentáneamente suspendida, con la vacilación y desestabilización que al lector ocasiona. Conforme va avanzando el relato y su lectura, va *in crescendo* la distorsión de los pensamientos y de las reacciones de cada uno de los personajes, hasta llegar al punto álgido del final, a esa *pointe* propia de novelas cortas o *nouvelles* según Goyet,[318] esto es, el punto crítico o culminante en el que se produce la inversión entre el principio y el final de la trama. Por ello, es importante contemplar la configuración de la personalidad

[318] Traerlo a colación resulta sugestivo no sólo porque la citada estudiosa es una de los especialistas en la *nouvelle*, género próximo o casi equiparable a esta novela corta española que gozó de gran esplendor en Francia en los siglos XIX y XX, sino también porque éste efectúa un análisis de aquellos relatos cortos cuya modernidad, precisamente, relaciona entre otras cosas con la recurrencia al personaje del loco y con las dudas que sobre él suelen acechar, lo cual permite magistralmente desestabilizar perspectivas y niveles narrativos. Lo ejemplifica con autores como Chejov, Pirandello o Schnitzler, sin olvidar a Maupassant en el XIX, llegando a afirmar que la línea divisoria, la de la modernidad, pasaría por el interior mismo de cada uno de los autores, de manera que en España, esa línea divisoria podría pasar por la propia Carmen Laforet, e incluso por la propia mitad del siglo.

de Alicia y de su construcción como personaje a la luz de la estructura y del juego con voces y perspectivas, especialmente en relación con este aspecto de su locura.

Así, pueden apreciarse diferencias de técnicas y tratamientos entre los cuentos y las novelas cortas de Carmen Laforet. Estudiando la novelística de Carmen Laforet, Graciela Illanes Adaro dedica un apartado a los relatos breves de la autora española, incluyendo bajo tales tanto los cuentos como las novelas cortas, y siguiendo para los primeros la colección *La muerta* y para las segundas la recopilación de *La llamada*. "En estos relatos priman dos características: el sentido del humor y un deseo de relacionar los sucesos a lo colectivo" (1971: 86), tal y como afirma la estudiosa, características presentes en las novelas largas pero aquí destacadas por su condensación. Illanes añade que sus relatos, extensos o no, poseen temas y técnicas para presentar los caracteres recurrentes, con descripciones de menor extensión pero no de menor complejidad en los relatos más breves (aunque, más que sentido del humor o humorismo, podríamos hablar de piadosa ironía para Carmen Laforet). Como en sus novelas, en su acertado cuento *Al colegio* aparecería también la técnica que Illanes denomina "imaginación retrospectiva", tal y como si se tratara de un momento realmente vivido en el pasado (como ha sucedido en *Un noviazgo* con motivo de un sueño inserto en la diégesis principal). Pero en general, la escritora ansiaría presentar "vidas cortadas, sorprendidas en un momento de frustración, de abandono, de desorientación" (*ibídem*: 94), y de ahí también la sensación desencantada que rezuma. Efectivamente, hay muchos personajes similares en cuentos y novelas cortas, pero los tratamientos los comprobamos distintos. De este modo, la representación de esas "vidas cortadas" no se ven asociadas por parte de Illanes con un género narrativo en particular de la autora, aunque el tratamiento sea divergente. De hecho, la especialista establece otra serie de afinidades entre todas las obras de Laforet: la presencia recurrente de la guerra y la posguerra, el pan, las manos o cosas varias, personajes femeninos como abuelas y jóvenes y muchas de ellas dedicadas a la educación o fumadoras o soñadoras, múltiples viajes sobre todo en tren, el "trasmundo" de las acciones, la importancia del pasado en el presente por esa imaginación retrospectiva, o del paisaje subjetivo y urbano y colectivo, esto es, temas y tópicos que atraviesan su obra total pero que, con todo, se saben ajustar al género en cuestión.

En un volumen titulado *La niña y otros relatos*, de 1970,[319] además de incluir relatos breves en general –cuentos y novelas cortas– como, además de *La niña*, *El viaje divertido, Los emplazados, Rosamunda, El veraneo, La fotografía, En la edad del pato, Al colegio, Última noche, El regreso, Un matrimonio, El aguinaldo* y *La muerta*, incluye cinco páginas de interesante prólogo, escrito por la propia autora pero en tercera persona. En él no dejará de incidir en su experiencia como escritora/vividora ante lo que refiere como "cuentos y novelas", escritos entre 1945 y 1955, aunque "concretamente las novelas cortas fueron escritas en los años 52 y 53 y dos de ellas están ambientadas en tiempos anteriores" (1970: 9). Incluye una referencia concreta a tres de sus novelas cortas en el mismo lugar, en particular a *Los Emplazados, El viaje divertido* y *La niña*:

> LOS EMPLAZADOS y EL VIAJE DIVERTIDO son dos novelas que se escribieron a partir de una anécdota, de un suceso oído contar alguna vez y que quedó en la memoria de la autora para ser recordado en el momento en que una urgencia del oficio reclamaba que hiciese un relato (…) dentro de ambientes conocidos, intuidos o inventados.
>
> En LA NIÑA, la primera novela corta de este volumen, el proceso de invención se basó, no en una anécdota, sino en dos personajes reales: (…) la niña y la beata. (1970: 9-10)

De este modo, igual que Isabelle Eberhardt pero también el resto de nuestras autoras en algunos lugares externos a la ficción, reconoce inspirarse en personajes y hechos presenciados por la propia escritora. En efecto, lleva a "anécdotas" a sus novelas cortas, género para el que concentra la denominación ya *a posteriori*. Para esas anécdotas aporta un desarrollo narrativo con una extensión considerablemente superior a la de sus cuentos, para el que se dan explicaciones del tiempo anterior y de los pensamientos de los implicados, pero no de toda su vida ni de toda su interioridad. Firmará con su propio nombre, disculpándose por haber escrito este prólogo, pero sin dejar de reconocer que, efectivamente, se reconoce en los personajes beatos de esa época, que a ellos trasladó sus vivencias de ese momento personal tan destacado en su vida (aprovechando para reconocer que a ella no le agrada la actividad de volver a sus propios escritos para el retoque o la reescritura, lo que se podría evidenciar por ejemplo en algunas erratas y "desperfectos" en sus novelas cortas publicadas en las colecciones).

[319] Se incluye en "Novelas y Cuentos", colección fundada en 1929 por José N. de Urgoiti, como consta en una de las primeras, con una segunda época con Manuel Cerezales, su marido, editada en Madrid, EMESA (Editorial Magisterio Español, S. A.), en ese año de 1970. En la portada aparece el dibujo más realista de una niña, una colegial, a lápiz, haciendo honor al relato escogido para el título.

También interesa la diferencia existente en el seno de los propios relatos de Anna de Noailles, incluidos breves y semibreves en su único *recueil* que data de los años veinte, en el ecuador del periodo estudiado aquí, entre Eberhardt y Laforet. Uno con sugerente título como *Conte triste avec une moralité*, siendo de los más extensos, hasta treintas páginas, y de los muy pocos publicados previamente en otro medio relacionado con la prensa, hace tambalear las generalizaciones. Efectivamente, como se advierte en la nota incluida, bien podría tratarse del relato de "les mésaventures d'un ménage à trois sur fond des thèmes chers à Anna de Noailles", temas y ambientaciones que girarán en torno a evocaciones de Italia o Grecia así como a la belleza femenina. Con este relato, se sugiere además de un halo de tristeza que siempre va a trasparentar en sus escritos y la presentación de una moral o una moraleja, anunciado todo ello antes de adentrarnos en él, por lo que el lector habrá de buscarla y encontrarla.[320]

Se alude al género cuentístico cuando se trata seguramente de la *nouvelle* más larga escrita por Anna de Noailles, y de la que menos tiene de cuento: si lo es, no se clasificaría como un cuento infantil ni fantástico ni tradicional. Se inspiraría en un hecho real, del que se ha de extraer una enseñanza vital, una "moralidad", aunque, como en aquellos cuentos, se encuentre totalmente dirigida por el autor. Pero también con una cita previa, perteneciente a Nietzsche, la autora quiere predisponer ante la lectura: "Ce sont les pensées qui viennent/comme posées sur des pattes de colombes/qui apportent la tempête". De esa cita se podría extraer algunas notas de una poética para el resto de sus relatos, construidos sobre pensamientos e impresiones que suelen restarle protagonismo a la narración (aunque en ese texto citado sea donde más cabida tiene), normalmente sobrevenidos desapercibida o asociativamente, pero no inofensivamente puesto que ellos, en lo discreto e interior, son capaces de desencadenar una tempestad o, en este caso, todo el relato de la autora y la historia o conflicto de sus personajes. Además de

[320] Decía Rolf Eberenz con motivo de los relatos breves españoles entre el XIX y el XX a partir del dualismo 'relato/moraleja' en la narrativa de la Pardo Bazán en contraste con Clarín, que bien podría servir de contraste entre nuestras autoras: "Paradójicamente, Clarín, escritor conocido precisamente por la intención moral de su obra cuentística -que se plasma, además, en el título de una de sus recopilaciones- prescinde casi por completo de metatextos finales. Y no es que se abstenga de reflexionar en voz alta sobre la historia y los personajes; dentro de lo que hemos llamado "manipulación creadora del personaje" se dan a menudo fragmentos de metadiscurso repartidos a lo largo de todo el relato. Clarín gusta de comentar su creación, pero el perfecto engarce entre narración y reflexión autorial hace que el lector no tenga en ningún momento la sensación de estar ante una estructura cerrada, de escuchar un veredicto inapelable, como ocurre a veces en la Pardo Bazán. Sobra decir que los procedimientos técnicos de Clarín son mucho menos patentes y recursivos que los de los demás autores. Su interés por los experimentos artísticos se manifiesta menos en innovaciones formales que en la tendencia a borrar los límites entre géneros tradicionalmente distintos, como son el cuento y el ensayo filosófico, el cuadro de costumbres y el poema en prosa" (Eberenz, 1989: 261).

tratarse de sus autores predilectos, haciéndole honores con esa cita de la obra *Así habló Zaratustra*, le ayudaría a plasmar su intento de escribir "impresiones" o pensamientos como en otra de sus *nouvelles*: Nietzsche también es fragmentarismo, y aquí se ofrecerá el fragmentarismo de las impresiones, de cómo se representan en la mente y también en la escritura.

Con todo, en ésta también hay bastante acción, y los pensamientos se guardan para la "moralité", para la narración omnisciente (hay fragmentos dedicados a cada uno de los pensamientos de los tres personajes), y también para incidir en ese "no pasa nada" al que alude en esta *nouvelle*: se enamoran pero en realidad no ha pasado nada, porque todo ha quedado en sus pensamientos, como si fuera a partir de lo que pensaban como se hubieran enamorado. Además se insistirá sin cesar en que son esas "nimiedades", o lo que no parece nada, lo que mueve las "tempestades", el destino,[321] que para la voz narradora se mueve en lo cotidiano. Por esta vía, se pueden extraer sus ideas sobre el amor, incluso sobre las "moralidades" sociales: porque al final se trata de contravenir lo establecido socialmente, aquí un matrimonio. En este relato, al final se casan, pero ello, como castigo, se volverá contra ellos. No obstante, lo interesante reside en lo narratológico y en lo estilístico, más que en un supuesto feminismo que no convence a todos.

El argumento es poco sorpresivo así como la estructura: comienza con una reflexión de unas dos páginas, es decir, dirigiendo la interpretación, igual que al final del mismo relato. Y, entonces, empezará el "cuento": presenta a Christine, la que será la mejor amiga de Isabelle, de cuyo marido se acaba enamorando. Prefieren no hacérselo saber pero la amiga lo acaba confesando y tomando la decisión de marcharse de retiro a Poitiers. Cuando vuelve, confirman su amor, y la esposa cede; se casan, pero la enfermedad le acecha a Isabelle. Y, entonces, llega la moralidad. Así, la historia es mínima, pero la salpica, además de con alguna descripción, mayoritariamente con reflexiones alzadas a verdad universal, sobre todo las relacionadas con las mujeres. Así comenzaba:

[321] Como se comprueba con el resto de autoras, el destino es recurrente, no ya como mero tema, sino en la relación propiamente temática sobre el argumento literario y su propia necesidad estructural: "Para logar el efecto sorprendente, la impresión dramática, los autores de todos los tiempos han echado mano de la casualidad, feliz o fatal, según las circunstancias, aunque la narrativa del siglo XX, con su creciente preocupación por reducir la historia a los datos objetivos del acontecer, tiende a prescindir de este recurso. El cuento naturalista es probablemente uno de los últimos géneros de la literatura moderna en que el *deus ex machina* del destino interviene sin complejos ni segunda intención por parte del autor. El crítico se ve, pues, obligado a definir las distintas funciones narrativas del azar y a preguntar por su estatus ideológico" (Eberenz, 1989: 168).

> Le danger de l'amour n'est pas prévisible: il se compose dans le mystère, c'est-à-dire dans la clarté quotidienne, et non dans les ténèbres où, se défiant de lui, on pourrait le surveiller; les secrets collaborateurs qui concourent à sa viabilité, et peut-être à sa perfection, ne sont pas d'espèce surprenante -au contraire, leur présence est souvent bénigne et coutumière (…)- dans la confection de la catastrophe -je veux dire du bonheur-. Car la destinée, qui exige que l'être humain agisse, ne l'arrache pas à la quiétude aimable par des menaces (…).

Ésa será la "teoría" presentada sobre el amor, el cual se gesta en lo nimio, en lo cotidiano, lo que es silenciado, disimulado por lo "grande". Pero también se podría ver una "teoría" de la ficción: sus historias se basan en lo cotidiano, en lo que puede pasar desapercibido. Además, siempre vincula a lo largo de este relato catástrofe y felicidad (como Eberhardt, lejos de la ironía de una Laforet): esas ambivalencias construyen también su teoría, pues los opuestos en realidad son sinónimos. Ése es el Destino (como en I. Eberhardt, quien lo identifica con Dios), el que mueve la vida, y también la ficción, aunque el destino se mueva asimismo con el ser humano. En el siguiente párrafo se referirá a todos los seres humanos con un "nous", pero también a la primera persona del singular con un "pour moi", que se implica en la descripción del otro "protagonista": ya describe a ese ángel italiano, que es Cupido, "si doux" et "si coupable", y que luego volverá para incidir en la acción, puesto que sobrevuela la vida de la gente de forma desapercibida (aprovechando para lanzar una alusión a Italia, con los balcones enrobinados de las *villas Borromées*, y una comparación del ángel con los héroes griegos). Terminará con un último párrafo, de dos líneas, esta primera parte, demostrando su consciencia narradora y su implicación interpretativa: "Quittons à présent l'amère vision angélique pour une aventure tout humaine, dont elle ne voulait que nous donner l'avant-goût".

Entonces, después de ese "aperitivo" prenarrativo, va a comenzar la historia, que de hecho parece de lo más "decimonónica" con "Mme L***, que nous appellerons Christine", y a la que le dedicará toda esa parte. Además de jugar con el misterio, le da credibilidad, de nuevo haciendo pasar por real la historia que sigue (y, que, de nuevo, parece tan biográfica a sus críticos) y confirmando que no le importa el dato concreto sino la generalización en todos los sentidos. Se harán habituales, desde ese preciso momento, las generalizaciones sobre los géneros, sobre todo sobre las mujeres, como la

siguiente a partir de la descripción de Christine: su historia la habría contado "avec rêverie et mélancolie, parce que tout ce qui concerne leur passé confère aux femmes un ton de sincère noblesse, de gravité et de poésie". Acto seguido se vale de una serie de metáforas musicales, muy conseguidas y recurrentes en la autora, así como de varias mayúsculas como para "Nostalgie" o "Désir". Pero ella no escucha esos cantos interiores, sino que se abandona a la fuerza de los días. Entonces llega la tan citada alusión a la belleza femenina:

> Elle était extrêmement jolie pour ceux qui la déclaraient telle, et le paraissait moins à ceux à qui elle ne laissait pas. Si naïve que semble cette affirmation, c'est toute l'histoire de la beauté des femmes. (…) En étant si craintives elles se montrent sagaces: la beauté, plus indéfinissable que l'arôme, est pleine de déceptions pour les cœurs difficiles; c'est pourquoi le visage de l'enfance et celui de la tragédie sont seuls sans défauts (…).

Otras alusiones habituales son al olfato, pero sobre todo la comparación con la tragedia y con la infancia, a continuación vinculadas con una alusión a "la destinée". Entonces vuelve a Christine, concretamente a su educación por su madre: los modales afectados y ensayados. Sus dos afecciones eran su marido y una amiga de la infancia, pero se queda viuda, y pasa el verano con su amiga: "Mme de T***, que nous appellerons Isabelle, avait les mêmes qualités que Christine: pureté certaine, imagination mediocre, façons inculquées par une mère sensible et gracieusement surannée". Insistirá en esa mediocridad de las mujeres a continuación, a pesar de su bondad, pero en parte debida a la educación, que no le enseña no obstante para el amor. Y hay una nueva alusión a lo literario, "le trouble romanesque", que a ninguna le había llegado, a ninguna de esas "jumelles de cœur" (efectivamente, la palabra *cœur* aparece a menudo[322]).

[322] Anna de Noailles afirmaba: "J'ai mes adjectifs", lo que permitiría comprender el título de su primer libro poemática, *Le Cœur Innombrable*, recurriendo como hará sin cesar a la palabra "*cœur*" (De la Rochefoucault, 1956: 32). En *L'Offrande* (siguiendo la presentación de Philippe Giraudon, "À une silencieuse", selecciona sus poemas en apartados de Amor, Vida y Muerte, los tres ejes temáticos obsesivos de la autora también en sus prosas varias. Según Giraudon, la obra mundana de Anna de Noailles iría tendiendo progresivamente hacia una gravedad ciertamente terrible también a través de un estilo aun siempre variado pero siempre característico de una época "par sa plénitude sensuelle, avec des suites ternaires d'adjectifs qui rappellent tout à fait Proust, et marqué par une tendance classique qui lui donne une grande énergie -on peut noter, pour ne rester aux adjectifs, la facilité à donner des qualificatifs nobles et humains aux choses" (1991: 11), pero especialmente por lo bello del hallazgo de ese movimiento marcado por una serie de repeticiones que van abriendo y ampliando el horizonte por ejemplo de los poemas. Aun por ello, no dejaría de resultar moderna, principalmente por no negar las

Y entonces llega la descripción de "M. de T***, dont le nom será Julien". Su vida pasó como antes, y así describe la clase social indirectamente: "raisonnable, affairée, reposante, un peu mêlée de littérature et d'art, sans néanmoins que ces dangereux éléments s'installassent au foyer. (…) On s'approche un peu de l'espace (…)", y se llega a la habitación y se alude a los invitados de la noche. A menudo desconcierta con lo que parece ironía, pero (como en Isabelle Eberhardt), siempre anuncia la tragedia, para picar al lector, que quizás se siente más atraído a la tragedia, a ser *voyeur* de dramas personales (aunque también se puede pensar que a las dos autoras les importa si no desvelar sí insinuar el desenvolvimiento y casi final de sus relatos, porque siempre serán trágicos). Además, invita a ese *travelling*, y no podía ser en otro espacio que el de una habitación, con ventana, siempre metafórica. Y viene un fragmento que lo ratifica:

> Donc la vie menaçait (nous disons "menaçait" pour faire plaisir à l'auteur), menaçait de rester paisible, étale, lorsqu'il advint quelque chose d'incroyable. Il n'advient rien. Mais c'est, sans doute, à ce moment où rien n'advient que l'ange évoqué au début de ses pages traversa le salon où Julien se trouvait avec Christine, cependant qu'Isabelle, dans la pièce attenante, recevait le curé du voisinage

Ella era "la femme qui était l'amie de sa femme", y ahí estaba el Cupido, y lo que más le gustó de ella: "Qui se taisait! Ah! si les mots ont une part puissante de responsabilité dans les passions de l'amour". Así se ratifica la reflexividad en su discurso, en su labor de escritura consciente, y hasta como en un desdoblamiento en ella misma: no sería lo mismo ese "nous" que corrige al autor(a). Además, se vuelve a identificar lo increíble y sorpresivo con lo cotidiano y con el "no pasar nada": lo más fuerte que puede pasar en la vida por y para el destino sería el (no)suceder-nada. El discurso también se vuelve o se pliega sobre sí mismo remitiendo al principio, con la alusión a ese ángel, que podría ser Cupido, pero también un dios que sobrevuela, un *deus ex machina*, que observa pero que también actúa. De hecho a continuación lo denomina "l'ange des destinées funestes", y justamente continúa: "Que s'était-il passé d'autre? Rien que d'habituel". Entonces ratifica ella misma el devenir del relato: piensan el uno en el otro, se callan, "Et leur plaisir –et leur malheur– commença".

---

apariencias más terrenales e intentar asir la realidad más esencial, vital o mortal, como otros contemporáneos amigos además de la talla de Proust o de Colette.

Llega el personaje de Isabelle, y vuelve a introducir otra reflexión, sobre esa "nada" en forma de tiempo, introducida por un guión, como si fuese un monólogo del autor implícito: "-Petite minute, seconde indéfiniment divisée, dont le mince tranchant formidable s'était abattu sur Isabelle à son insu, et avait crée cette chose horrible: la transformation!". Son habituales, por otro lado, las exclamaciones, dejándose ver ese autor implícito, implicado en la narración, con sus propios sentimientos, con exclamaciones que delatan la propia modalidad del hablante-escribiente. Ahora la acción residirá en el juego del disimulo, repitiendo varios tópicos: Christine se siente amada, con ese reconocimiento del alma ante el deseo de los hombres que es el testimonio del respeto de las mujeres por el amor. Lo fatal es lo mismo que lo fortuito.

> Bien au contraire, c'est ici que la médiocrité de nos deux héros va s'affirmer. Mais, étant simples, probes, prévoyants, ils crurent au bonheur avec une prétention solennelle, et dressèrent les plans de l'avenir.
> - Louons les êtres passionnés qui, eux, ne croient pas au bonheur! Tout leur a enseigné l'inégal combat des souhaits avec les circonstances. L'explosion de son ivresse et de sa témérité apparient à l'homme, il est le maître de l'instant –qu'il s'en saisisse! – mais rien ne lui est concédé du douteux lendemain.

Otros tópicos se suceden: el de la mediocridad, la irónica consideración de los personajes como héroes, la ingenuidad de creer en la felicidad (a diferencia de los apasionados, a los cuales alaba como cínicamente), la inevitabilidad del devenir, el combate continuo entre el deseo y la circunstancia (al final del párrafo aludirá a la "illusion et réalité", y al hombre como maestro o dueño del instante frente al futuro), además de la reafirmación de la primera persona del plural y del devenir del relato. Pero también se ratifican los tópicos del título, tanto del relato como del *recueil*, pues esos personajes han de "manœuvrer selon une étroite morale" y el minuto de sinceridad de las mujeres ante otra mujer para confesarle que ya no es amada es un acto de inocencia: "Criminelle innocence de la sincérité!"; de hecho, a partir de ese momento, serán más las alusiones al propio título del *recueil*.[323]

[323] Se pregunta en una sola frase-párrafo a tenor de lo anterior: "Il faut quoi?". Y responde repitiendo "il faut" en varios párrafos. Añadirá:"Haïssant le mensonge, fourbe et fuyant renard de la fôret des mots. (…) Enfin, il faut ne pas croire au bonheur, (…) la félicité, qui est à la fois nymphe et cadavre".

Aún cabe más acción y melodramatismo.[324] Así, Julien y Christine, viendo que su sacrificio había sido exitoso, deciden ser felices y casarse, aunque ella pronto cae enferma varias veces, quizás por ese pecado: "Elle pressentit avec angoisse qu'elle tomberait des paradis du péché dans l'innocence du fidèle amour". (Sin embargo, se sorprende de que esa felicidad no le cure el resfriado, e incluso dirá después: "elle eut la révélation qu'elle n'était pas heureuse, qu'elle ne verrait plus en lui qu'un mari constant, passionné certes, mais non plus ce fou sans politesse et sans retenue"; nótese que se estaría ante otro momento de "relevación"). Poco antes de terminar, evocará un verso de V. Hugo sobre Cléopâtre, al que le va a dedicar un párrafo introductor a la parte siguiente, con el subtítulo precisamente de "Moralité": "Nous avons suffisamment marqué la déception et la douleur qui se saisirent de nos héros, sincères mais impies. (…) «Comment aviez-vous donc cru que tout cela finirait?»". De hecho, termina con esas dudas de la pareja tras haberse casado, pero al final se queda como un final abierto. Aunque ahora lo cierra con esa moralidad muy al estilo anterior al XX: dado que a ningún poder humano podría renegar de la presencia de aquel ángel silencioso, Christine y Julien, conscientes, son prendados por el ángel, porque no fueron modestos ni buenos sino culpables, y porque por su orgullosa y egoísta moral se oponen al alma y han hecho de "sus mentiras" su código (personajes muy opuestos a los de Carmen Laforet). Así, se confirma la idea de que Anna de Noailles hace sinónimos los antónimos: uno se esconde siempre en el otro, como en la mentira la Verdad. Al final, la moralidad impregna casi todo el relato, que acaba siendo una excusa para sus "delirios" reflexivos, los verdaderos protagonistas y motor de la escritura. Pero, al ser más larga, llega a rozar el ahondamiento psicológico, sobre todo comprobando las contradicciones, indispensables para captar el pensamiento de Anna de Noailles, contradictorio por antonomasia pero porque para ella la vida es así: la suma de los opuestos es la verdad, lo real.

Otro relato de Anna de Noailles adquiere cierta extensión con veinte páginas del *recueil*, el titulado *La Meilleure part*. Al final, jugará con la ironía del título porque no le atribuye la felicidad a ninguno de este nuevo *ménage à trois*. Sigue la línea de sus

[324] En la siguiente parte, tras un desmayo de la amiga y amante tras pedirle su confesión, Christine decidirá marcharse a un retiro provincial, a Poitiers, sin mandar cartas con noticias: Christine será "vaillante mais accablée", e Isabelle, "épuisée mais vaillante", incluso cuando es consciente de que la felicidad de su casa se va con su amiga; y en la siguiente, por lo declarado por la instancia narradora, lo que sucede entonces en previsible,en resumen: "Tout allait au plus mal pour ces trois âmes de bonne volonté". Al final, Isabelle medita e invita a la amiga, aunque no tuvieran nada que hablar porque seguían unidas, así que Isabelle consiente el divorcio, aunque tristemente (y aunque tampoco hay mayor ahondamiento psicológico convincente).

otras dos *nouvelles* más largas: hay una línea argumental delgada y superficial pero cohesiva, en este caso trazada a partir de otro trío "consentido", un matrimonio y la amante, cuando el protagonismo lo toma, si no las reflexiones de un autor implícito ineludiblemente representando, los pensamientos de cada uno de ellos, especialmente de la tercera, a la que, en todo caso, se le podría atribuir la "mejor parte". En esta *nouvelle*, mantiene el anonimato de los escasos personajes (fruto de su invención como afirmaba en un *Conte triste*). Incluso se podría atisbar cierta progresión cronológica y hasta psicológica, cuando el hombre cae enfermo, hecho que hace replantear los pensamientos anteriores, especialmente los de la amante.

Desde el comienzo presenta la situación, la problemática: "Pendant près de cinq années ils avaient vécu tous les trois dans la profonde amitié d'une ressemblance acquise peu à peu en commun, d'un secret aisé et d'une franchise souvent naturelle". Ese periodo temporal no es detallado más que con ese resumen. Acto seguido pasa a explicar cada una de las partes: la de "l'époux", desilusionado tras haberse casado (con una metáfora del barco atracado lejos), la de "l'épouse", consentidora de la situación oficial (que vive de los recuerdos de los lagos italianos y del sabor interrumpido de la felicidad), y por fin, en otro párrafo, el segundo, la de "l'amante": "Elle aimait comme aiment les femmes dans le choix et la prédilection: avec témérité, sagesse, audace, mesure, exigence infinie et perpétuel sacrifice". Se aportan reflexiones sobre el amor en los mismos términos, a veces contradictorios, y continuas remisiones, al título del relato y del *recueil*, entre otras recurrencias: lo "romanesque" o lo "divin" o "sublime", "âme", "cœur", "mort", "bonheur", "trouver un autre mot", "esprit" o "cœur féminin", además de exclamaciones y preguntas retóricas (que sirven no sólo juego con la oralidad, sino también de motor del propio monólogo que suele parecer), y el conflicto entre lo terrible y lo cotidiano o lo instantáneo: "cette lutte terrible et quotidienne qui conditionne un instant de béatitude".[325]

[325] Siguiendo con esos "antónimos sinónimos" de Noailles, se refiere a la amante como "martyre et triomphante". La amante ya presentía que algún día conocería la amargura intolerable (con lo que se produce un nuevo adelanto de las expectativas): "Et elle se remémorait alors, en songeant au cœur toujours anxieux de deux femmes autour d'un homme paisible, l'infaillible parole Antique: Athénée en toute chose favorise la race mâle". Tras un espacio en blanco, sabemos por una carta apresurada que él le cuenta que ha caído enfermo, carta que recibe sentada en un jardín: "C'était un jour du debut de mai", tras lo cual dedica un muy largo párrafo al deleite poético descriptivo de un día primaveral. Tras otro espacio en blanco, se le vuelve a presentar "Assise dans ce jardin chuchotant d'amour", lo que da pie a las reflexiones de la amante, a quien se le ocurre realizar una "intrusion dans la chambre languissante"; pero, por ese mismo "monólogo" (en tercera persona del singular), cambia de opinión (así el discurso, en su devenir cronológico incierto, también hace cambiar el curso de las cosas, de los pensamientos particularmente). Tras varios párrafos sobre ello, se plantea otra cuestión: "D'ailleurs qu'avaient été pour

Así, el *modus operandi* en estas *nouvelles* más extensas en relación con las demás es coherente, alternando la historia –amorosa– de ficción con impresiones y reflexiones, las mismas que en otros relatos más breves acaparan casi todo el relato, erigido sobre ese "instante" de reflexión que le puede invitar a un tiempo más prolongado pero ajeno al de la diégesis principal. En esos relatos analizados, combina diferentes perspectivas, aunque la balanza se incline normalmente por la de la mujer, y aunque, en realidad, la voz que sobrevuele la de los personajes sea la de un autor implícito. Con todo, con esa voz, con esa perspectiva y con ese tiempo de la historia y del relato busca jugar la autora en un elato excepcional en relación con los que le acompañan en el mismo volumen, como hace en *Duo à une seule voix,* no sin jugar con contradicciones que reclaman la atención lectora. Como se afirma en nota para la edición moderna, se trataría de una conversación telefónica de la que sólo se escucha o se lee la voz de la mujer, dejando el suspense la del hombre al que se refiere la que habla y a la que se le reservan líneas de puntos y también de puntuación con exclamaciones o interrogaciones (en ello se inspiraría su amigo Jean Cocteau para *Voix humaine*, de 1930). Aunque podría no tratarse de tal conversación telefónica, pues de hecho la mujer alude a la presencia del hombre y acaba como acercándose a él físicamente. Con todo, no es casual que se privilegie la voz femenina y el recurso tampoco es anormal en la literatura contemporánea, haciendo un amago de solapar el tiempo de lo representado y el de la representación, jugando con la narratividad y sus condicionamientos. No obstante, tampoco se halla totalmente conseguido, entre otros motivos por lo explícito de la introducción de cada intervención de la voz anónima femenina, si bien es cierto que sin su repetición y explicitud no se alcanzaría a comprender o suponer lo que el hombre diría. Pero se podría ver incluso una metáfora de toda conversación entre dos personas, sobre todo entre parejas enamoradoras: no se llega a escuchar al otro, la comunicación no es total, y así tampoco la comprensión. El "argumento" o el motor de la conversación parece ser la pretensión del hombre de tener algo más con la mujer al creer que ella ha insinuado una respuesta afirmativa; sin embargo, se ensartan las ideas sin mayor ilación, no desaprovechando la ocasión de insertar reflexiones y aserciones principalmente sobre

---

les deux époux ces longues années de leur vie commune?", qué se decían en esa habitación mientras él pensaba en la amante. Entonces se despliega esa reflexión. Así, la autora va dedicando partes distinguidas o a las individuales, o por parejas, sea la del marido-amante, o la de la mujer-marido.

la mujer, desde la perspectiva de la mujer: “Mais une femme qui aime un homme ne l’encourage pas, elle le contraint, elle l’oblige”.[326]

Esa narratividad se vuelve a poner en cuestión con otros relatos breves de Anna de Noailles, como el que juega, ya no con una conversación “en tiempo real”, sino con un sueño, que se lleva al título junto a un sentimiento o un estado, técnica de la autora. *La Peur d’être inutile (songe d’une nuit de mai)* podría ser considerada, como se dice en nota, por la riqueza de sus referencias la más literaria, y doblemente romántica, por su íncipit apelando a la referencia de Musset, a *Sylvie* de Nerval (*Filles du feu*), pero también a Calderón (*La vida es sueño*), La Fontaine, Sófocles, Shakespeare (con otras intertextualidades además de la del título), Hugo, Heine, Goethe, y al siglo de Luis XV y a la hermandad de las artes. Resulta curioso el título, y más cuando con la lectura se da a entender que el “ser inútil” es a lo que llegan algunas personas que durante su vida han renunciado al amor. Es lo que ve la protagonista en un sueño, a partir del cual decide arriesgarse en el amor. Con todo, no llega a estar bien cohesionado, el relato “no va pidiendo” lo que va sucediendo, ni siquiera la ilación de impresiones evocadas por un sueño. De hecho, ello será lo sugestivo, si no lo difícil analíticamente, de las *nouvelles* de Anna de Noailles. Es tanto el protagonismo de la primera persona del singular, del “je”, que hace irremediablemente pensar en lo experimental o personal, y es tanto también el “fragmentarismo”, lo impresionista y hasta lo poético, que me haría dudar sobre la calificación genérica (de todos modos, fueron y son publicadas como *nouvelles*).

Aunque en la temática amorosa y en el protagonismo de parejas (des)enamoradas se aproxime a las autoras anteriores y también a las posteriores, en sus tratamientos

[326] Normalmente, “rescata” la conversación de la segunda voz con otra pregunta, la que él ha hecho supuestamente: “C’est difficile de répondre à votre question. Vous me demandez si vous me déplaisez? Non”. Y se imagina o visualiza su belleza desde esa perspectiva: “des fragments de beauté”, “rêver à plusieurs de héros, à plusieurs caractères, classiques ou romanesques. J’aimerais être avec vous dans la rue de Tolède, à Naples, un jour très chaud”, e incluso en la isla de Milo. Y justo inserta en la siguiente una alusión a España, en la línea de la existente en *Exactitudes:* “-L’Espagne? Certainement! Seulement y avez-vous bien réfléchi? On trompe même l’homme qu’on aime, avec l’Espagne!... Il me plairait aussi d’être avec vous dans le danger…”. En la siguiente parte va a aludir al poder de la música de intervenir en las personas, a la mediocridad de las personas, y a la poesía que puede tener un lugar, en este caso, su recurrente habitación: “il y a de la poésie dans cette chambre mi-obscure…”. Suele terminar las intervenciones con esos puntos suspensivos, e inserta unos versoS. Como discurso oral, podríamos decir que sí está conseguido: con vocativos, preguntas dobles, o la segunda persona del singular. Y el final será, de nuevo, contradictorio: “Vous souffrez? Mon Dieu, ne soupirez pas! J’ai peur que vous n’ayez de la peine! Oh! non, ne redevenez pas brutal, restez malheureux; je me sens si tranquille et si bien quand vous êtes malheureux. Moi aussi, je suis malheureuse… Et puis, parlez-moi, mon chéri -si vous ne me demandez plus rien, que voulez-vous que je devienne?...”. Y termina con puntos suspensivos con esa idea de que la *nouvelle* no es sino el corte de toda una continuidad. Pero no hay argumento, aunque lo mueva un conflicto entre ambos.

Anna de Noailles se muestra claramente diferente, lo que reluce en su comparación con, por ejemplo, Sofía Casanova o Carmen de Burgos especialmente en el contexto de las colecciones españolas de novelas cortas, o también Elsa Triolet, a pesar de que esta autora también califique sus relatos desde el título de su *recueil*, elaborado por ella misma también, como *nouvelles*. Compuesta de treinta y cinco páginas en esta edición, la más breve del *recueil*, *Le Premier accroc côute deux cents francs* es la última *nouvelle* de ese *recueil* de Elsa Triolet, y a él le da título, que consiste en el mensaje para pasar a la acción tras el desembarco. Aunque sea un mensaje de guerra, en clave, podemos aplicarlo de cara a su escritura: tras esta clave, le toca al lector, que son todas las personas en la guerra, sobre todo en la Resistencia, pasar a la acción. Ello también explicaría lo poco usual de este tipo de título, compuesto de un periodo oracional, hecho que, además, sin que el lector haya de saber previamente qué quiere significar, contribuye a ejercer una atracción sobre él; sólo tras leer todo el volumen de relatos dará con la explicación del mensaje. El título ha activado ese horizonte de expectativas que arrastra al lector a buscarle sentido, y si el título está en clave, al margen de esa significación primera, también lo podría estar el resto de los relatos. En este relato más breve que los demás, con todo, sigue nublosa la determinación genérica, porque, como en los anteriores, interrumpe en ocasiones una primera persona del singular, y el tema de la guerra arranca el motor de lo que al fin y al cabo consiste en una reflexión impresionista sobre ella y sobre la manera de vivirla desde la Resistencia.

Entre los campos semánticos, el predominio de sustantivos y verbos, en torno a lo bélico también en ocasiones de forma metafórica, hace que las descripciones escaseen, aún más sobre personas, sumándose el hecho de que, normalmente, la instancia narradora tampoco se introduce en los pensamientos ni en la profundidad psicológica de los personajes, mostrándose siempre a favor de la acción y de la descripción de paisajes o escenas. El relato se encuentra dividido en partes separadas por blancos o iconos. Tras la primera de ellas, comienza una referencia sobre Gabriel Chevalme, dueño de otra granja, y sobre Saint B. Se allega el diálogo con su mujer, quien le pide que deje fuera a su compañero bebido; se marchan, y tras ello, es evocado un recuerdo de la familia Bond y una escena en la que no resulta anormal ver a los paracaidistas caer y ser ayudados a bajar de los árboles. En la siguiente parte, se presenta ese desorden al que vuelven los mismos personajes; y entre tanto, alguien vela por la noche, y lleva de puerta en puerta “l’esprit de la Résistance”, intentando explicar y convencer. Tras ello y dos puntos, aparece un texto enmarcado por dos líneas verticales en ambos márgenes,

en tres páginas, simulando un pasquín, titulado en mayúsculas: "VOUS QUI AVEZ SOUFFERT, RÉSISTEZ". Se mantendrá esa segunda persona del plural, con un grito político a favor de la Resistencia, contra Hitler también; además, se introducirá un fragmento de la Marsellesa, además de una firma al final, en junio de 1944.

A partir de una visita a finales del año 1943 a un maquis, acompañada de la nueva amistad de Jean Marcenac en un coche robado a la Gestapo, Elsa Triolet decide escribir un artículo para publicar en el número 16 de *Les Lettres françaises clandestines* de mayo del año siguiente 1944, artículo del que toma una parte para la *nouvelle* titulada *Cahiers enterrés sous un pêcher*. En su regreso a París, ambos fueron arrestados y cacheados por las Feld-Gendarmerie, incluyendo la maleta en la que se encontraba el artículo que, en francés, resultó incomprensible para los alemanes. Será a su vuelta a Saint-Donnat, entre viaje y viaje, como asegura en "la Préface à la clandestinité", cuando se dé con tiempo a la reescritura literaria con este relato y con *La vie privée ou Alexis Slavsky, artiste-peintre*, un relato que contiene el fragmento de un pasaje del primero, en forma de eco. Tanto en *La vie privée* como en *Cahiers enterrés sous un pêcher*, los lugares aludidos son aquéllos en los que Elsa Triolet vivió, y los cuadernos del personaje de Louise Delfort aquéllos en los que la escritora anota las líneas de sus *nouvelles*.

Además, el relato del que es protagonista Louise, *Cahiers enterrés*, es un relato homodiegético, con una voz correspondiente a la protagonista femenina de este relato autodiegético que, con todo, tendrá menos de relato argumental en cuanto esa primera persona tiende al intimismo, al ensartado de ideas, al monólogo, al diario. Narra el recorrido de Louise Delfort, que pasa por muchos lugares conocidos por su autora, también de su infancia, como confesaba Triolet. Una vez más, es la autora la que da licencia para la explicación recurriendo a su propia biografía, pues de hecho, la memoria tendría mucho de causante ficcionalizador novelizando episodios de la vida personal más verdadera.[327] Así empieza el relato: "Ça fait déjà quatre ans. Quatre ans

[327] Decía la autora en su célebre prefacio: "J'attendais, j'écrivais. Entre deux voyages. (…) J'écrivais, comme elle [Louise Delfort], sur des cahiers d'écolier, comme elles je les enterrais (…) sous un pêcher. Écrire était ma liberté, mon défi, mon luxe. Personne ne pouvait m'empêcher d'inventer une réalité. Le roman, dis-tu, c'est du *mentir-vrai*. (…) Mais alors, à Saint-Donat, j'inventais et mentais sans me poser de questions sur le roman. (…) Pourtant, c'est dans les *Cahiers* qu'avait pris naissance ce que est devenu ensuite une de mes préoccupations littéraires majeures: le *condensé* du roman" (1965: 19-20). Se refiere a Joyce, y defiende que es reducido como la convención del tiempo novelesco. Y se auto-cita, concretamente cuando escribe en esa *nouvelle* sobre los recuerdos, sobre el colegio y el uniforme. Esos saltos en el tiempo, el espacio, los sentimientos, ideas, le dan el vértigo del vacío, lo que siente en esos momentos que está escribiendo una novela, 1964. No jugaba a ser Louise Delfort, pero tienen en común el colmarse entre dos viajes de una vida diferente a la del pasado, mentira o verdad. Soñaba el pasado de

que nous vivons séparés de quelqu'un, de quelque chose, et que le monde entier est dévoré par la nostalgie. (…) La vie passe à se quitter, à quitter, à sombrer dans l'attente et l'absence…". A causa de su insomnio la protagonista, Louise, no hace más que recordar, conjugando el presente de la periodista con el pasado de la niña.[328] Pero para seguir soñando, ha de cesar su escritura: se juega así con el tiempo como más tarde se verá analíticamente, pero vuelve a hacer amago, como Noailles, de hacer corresponder el tiempo de la representación con el de lo representado.

Ciertamente, estos relatos de Triolet, sin ser eminentemente sentimentales ni sentimentaloides, suelen alternar las experiencias bélicas con una experiencia amorosa (como prácticamente todas nuestras autoras), al ras del resto de circunstancias y episodios estableciendo una suerte de contrapunto sugerente. Louise también cuenta su travesía por el campo francés junto a tres hombres armados, escapando de ese coche robado a la Gestapo procedentes de aquel pueblo en el que todos peligrosamente se conocían. Pero asociativamente también sabemos que Louise formó parte del episodio bélico español en 1936. Al final, será arrestada en una redada en una calle lionesa, deportada a Alemania, y finalmente ejecutada. Será Jean quien vuelva a recuperar los manuscritos enterrados. Así, se ratifica el poder en esta escritora también del autobiografismo y hasta autoficción, la oscilación entre periodismo y ficción con un intimismo que le conduce a valerse de otro discurso, como es el diario, y de su no necesaria linealidad. Pero también se destacarán otras cuestiones, como el pesimismo del comienzo, de acuerdo también con el párrafo de inicio de la *nouvelle* anterior: ésa es la realidad, no la vida ni la felicidad. También es habitual el recurso a los puntos suspensivos en ese mismo comienzo, de acuerdo con ese intimismo, y a la pregunta retórica, e incluso al "vous", imprecando, reclamando la atención lectora, acorde con esa toma apasionada de posicionamiento. Se trata de una reflexión emocionada, pero de nuevo, desconcertante, pues no asistimos a la narración ni conocemos la voz narradora o escritora. El segundo párrafo ya comienza con el "je", en presente de indicativo, y de nuevo, en un momento de insomnio, rozando la ensoñación (con la misma frase que retomará para empieza el tercer párrafo): "Je ne peux pas dormir. Des idées noires

---

Louise, "dans lequel s'enfonçaient des coins du présent, je me laisser porter par le double courante du passé-présent.(…) J'ai tressé la vie de Louise avec mon passé romanesque" (*ibídem*: 21). Para ello pone ejemplos, y se refiere también al propósito primero, que era el de escribir un reportaje.

[328] "Entre ceux qui s'attendent, ce sont des kilomètres d'horreur, de forêts en feu, de terre imbibée de sang, de trains renversés, de ruines, de corps déchiquetés, de murs de prisons, des kilomètres de murs de prisons... Il n'y a pas d'aujourd'hui, il n'y a que la douceur des jours passés et un lendemain incertain".

comme la nuit d'insomnie tournent dans ma tête. J'ai toujours eu du mal à m'endormir, à perdre conscience de moi-même, c'était déjà comme ça quand j'étais enfant".

En ese momento de ensoñación es cuando mejor se pueden entremezclar los tiempos, también verbalmente, el pasado y el presente (no el futuro, pues precisamente de él duda en ese comienzo catastrófico, lo cual representa por otra parte un tema recurrente). Vuelve a exclamar a la segunda persona del plural, haciendo partícipe a quien lea, generalizando sus reflexiones humanas, y vuelven los puntos suspensivos. Pero lo esencial –que dice haber olvidado– es el esfuerzo, el de encaminarse al tren, en el camino de la dignidad humana. Y piensa en lo que sería el lujo para ella: una cama con finas sábanas, la casa cuidada, comer lo que le gusta, que haga calor, un bello paisaje, la puerta abierta. Hay hueco para "les trous dans la mémoire", pero no para algunas acciones en su relato semibreve. Pero en el tercer párrafo, matiza o se autocorrige, porque, como asegura ahora, no está tan mal en esa casa de un pueblo perdido (siempre ese *topos* de encierro), porque de hecho, le empuja a escribir, por lo que tenemos acceso a otro testimonio de escritura y de poética:

> voilà un moins que je suis ici, au calme, au chaud. Ici, personne ne viendra me surprendre, je peux écrire ce que je veux, sans risque, écrire pour moi, pour moi toute seule! Jamais je ne l'ai fait jusqu'ici, écrire a toujours été un boulot, utile dans la mesure du possible, je n'ai jamais écrit que pour faire savoir, pour explique, pour obtenir ceci ou cela, pour aider, pour démasquer… Je vais écrire pour rien, comme on rêve dans les nuits d'insomnie ou couchée dans un hamac, les yeux au ciel, en regardant filer les nuages. Avant de partir d'ici, je brûlerai ce que j'ai écrit, mais, en attendant, ce cahier d'écolier me tiendra compagnie, c'est toute mon intimité, toute douceur dans cette vie qui n'est que devoir.

Aparece el tópico de la voluntad de no publicar y su tópico de que ese momento de vida sólo consiste en esperar. Pero sus reflexiones metaliterarias se empañan y confunden con las de la memoria. Va retomando ese "viaje por los recuerdos", como ella dice, y alternando con más descripciones de Leningrado o encuentros con Jean. Pero sale de esa casa aislada, y aunque no plasma fecha y lugar (según las convenciones de un diario, salvo algunos espacios en blanco), pasa el tiempo (interrumpido por esas reflexiones), por ejemplo cuando ha vuelto de Lyon, etc. Y justo llega a la villa del industrial, es verano del 43, y la guerra no ha terminado. Entonces, después de la

declaración del industrial, contará que ha encontrado a Slavsky y su mujer. Entonces se produce el desembarco en Sicilia, por lo que se plantea dejar de escribir para sí misma. Y entonces, tras ese espacio en blanco, comienza el fragmento coincidente con el del relato anterior: "Oui, cette fois-ci je voudrais écrire pour plaire à un homme". Así, en un relato de mediana extensión, también hay fragmentos muy breves, separados por espacios, como borrones, más intimistas, impresionistas, sin acción ni descripción. Se corroboraría el pesimismo del comienzo, de acuerdo también con el párrafo de inicio de la *nouvelle* anterior: ésa es la realidad, no la vida ni la felicidad.

Así, la narración es prolija, incluso en el relato más breve de Elsa Triolet. Además la transformación incesante también se debe al continuo movimiento de los personajes, como en Eberhardt y como en Laforet, siendo el motivo del viaje el detonante de no pocas narraciones. Será en otro relato, ahora de Carmen de Burgos donde, de nuevo, gracias a un viaje, que se ofrece un personaje que quiere ser libre y conocer, y donde también hay movimiento y acción, como es en *El perseguidor*, publicado en *La Novela Corta*, en 1917, esto es, décadas antes en una colección popular de novelas cortas. La protagonista no será otra que una buscadora que huye del pasado y de su matrimonio, perseguida por una figura anónima, la que le impide alcanzar los momentos de plena felicidad en el momento de rozarlos y la que, con todo, dé título en masculino al relato. El pasado lo representa el momento de la caza de la perdiz, descrita como metáfora, y cuya trampa también puede ser para los humanos. El perseguidor, en su indefinición, también simbolizaría la insatisfacción o el miedo. En Bergen echa de menos Madrid,[329] y en Madrid se ahoga: visita toda Europa en un relato de no tantas páginas como otros, desde Italia hasta Noruega, pasando por Inglaterra. La estructura la pautan las diferentes etapas en los diferentes capítulos del viaje de la protagonista, albergando a su vez cada uno de esos capítulos un mismo movimiento de plenitud-inquietud-huída, con un tiempo indefinido pero lineal, salvo por las analepsis explicativas en torno a ese pasado (como en Laforet). El narrador omnisciente dejará espacio para los pensamientos de la protagonista, que no accede apenas al diálogo y que ensombrece los escasos personajes, predominando un fondo existencial en un relato de viaje. El final resultará inquietante, ya que después de seis capítulos viajando y siendo perseguida, da una vuelta de tuerca

[329] "Libre, sin hijos, dueña de una posición sólida y acomodada, quiso ser libre. La seguían encadenando las costumbres provincianas, y no fue sin escándalo, como logró trasladar su residencia a la Corte. Toda la ciudad criticaba. ¿Qué iría a hacer una mujer viuda y sola en Madrid? No faltaba alguna vieja y piadosa devota que compadecía: "¡Pobre Matildita!; quiere ahogarse en esa gran pocilga de la Corte, y deja estos lugares de paz. ¡Dios la ampare!"

en el séptimo y último: resulta que está, feliz, en un tren, junto a su marido, atravesando Castilla, que le parece muy noventayochistamente inmóvil y que parece no haber visto nunca antes.[330]

En el mismo año y en la misma colección que la primera novela corta de Sofía Casanova, publicaba Carmen de Burgos *En la guerra (Episodios de Melilla)*, y como en otros relatos de aquella autora, se escribe a partir de lo que *a priori* pertenecería a otro género discursivo. En este caso, se ofrece un documento histórico o "intrahistórico", oscilando entre la "crónica novelada", la "novela documental" o el "reportaje novelado" para Núñez Rey, compuesto de cuadros dinámicos que componen cada capítulo subtitulado (1989: 55, 56). Con ciertos aires noventayochistas, incluye una introducción en primera persona firmada por ella y fechada en el año 1909. Su interés se acrecienta por cuanto la escritora pisó el escenario que da título a la novela corta en calidad de corresponsal del *Heraldo de Madrid*, y como tal periodista en directo se posiciona en el relato y contagia al relato literario de cierto afán objetivo, documental, social e histórico, además de una considerable sustancia descriptiva centrada en el mundo militar, la cultura árabe y el paisaje (como Eberhardt muy pocos años antes), en detrimento del diálogo, de la acción y de la trama puramente ficticia. Ésta se reserva, en la línea de la autora, a una historia de amor como telón de fondo (también como en I. Eberhardt y, salvando las distancias, en Noailles) en las diferentes partes del relato hasta aflorar con más fuerza al final de éste y su interpretación, explícitamente antibelicista. Sólo el personaje femenino de tal pareja cobra cierto protagonismo (otra vez, como en otros relatos de nuestras autoras): Alina aporta la única perspectiva ante los hechos presentados, tras la cual se agazapa la autora y sus juicios más contra la guerra que contra el mundo militar, pero siempre con matizaciones y explicaciones al calor del contexto.

En otro relato de Carmen de Burgos la acción será mínima, al predominar la presentación de un escenario de contraste de opiniones, como si se tratara de una especie de relato-tertulia. En *El veneno del arte*, publicada en *Los Contemporáneos* un año más tarde, se presentaría una crítica del mundo bohemio, conocido por la autora en su estancia en Madrid, a través de los personajes y de espacios, fundamentalmente el

[330] Lo guardará como un secreto, y se alude a una enfermedad nerviosa, la del último viaje: "No sabía si era el mismo hombre, ni siquiera si era *un* perseguidor, pero era *su* perseguidor. La crisis de su soledad". Porque además, muchas mujeres solas tienen a su perseguir, como dice en las últimas líneas. Así, también esta ocasión, asoma la duda sobre cierta locura por parte del personaje protagonista femenino que, además, sueña encontrar su libertad.

del salón, el de Luis y de María, y el del madrileño paseo de Rosales; de hecho, el salón literario y esos paseos típicamente madrileños serían otros habituales de los relatos del momento, como recuerda Rivalan, quien asocia esa descripción de interiores con cierto exotismo cultural (2008: 56). Los diálogos, predominantes, resultan plenamente caracterizadores, notablemente desde la parodia, como la siguiente conversación entre María y Luis, el protagonista, en el momento en que ella le segura que no le sucede nada a pesar de su cara triste: "Nada. Tengo aplanamiento, cansancio, una especie de atavismo que me inclina a buscar el Nirvana, el descanso del no ser, teniendo la certeza de que se existe" (parodiando aquel *ennui* que en Eberhardt era místico). A ello él le responderá: "Es usted una gran romántica, María". Pero tampoco tiene desperdicio el resto de la conversación, porque él también parece triste y le cuenta los motivos a partir de su viaje. A propósito de París hablará de las perfumerías o los trajes, y juzgará negativamente esos cuerpos de mujer con curvas, asegurando que no es el "sexo bello", él, que huele, según la voz narradora, a "perfume femenino de *cocotte* elegante", e interviene de nuevo:

> Después, como si despertara, continuó su relato con el mismo tono de recitado y gran fuerza de descripción.
>
> -¡Cuántas locuras en París! Reuniones de decadentes, a las que asistían Colette,[331] la marquesa de Belfort y otras muchas damas, y donde se alzaban las copas de champagne en medio del refinamiento del placer. La dorada bohemia que salía a la calle para entrar

[331] Es recurrente "el inventario de las lecturas de los personajes", interesante por cuanto "estamos en el hilo recto de las prácticas de la literatura decadente que alimentará estos textos hasta el final y, por otra parte, estas secuencias completan también la caracterización de los personajes. El procedimiento se utilizó a partir de las primeras novelas de F. Trigo y las referencias serán las mismas durante casi cuarenta años. Todos estos personajes se nutren de forma notoria de la literatura francesa de finales de siglo y serán lectores asiduos de Huysmans, Lorrain, Mirbeau, Prévost, Nordeau, Rachilde y Gyp. En *La de los ojos de color de uva*, de F. Trigo, Ladi confiesa leer *Monsieur de Phocas* (…) La María Eugenia de P. Mata lee *Le fantôme* de P. Bourget, *El nabab* de A. Daudet, *À Rebours* de Hyusmans (sic) y *Claudine à la maison* de Colette, mientras que Piñana, personaje de Á. Retana, solo suspira por tres nombres: Lorrain, Rachilde y Péladan. Pero, además de estas referencias permanentes a autores franceses, también es frecuente la mención de autores españoles contemporáneos y firmas habituales de estas revistas populares. En *Una niña demasiado moderna* Á. Retana nos presenta a Pilarcica como lectoras "de las últimas novedades de Eduardo Zamacois, Antonio de Hoyos, Joaquín Belda y otros novelistas en boga" (...). Estas menciones puntuales pero repetidas de nombres de autores que pertenecían a la actualidad literaria de entonces en realidad no son más que la parte visible de una voluntad de saturar con su presencia las novelas y las novelas cortas. De todos los autores, el que irás más lejos en este juego literario será, sin duda alguna, Á. de Hoyos, entre otras razones porque, para él, el juego se convertirá en un envite existencial". (Rivalan, 2008: 60-61)

> en las sombras de la noche en los barrios de los *apaches*, en las tabernas sombrías donde Mr. Marchene, un príncipe de sangre real, tocaba la guitarrilla ante un tablado (…).[332]

El último contrabandista, publicada en *Los Contemporáneos* en 1922, corresponde a otra versión reducida de una novela larga (como algunos casos de I. Eberhardt o los fragmentos de *Octave* de Noailles) que es publicada con el mismo título en Biblioteca Sopena, hacia el año 1915, y es recogida en su edición moderna por englobar los diferents enfoques de la autora, desde los esperpénticos a los idílicos dentro del ciclo inicial de Carmen de Burgos, el que se denomina ciclo de Rodalquilar. Otra muestra es la de *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez* (*La Novela de Hoy*, nº 450, 26 diciembre 1930), referido como "novela" en un prólogo de la autora, que es un relato plagado de acción, contextualizada en la actualidad, pues el protagonista llega a ir a Melilla y critica duramente Madrid. Es el tipo buscado por la autora del pícaro a lo contemporáneo en sus aventuras, en su viaje en primera persona que le permite ir relatando, pero muy objetivo, hasta lo cínico. Pero se cierne la mirada y la pluma de la autora desde 1930, llegando al ocaso de su vida también literaria, y es interesante ver cómo condensa motivos anteriores de sus relatos. Siguiendo los diferentes capítulos se puede trazar su argumento: I. De cómo un niño bueno empieza a pensar mal. II. De cómo se comienza la carrera de aprendiz de golfo. III. De cómo sigo el camino de tropezón en tropezón. IV. De cómo el amor y el matrimonio vinieron a complicar mi situación. V. De cómo tiene que ingeniarse para vivir en la villa y corte un hombre honrado. VI. De cómo tiene su premio la virtud en el otro mundo.[333]

---

[332] Contrastará con la descripción posterior que hace de Madrid: "Nuestro Madrid es un villorrio donde todos nos conocemos y la gazmoñería impera… Todos los selectos huyen de aquí… No es posible tratarse más que con tal o cual viejo ridículo, chulos... escritorzuelos hambrientos y toreros de menos cuantía… Todos exploradores…". Y para desmarcarse, plaga su relato de galicismos y anglicismos, pero, patéticamente, lo cerrará con un final nueve años más tarde.

[333] Así, a la dificultad de adscribirla a una corriente, Imboden añade que "su concepción de lo literario, orientada hacia el didactismo, la simplicidad estructural y la observación de la realidad circundante, limita extraordinariamente las posibilidades de sus relatos, que sólo remotamente se acercan al virtuosismo lingüístico del relato modernista o a la osadía formal de la novela de vanguardia; la innegable voluntad de la autora de hacer triunfar el relato como instrumento pedagógico lastra también su libertad creadora, limitándose a recoger tibiamente los rasgos naturalistas más adecuados a la sensibilidad burguesa y no logrando tampoco alcanzar la carga simbólica de la narrativa social" (2000: 21). El estilo realista-naturalista (e incluso costumbrista) de Carmen de Burgos ha sido matizado, sobre todo al considerarse desde sus débitos respecto a tendencias decimonónicas. Este aspecto del estilo incluso podría considerarse un "lastre" respecto a su obra "más moderna", como podría ser la ideológica. Rémora de esa influencia o corriente es el personaje de la "mujer virtuosa", la protagonista de la moralizante novela burguesa del siglo XIX en Europa, así como del cuento de la prensa en el ocaso del siglo, como destaca Á. Ezama Gil (1992).

Godenne precisamente resaltaba el exitoso relato policíaco entre los tipos de *nouvelle* del siglo XX por la presencia firme y necesitada de una intriga, por la fábula y también por el suspense en general, el mismo que hay, como se reclama desde el título, en *El crimen de Beira-Mar* de Sofía Casanova, que ya invita al lector a leer un relato criminal, aunque el suspense gire en torno a quién será el asesinado, trama que se verá entrelazada con otra historia de amor. Pero también en un relato como éste, como en otros suyos, concede una especial atención a la ambientación, en este caso de su querida tierra gallega, pero por ello también, a la descripción, con la que también empieza este texto: comienza con una descripción del paisaje marítimo y de la aldea de Beira-Mar (como también el tercer capítulo, entonces con el mar encrespado, a tono con la acción dramática del relato), que sitúa en Galicia, con todos sus tópicos, pues "es decir paisaje de emoción y de melancolía vaga…". En sus descripciones suele hacer alarde de poeticidad, a la que primero se dedicaría la autora, pero también de tipicicidad. De hecho, representativo puede ser ese primer capítulo de *El crimen de Beira-Mar* como relato de Sofía Casanova. Ese comienzo en presente verbal en el que se consigue la ambientación por medio de una descripción poética pero tópica y también costumbrista y una localización en un típico pueblo pescador, también por medio de escenas como la protagonizada por "viudas de vivos", será interrumpido por un imperfecto verbal, para la acción y el momento en el que hombres y mujeres salían de misa, se miraban y hablaban. Llega el turno de una escena, la de un diálogo entre tres personajes masculinos, que será interrumpido cuando salen las últimas, Rosa María y su criada, Pepa. Y entonces, se nos informa, aluden a su marido, que va a llegar de Nueva York, y a Antonio, que va detrás de ella buscándola, pues es su amante. Así, es gracias a los diálogos como se ambienta y como también se informa al lector en lugar de hacerlo un narrador. Además, de forma metafórica o con indirectas, está el tema de las habladurías del pueblo: de hecho, cuando muera la protagonista, los cuchicheos que al comienzo son negativos se tornarán positivos, debido a la pena causada tras el crimen sobre ese pueblo hipócrita. De hecho, ahí podría residir el logro del relato, precisamente por que sobre esa enseñanza o lo que la autora quiere presentar respecto a esas habladurías típicas de un pueblo no lo hace por medio de un narrador o de una moraleja, explícitamente, sino que son los propios personajes los que se autoretratan, los que retratan su hipocresía cuando deciden cambiar de parecer tras el asesinato: si antes Rosa María era una adúltera odiada por todos, tras su muerte causa toda la pena, pues la versión han decidido cambiarla, ya en el último capítulo. A diferencia del comienzo del relato, ahora

piensan que, si Antonio la mató, sería porque ella se negó a estar con él y no porque ella fuera una libertina; con todo, eso nunca se sabrá, tal y como los propios personajes advierten y tal y como los propios lectores desconocerán incluso terminado el relato puesto que el narrador no lo aclarará. No podía hacerlo Casanova sin melodramatismo, sin diminutivos.[334]

Sobre el Volga helado, novela corta de Sofía Casanova publicada en la colección de *La Novela Corta* en el año 1919, bien parece una sarta de historias injertadas sin cohesión, con el fin parece de dar algo de novelización o cohesión narrativa a lo que es una narración de viajes próxima a la crónica: Casanova intenta hacer una novela corta a partir de una obra anterior, de 1903, subtitulada justamente como "narración de viajes". Pero no es lo habitual en ella, como demuestra desde sus primeras obras que son publicadas en colecciones populares de novelas cortas como *El Cuento Semanal*, en 1909. La novela corta *Princesa del amor hermoso,* publicada el 24 diciembre en esa colección (firmada un mes antes en la misma ciudad madrileña por la autora), no es de las más extensas (veinte páginas alternadas con ilustraciones de Castelao, en un libreto de calidad a doble columna y bastante espaciado), pero sí la primera y no la última de estas características narrativas, por lo que puede servir de muestra significativa en este sentido. Tampoco será la última princesa que aparezca en sus relatos: en el título de esta novela corta ya está presente el que se podría calificar como el personaje favorito o predilecto de la escritora, aunque aún no se trata de una de esas princesas rusas o polacas, y aunque no es princesa, sino que juega con la expresión empleada por el joven enamorado, en la tónica de la exageración de su sentimiento amoroso. También se evidencia que es la primera de sus novelas cortas porque ya salpica su relato de galicismos, incluso de frases enteras en francés, aunque se perciba un aumento en

[334] En el comienzo del segundo capítulo, con las dos mujeres, la protagonista y su criada, en la cocina, se allega un diálogo con Rosa María llorando, sosteniendo a su hijo pequeño, porque vuelve su marido, no sabe qué hacer con su amante, y tiene miedo a la reacción de aquél; así, decide decirle a Antonio que se vaya, que la relación se ha acabado, pero él cada vez está más enamorado y se muestra como una víctima, también llorando porque deja a su madre "tullidita" por amor a ella. Efectivamente, se trata de una escena exagerada, lacrimosa. En el tercer capítulo, ante el mar encrespado las murmuradoras, casi se ahoga un hijo de Rosa, pero logra ser salvado por Antonio. En el cuarto, se presenta a los hombres discutiendo sobre si deben o no intervenir en el asunto, pero Manuel le planta cara a Antonio para que se vaya. Ya en el sexto, por fin llega el vapor, cuando Rosa, a la que las mujeres llaman "perra", va a buscar al marido, llega Antonio y la mata, no sin una ralentización de la dramática secuencia. En el séptimo y último capítulo va a llegar el juicio y la "Raposa", la misma que se mostraba más crítica en el asunto, cambia de parecer y se muestra la más afligida: ahora Rosa es la víctima, pues se movió por un "obscuro impulso de la feminidad agraviada por la brutalidad del hombre"; pero termina con el diálogo entre los beirameranos, con la referencia a esa "pobriña", aunque tampoco importe cuál es la verdad, como el diálogo polifónico lo demuestra. El cierre también lo marcará un nuevo dibujo, el del el interior de una casa, con botijos y útiles de entonces, de acuerdo con el tono costumbrista que la autora ha querido traslucir.

novelas cortas posteriores. La decoración descrita suele tener siempre algo de versallesco y, además, la ambientación se sitúa Madrid, aún no un país del Este. Con todo, el conflicto se muestra "menos complicado" de lo posteriormente habitual: comienza con la carta con la que la protagonista contesta a su ex novio, girando el resto del relato en torno a las declaraciones constantes de amor del joven enamorado, que se convierten en crisis hasta tal punto de acabar muriendo, tras un relato de nueve partes numeradas "a la romana". En ocasiones, los diálogos constituyen verdaderas escenas teatrales y el melodramatismo alcanza su punto álgido (incluso comparado con las novelas posteriores, en las que aparece "dosificado" con otras historias, normalmente bélicas), si bien ello no consigue darle mayor profundidad a estos personajes (en la línea del resto de sus relatos). Quizás sea la más poética de todas las novelas cortas, sobre todo, como suele ser habitual por otra parte, para la introducción de cada capítulo (especialmente en el primero) y para el lucimiento del relato en general. Se recordará que Casanova comenzó en su juventud siendo celebrada como poeta, en la línea de la poesía española finisecular, como prueba el arranque de este relato con sus metáforas, epítetos y diminutivos (también aún más numerosos que en los posteriores).

> Laura, pálida la altiva cabeza que fué rubia y los años bronceaban con todo de castañas maduradas al viento nordeste y al sol, miró por el balconcito madrileño un amplio horizonte primaveral, sin ver otra cosa que la bruma de su íntima turbación de enamorada… En la habitación, más clara que grande, había muebles de buen gusto y un escritorio de caoba, dorado, augusto por su vejez y por su belleza versallesca.[335]

A partir de ahí, a pesar de la negativa decidida de la protagonista, se sucede todo un ir y venir de los ruegos de José Luis (quien gusta de leer a Leopardi, a Rosalía, y también *Dos namorados*, versos con los que se acabará el relato), alternado con alguna aparición del antiguo novio para dar mayor tensión, y para oponerlos como modelos

[335] Va con sombrero y guantes y es de manos finas, con las que decide contestar a la nota de Fernando, su novio durante diez años que le ha sido infiel reiteradamente, y con un tono convencido lo deja. Él había flirteado y ahora ella quiere "flirt" (palabra de uso corriente de Casanova), aunque por decisión propia se va a quedar "para vestir imágenes, agria solterona que será capaz de fundar una sociedad protectora de gatillos y perros para darles pan, cariño", pero sin hacerse "beata" (no desencaminadas iban las de Laforet), como le sentenciaba su novio entonces. Ante este suceso, ya en la segunda parte, se presenta al corrillo de las murmuradoras, entre las que se encuentra Camilia Valdés, una cubana, que cuchichea porque es ella la quiere flirtear con José Luis. Ahora se encuentran en un Pazo, el cual recibe una breve descripción, lo que, por otra parte, no es muy habitual en esta autora, que suele apostar por la acción. Es ésa la "chismería", como ellos dicen, y dudan si les divierte más el amor de las novelas o de los dramas, referencia que no suele ser inhabitual entre los contemporáneos (y como una puesta en abismo, aquellos personajes serán los espectadores del flirteo entre Laura y José Luis).

masculinos.[336] Terminará el penúltimo capítulo con: "La madre lloraba por amor… Laura, por no haber amado…", esa madre que ha llegado a culpabilizarla, aunque sea lo último que él niegue; y el capítulo IX con una breve escena campestre entre gallegos como se muestra en los diálogos y aludiendo a los *Dos namorados*, porque ellos, con mayor simpleza, sí saben lo que es el amor.

Pero aunque la ambientación cambie, en sus últimas novelas cortas mantiene algunos patrones, como en *El doctor Wolski,* aparecido en 1920 en *La Novela Corta*, basado en *El doctor Wolski: páginas de Polonia y Rusia,* de 1894 (y reaparecido en 1925 dentro de las *Obras completas*). Se está ante un caso flagrante dentro de la manera de construir la narración por parte de Sofía Casanova, pues hila y trenza los acontecimientos pero sin transiciones ni explicaciones, y mucho menos de tipo psicológico.[337] Puede que no se deba a que según las exigencias del género no permitan la tercera dimensión a los personajes, sino al hecho de que los autores creen que lo que sus lectores exigen es más acción. Gracias a los característicos nombres escogidos para los personajes se pretende contribuir a la ambientación, si bien resulta poco convincente al no lograr "meterlos en el papel" (por ejemplo, parecen españoles con un vocabulario salpicado de sovietismos, que no llega a ser ni exotismo, ni cosmopolitismo, ni tampoco identidad soviética), en este relato que ya se sitúa en Rusia, concretamente en Kazán, la más rica ciudad del Volga, el mismo río que sirve de motivo en otros relatos y de sus viajes.

La primera escena se presenta en la universidad, en un momento en que hablan los estudiantes sobre la idea de que el estado ruso los quiere poco formados, aunque

[336] José Luis siempre es frágil, enfermizo, vehemente, su madre lo cuida (pero ante todo esto, tampoco hay más juicios por parte de un autor implícito). Duda entre irse y quedarse, entre pedirle a ella que se marche o no, siempre dubitativo. Éste es el tono de sus declaraciones: "En la biblioteca flota y flotará siempre tu misericordia de ayer, caída sobre mí como luz protectora de un día sereno en tierras devastadas… (…) Recogeré á los presidiarios de la región, que, excarcelados, la sociedad abandona. Ya verás, Laura, sin ti, pero perennemente contigo, las buenas obras que haré. Inflamado de amor por ti voy á ser útil y bueno. Mi iniciadora, mi princesa ideal, princesa del amor hermoso; ¡qué dulce destino el mío!" Pero para empezar el VII, sí hay una descripción de Fernando: "Partían aquella noche del Pazo de Lugriz los invitados. En la salita de música charlaban y expresaban a María y su hijo su agradecimiento por la hospitalaria acogida. Fernando Insáuriz, decidor y ameno, encantaba a todos. Tenía su cosmopolitismo perfume exótico, grato á las mujeres, y su conversación la seria variedad que retiene a los hombres (…). Era demasiado afortunado, frío y señor el aristócrata para tener amigos. Él no los necesitaba; sustituía (…) con sus amigas [pero] el bravo *sportman* se cansaba en el polo".

[337] F. Choquet, en su estudio sobre la relación entre periodismo y literatura en Sofía Casanova, analizaba ésta y otras novelas cortas: *El doctor Wolski*, *Sobre el Volga helado*, *Lo eterno* o *Episodios de guerra.* Estas propiedades y el propio concepto de narrativa, así como el realismo social en su escritura propiamente ficticia, tambalearían, aunque reconozca que sus relatos no fueron totalmente ficticios y que fueron aprovechados para que su autora se posicionara ante sus ideales, sobre todo el tema polaco, la guerra y la condición de la mujer (2011: 72).

destaca sobre ellos Enrique Wolski, una eminencia médica de origen polaco. Éste llega a casa y Margarita, su joven novia, y María, la anciana, lo felicitan por sus logros, ante lo cual él muestra su disgusto porque lo que desea es viajar y seguir estudiando para así ayudar a su país, Polonia, donde aún están sus padres. Habla también con Iwan Iwanovich, un amigo que entra en la escena, y con el diálogo entre ambos sobre sus respectivos planes también se van retratando:

> Voy pensionado por dos años, luego me instalaré aquí hasta que pueda volver a mi patria en las condiciones que deseo. Voy a casarme con la única mujer que he querido, con la única que por su carácter y por su instrucción me conviene y me encanta y realizaré el sueño de mi existencia formando un hogar higiénico, digno de la familia. Tendré hijos, los cuidaré desde antes de que nazcan, desarrollaré sus fuerzas físicas y morales en el medio adecuado al hombre, que no es el del capricho y la rutina, sino el que nos indican la razón y la ciencia. Mis hijos serán inteligentes y sanos, servirán a mi oprimida patria, y los hijos de ellos continuarán mi obra de regeneración.

Y es que el relato es un exponente ideal de las teorías higienistas contemporáneas, así como de un modelo de hombre y de mujer. Paralelamente, tiene lugar la conversación de las dos mujeres, mostrando la dubitación de Margarita ante la posibilidad o no de cumplir la misión de estar con ese "hombre superior", a lo que le responde la anciana que ella será "el ángel tutelar de ese hogarcito tan higiénico, tan confortable y tan polaco como Enrique lo sueña", ella, la que le cuidó cuando se quedó huérfana y sin familia. Entre tanto, ella recibirá una carta de Enrique a la espera de la boda, hasta caer enferma de tisis en una escena siguiente, lo que le causa un grave conflicto al protagonista al no poder cumplir sus planes higienistas.[338] Pero se acabará casando con otra mujer, joven y sana, aunque bruscamente (como sucede casi todo en este relato), sorpresivamente se muestra una escena agitada, la del complicado parto:

[338] Irá a visitarla otro doctor, acusado de "rusófilo", que le aconseja ir a Crimea a curarse a la vez que le resta importancia al hecho de que Enrique le haya dejado una carta informándole de que se marcha dos semanas con su madre. Él se ha vuelto a medio camino, e Iwan le entrega una carta de Mara: ya sabe que es tísica, y mejor es dejarlo. Entonces tiene lugar el encuentro con los padres de él y una pareja amiga de éstos, y por una conversación se insertan alusiones a esos chirimyses y chuwashis (como en otra novela corta). Además, se presenta a Gelcha, la hija de esa pareja, y dos escenas después, el momento en que Wolski se fija en ella, aunque ya antes se la ha descrito: simpática, joven, activa, muy sana, y por el cuerpo que él podía apreciar, prometía fecundidad. Es más, el padre, a petición de Enrique, averiguará los antecedentes de la chica en cuanto a enfermedades hereditarias. En la siguiente escena Enrique no le permitirá asistir a un concierto porque rompería con la regularidad de su vida, así como tampoco leer la última obra de Tolstoi por inmoral y sacudir el sistema nervioso. Pero poco después ya son marido y mujer.

finalmente, sale bien y Enrique está feliz, con el niño en brazos, aunque ella no podrá tener más hijos. Pero, de nuevo seguidamente, se plasma una escena con el fallecimiento del hijo y con el hospital incendiado. Esto le dice su amigo Iwan, en la línea de lo que también le dijera anteriormente: "¿Comprendes al fin, desdichado, que yo tengo razón? Tu ciencia, la ciencia toda es impotente contra el mal y contra los sufrimientos del hombre. ¿Y aun te parece una desgracia la muerte de tu hijo? Yo vengo a felicitarte por ella". Entonces terminará con otras escenas en la que se pega un tiro tras confesar que él incendió el hospital, y en la que, en Lituania, en una clase, aparecen dos mujeres, una de ellas María, ahora sana y reluciente, indignándose al saber de la madre de un niño a la que el marido ha vuelto a pegar; por eso dice, en su última intervención, que está orgullosa de haber seguido al hombre que amó (Dios).

Una última prueba del proceder narrativo de Casanova es la novela corta titulada *El dolor de reinar,* subtitulada "novela", de 1925, en *La Novela Semanal*. Aunque no localizada ni espacial ni temporalmente, el conflicto bélico volverá a compartir protagonismo en un relato de Sofía Casanova, en este caso más que con una historia amorosa, con la figura femenina ensalzada al final gracias a la buena Cesarina. En este relato, de oscilación genérica si se atiende al título, se encuentra una acción incesante en ocasiones prescindible, unos diálogos amorosos vehementes también prescindibles en cuanto no aportan información sino mayor dramatismo. En este caso, se muestra la historia de dos esposos, Iván y Sonia, que es amada también por Arnef, quien la acosa intentándola convencer. Pero, en realidad, él será espía del Canciller, quien le ordenará matar al marido; aunque sin decírselo, también la secuestrará, junto con el hijo, pero al enterarse la mujer del César, ésta decidirá cuidar de ese niño. En la primera escena, Sonia aparece reivindicando el papel de la mujer en la defensa de la patria, no sólo criando a los hijos, aunque el comienzo será como otros: una presentación breve del escenario y del contexto, y una irrupción del diálogo.[339]

[339] Los rebeldes, liderados por Iván, reclaman una Constitución, frente al Canciller, que quiere liquidarlos y que domina al César (supongo que tras esa denominación se esconde implícitamente al Zar). Porque, como luego se dirá desde la otra parte, el César, afirmará que "la democracia es humillación de los Césares"). La princesa (Olga, de nuevo) y príncipe, hijos del César, jugarán a ser la mora y el paladín cristiano, porque suerte es para ella, que así será cristianizada. Sonia (también nombre repetido) será elogiada por "valerosa" al lograr herir a Arnef. Y en los últimos párrafos será la Cesarina, mientras que a lo largo del relato los hombres estaban enfrentándose: "Mi reinado empieza hoy, que he visto de cerca al pueblo y sé que me necesita… (…) El César recorre la ciudad antes de partir á combatir al invasor. Yo me quedo para pacificar las almas, para calmar dolores en los hospitales y en las cárceles… Y mis hijos, humildemente, conmigo, cumplirán sus deberes de Príncipes cristianos…" FIN

Varias cuestiones salen a la luz en el análisis de los relatos de Sofía Casanova, novelas cortas que no pueden ser en este caso contrastadas con relatos que podrían considerarse cuentos, puesto que a este género no se dio esta autora. Sus novelas cortas responden a las "exigencias" canónicas de esas colecciones de novelas cortas españolas, única vía, recordemos, para la publicación de este tipo de relatos de la autora. De hecho, gracias a sus relatos, los "trucos", esas estrategias de construcción, en la mayoría de los casos por la falta de destreza dejan de tener su magia. Por responder a la brevedad media normalmente exigida por cada número de las colecciones, y a falta de explayarse en descripciones, los relatos "se llenan de narratividad", en el sentido de que las acciones se suceden una tras otra, a menudo sin esa necesidad y verosimilitud de exigencia aristotélica, carentes de causalidad. De hecho, en este sentido también se aprecia una evolución en los relatos de Casanova, desde el primero, *Princesa del amor hermoso*, más cohesionado y también más equilibrado en la alternancia de acción incesante con ralentización poética descriptiva, hasta las últimas novelas cortas de la autora, que datan de los años veinte, marcadas por el otro palo que tocó la autora, el que cambió por la poesía primeriza, como fue el de los relatos de viajes y crónicas. Es más, esas novelas cortas posteriores fueron en muchos casos, rehechas a partir de esos otros textos, recortando y, a cambio, añadiendo tramas "novelescas", principalmente amorosas y dramáticas. Con todo, este "alarde de poca destreza", en este caso, resulta analíticamente sugestivo y fructífero.

2.1.1. Entre tiempos/espacios

a) Problemática teórica

En relación con estas cuestiones de narratividad y brevedad, y de cara también a una nueva posibilidad de establecer comparatismos para una diferenciación subgenérica, el paseo por el relato breve y semibreve requiere una parada en el tratamiento del espacio-tiempo que en él encuentra. Y es que también en esta ocasión, el análisis cronotópico propio de la *nouvelle* y la novela corta tiende a recurrir a la comparación intergenérica, en especial marcando distancias con el relato extenso y acercamientos con

otros géneros como el poético. Asimismo, la diferenciación entre subespecies narrativas breves podría ser efectiva mediando la consideración de este factor textual. Si bien no son numerosos los estudios que en exclusividad se han demorado en este factor, la parada suele ser obligada en los estudios de conjunto en torno a la *nouvelle* y la novela corta en las diferentes etapas diacrónicas como se ha comprobado con la trayectoria histórica comparada, por la cual aquí se pasará de puntillas precisamente en busca de nuevos comparatismos con la manipulación cronotópica del relato breve y semibreve en las primeras décadas del siglo XX, observada de cerca de través de nuestro corpus escogido.

Por su brevedad, economía, unidad, y por sus modernos "coqueteos" con una a-narratividad, se le ha llegado a achacar a la *nouvelle* el no-tiempo, la no-duración, la no-iteración (si es que su *instantaneidad* no se postula como el reflejo de la eterna circularidad). Así pues, el relato en su brevedad y narratividad vuelve a poner a prueba las propias categorías narratológicas como las relativas al tiempo del relato (discurso narrativo en general), las del orden, duración y frecuencia postuladas por Gérard Genette. Pero, en constante relación con las cuestiones anteriores, incluso ante un *récit minimal*, para Genette, "dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation" (1983: 14). Con todo, no desestima la consideración espacial de lo que nos describe espacios o nos transporta por otros imaginarios, la literatura, así como la del propio lenguaje. Entonces se pregunta si hay una espacialidad literaria activa y no pasiva, significante y no significada, representativa y no representada, refiriendo el espacio como figura: "c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens" (1969: 47).[340]

Pierre Tibi es uno de los especialistas que definen las características espacio-temporales[341] de la *nouvelle*, género narrativo breve, recurriendo a la comparación con

[340] La biblioteca sería el símbolo de la espacialidad de la literatura, y como en un relato de Proust, el tiempo tomaría la forma del espacio, o lo que vendría a ser lo mismo pero traducido, la palabra tomaría la forma del silencio (Genette, 1969: 48).

[341] Cierto es que el tratamiento manipulado del espacio y del tiempo en el arte -literario- determina y es determinado por el conjunto del entramado narratológico y por la maestría del autor en su ficcionalización. Sin embargo, no suele ser subrayada esa relación coordinante copulativa de espacio *y* tiempo, en detrimento de la consideración del concepto allegado por Bajtin de cronotopo (1989) -que podría ser algo así como 'tiempo *ergo* espacio'-. Por ello, procede activar el análisis intrínseco de nuestros textos literarios en esos términos sin obviar la necesaria relación del cronotopo o cronotopos, por una parte, con el conjunto orgánico del relato y sus estrategias narrativas, y, por otra, con las corrientes literarias vigentes que contagiaron a los prosistas en general la preocupación de la captura del tiempo-

el narrativo extenso, el de la novela: enfrenta la revelación inmediata de aquél a la evolución de éste, lo puntual e intensivo a lo durativo o extensivo (1995: 49). Ello tendría como motivo, de nuevo, la estrechez o limitación de la *nouvelle*, la que no le permitiría según Tibi "communiquer le sentiment du temps qui passe, de la durée vécue (à distinguer de la durée propre à la lecture), ce que le roman réalise sans peine" (*ibídem*). Esta propiedad espacio-temporal le lleva a considerar lo que podría ser un eco temático como la supuesta predilección de la *nouvelle* por los momentos de crisis en lugar del flujo propiamente temporal; y más que transitar, la *nouvelle* se inscribiría en los límites de un fenómeno cíclico o periódico. Esto le haría alejarse del mimetismo, pero no de la ficción al fin y al cabo. Del mismo modo, el tratamiento del lugar (aunque no se refiera al cronotopo, Tibi los estudia en ese continuo) resultaría no mimético por fijar ese instante en un solo lugar. Y del mismo modo también como la *nouvelle* tiene recurrencia al momento crítico, la tendría a los lugares públicos, convertidos en lugares comunes en este género (cabría preguntarse si en determinada época), estereotipados por lo precodificado y económico de ellos (lo que entraría en relación con las novelas cortas de las colecciones literarias), predilección por el lugar público como microcosmos que explica por una nueva homología con el género literario en cuestión. De nuevo, esa revelación se relacionaría con el tratamiento del final del relato, menos importante en la novela, en la cual la relevancia residiría en el entretanto, en el durante, en lo durativo-extensivo *versus* lo puntual-intensivo.

---

espacio, siempre modificado, siempre vital y literario. El *continuum* por esencia definitorio de ese concepto bajtiniano no puede dejar pues de encontrar continuación con el manejo de la intriga y del personaje. Además, se puede explotar el estudio inmanente desde este concepto por su relación con otro como el de *durée* de Henri Bergson, que también explicaría la *fluencia* de la *summa* de las estrategias narrativas: "Dès maintenant on entrevoit que, si la conception courante d'un espace accompagné de temps spatialisé prend tout naturellement pour l'esprit la forme d'un milieu à quatre dimensions, et si ce milieu est fictif en ce qu'il symbolise simplement la convention de spatialiser le temps, il en sera ainsi des espèces dont ce milieu à quatre dimensions aura été le genre" (Bergson, 1968). De los tres cronotopos novelescos antiguos a los que se refiere Bajtin, de los que por evolución, afirmativa o negativa, derivarían los tipos novelescos de la modernidad (entendida en un sentido amplio, incluyendo por ejemplo el *Quijote*), la distancia más esclarecedora la marca la relación comparativa entre propuestas como la del *nouveau roman* de autores como Michel Butor y el primer (proto)tipo al que se refiere el estudioso ruso como novela de aventuras y de la prueba, entre la que destaca la novela griega o sofística. En este primitivo tipo novelesco no se produciría ninguna inversión o transformación en los personajes, esa pareja de enamorados que no evoluciona respecto al punto de partida, el de ellos mismos y el del viaje que estructura todo el relato. Así, la moderna novela del *nouveau roman* (valga la redundancia y la ampliación del relato más breve como el de la *nouvelle-nouvelle*) sigue la línea de la modernidad inaugurada en el siglo XIX. El personaje complejo que se va autoconstruyendo experimenta una modificación personal en el viaje, de la que resulta una no-modificación en su vida: no es que no suceda nada, sino que *sucede nada*. Pero en el "tiempo de la aventura" de aquel tipo novelesco antiguo, como lo denomina el crítico, se suceden esas características peripecias y se insertan aventuras secundarias de otros personajes mediante tradicionales recursos narrativos de engarce que se irán perfeccionando.

Con todo, ello puede llevar a cuestionar si esa revelación instantánea adjudicada a tal género breve narrativo correspondería a una causa o a una consecuencia, si se trataría de una propiedad intrínseca o histórica del género, o si hay otra divergencia en este sentido entre relatos breves y semibreves. T. Albaladejo Mayordomo, a partir de sus postulados en torno a la organización de mundos como fundamento del nivel macrosintáctico de base (recordemos, a partir de las novelas cortas de Clarín), refiere ese factor de la intensión para consolidar la diferencia de los dos subgéneros breves, el cuento y la novela corta, en su relación con el conjunto referencial y la estructura de sentido. Vuelve a depender de la intensionalización del mundo del referente (incluidos el espacio/tiempo), variable a tenor de la manifestación textual más o menos extensa dentro de su brevedad y al mismo tiempo del volumen semántico y sintáctico albergado por cada uno de los subgéneros. En los elementos estructurados fundamentales del nivel macrosintáctico de transformación, confirma Albaladejo esa transformación aun en la ordenación particular propiamente temporal de la fábula y aun en su multilinealidad, con casos, efectivamente, de conexión o de tensión del estado o proceso de la fábula con el punto de vista del sujeto.[342] Así, en una novela corta podrían caber varios submundos y hasta una vida de personaje, pues posee una más extensa manifestación lineal y un mayor volumen semántico y sintáctico, sin ser los de la novela extensa.

Por lo tanto, podríamos hablar de una nueva gradación, en este caso para la intensionalización del referente en cada uno de los géneros, y no tanto una oposición de extremos entre intensivo y extensivo como proponía Tibi, que negaba así lo durativo o en esta dirección lo transformativo al género breve. Se podría barajar, a partir de ello, una intensionalización extrema, aquí espacio-temporal, en el caso de una manifestación textual muy reducida (un grado "cero" o mejor mínimo, para no implicar una ausencia total) que podría equivaler, de manera directamente proporcional, al instante, o incluso de manera inversamente proporcional, a una máxima o infinita extensión, la que, paradójicamente a su vez, cabría en ese solo instante, el del relato mínimo, cuento literario muy breve o incluso microrrelato. Así, para la diferenciación genérica narrativa, de nuevo, interesa apostar por la gradualidad y la transformación, pero siempre en

[342] "Que el mundo principal, el del protagonista, de las novelas cortas contenga más submundos y en éstos más elementos semánticos, es debido a que el autor incluye en los relatos de este tipo más informaciones acerca de los estados, procesos y acciones que afectan a ese personaje principal porque forman parte de los submundos de su mundo, ofreciendo con abundancia los datos relativos a la historia de dicho personaje previa a los acontecimientos centrales del relato en aquellas novelas cortas que están articuladas en torno a la existencia de acontecimientos de tal índole funcional y presentando con amplitud la historia del protagonista en aquellas novelas cortas en las que se relata toda la vida de éste" (Albaladejo Mayordomo, 1998: 307).

relación con ello por la narratividad y la brevedad, aunque sea en su mínima expresión e intensión.[343]

Con otras cuestiones varias se viene relacionando la cuestión transformacional o incluso propiamente transformacional espacio/temporal, como la de la ilusión realista o la verosimilitud, y a su vez con la de la modernidad y la ruptura de ese realismo entendido como causa-consecuencia de la tradicional historia secuencial y lógica. Por ello, según Verley, rompiendo con la ilusión realista debida a la narratividad tradicional, esa *nouvelle* más moderna, la que tiende a acentuar la brevedad, se halla espacialmente "desrealizada" y temporalmente también en la circularidad, la parábola fuera del tiempo, el presente instantáneo. En este sentido, la evolución diacrónica que permite la comparación entre los distintos tratamientos dentro del mismo género vuelve a relucir, como lo hace un estudio clave para este periodo como el de Kibédi-Varga (1997), que no deja de recordar la necesidad de adaptarse al concepto de *nouvelle* concretamente del siglo XVII.[344] En la edad clásica de este género, la de ese siglo XVII, en sus primeros años en España y en los últimos en Francia, el debate volvía a correr paralelo y a converger en torno a ese arte narrativo tendente a lo verosímil y verdadero, normalmente bebiendo de lo histórico. Pero se sacaría a relucir esa duda a la hora de hablar de verosimilitud para un género breve, puesto que en la estrechez de esos límites no podría haber sensación de vida, ni de paso del tiempo ni de desplazamiento en el

[343] "(…) il y a une certaine énergie, celle du potentiel d'origine, qui permet de faire le pas, d'amorcer le passage, quitte à s'aventurer un peu dans le vide et l'infondé sachant qu'il a du rappel, des forces de rappel qui tiennent à notre ancrage dans l'être, ancrage nommé, précisément «origine». Il n'est pas localisé. C'est un potentiel de lieux qui permet de se donner lieu. De l'origine on ne connaît que les *rapports* qu'on a avec. Elle fonctionne parfois comme un vide, un temps zéro, mais qui permet par impulsions d'aborder l'entre-temps, l'entre-deux-temps, l'entre-deux-instances du Lieu, du temps, de l'appel" (Sibony, 1991: 338-339).

[344] Pioffet (2001) también estudia estas cuestiones para aquel siglo en el que teoría y práctica seguían sus distintos derroteros igual que la novela corta/*nouvelle* quería seguir los suyos desmarcándose de la novela/*roman*, y de manera paralela, el realismo desmarcándose de lo novelesco, esto es, lo extraordinario. Pero se seguía contando una historia, como las que contaba Sorel anclándolas en la realidad cotidiana, en un cronotopo que era el de un presente/lugar conocido y cercano, por ejemplo, el de la contemporaneidad de aquella Francia. Eran las recomendaciones de Du Plaisir (la modernidad del tema aseguraría el éxito de público) o de Boileau en oposición a ideas como las de Le Maire. Por ello, los temas también serían contemporáneos, familiares, y encontraría su reflejo en las estrategias narrativas y paratextuales, sin dejar de olvidar aquella etimología que relaciona *nouvelle*/novela con lo novedoso, lo reciente, y de ahí, lo actual o contemporáneo. Se procede al afrancesamiento/*francisation* de los relatos y se refleja también en los títulos: *Nouvelles françoises* de Sorel. Entre otras consecuencias del afrancesamiento cronotópico estaría el de los propios personajes, pero la proximidad espacial también incluye la referencia a países vecinos, conocidos, como es España, de cuya literatura con su género novelístico breve se va desmarcando progresivamente durante ese mismo siglo, virando de esa tendencia xenófila al afrancesamiento del género. Destaca ese mismo viraje: en la edad clásica de la novela corta española se produce su nacionalismo o nacionalización. Con todo, no dejaría de desentonar el tesoro vivido por el relato breve exótico, como *Zaïde* de Lafayette, pero tampoco el de *nouvelles* portuguesas, africanas, romanas, o situadas en un no-lugar/tiempo, casi en lo utópico.

espacio (como si eso fuera más real que el instante). Kibédi-Varga, además, se remonta al origen boccacciano y a la convergencia novelesca, y considera que este género en particular sigue la evolución de la sociedad así como la de la propia literatura. Así, junto a la comedia, se aproximaría más que ninguno a la cotidianeidad familiar del público y a su contemporaneidad contextualizada, una sociedad que se ha ido abriendo en los últimos dos siglos, una sociedad que ya no busca zanjar la moralidad ni los finales morales en sus obras artísticas, pero tampoco abandonar lo cotidiano a favor de lo privado o individual, de manera que la "nouvelle moderne renonce souvent à la pointe, elle lui préfère une écriture fragmentée et énigmatique, dominée par *l'ellipse*" (1996: 13). Así, aunque se pongan en relación y hasta se confundan en ocasiones, por un lado, se habla de esa (in)capacidad transformacional especialmente temporal (no tanto espacial, que sería propia en general de la narrativa pero que es cuestionada en una narrativa de manifestación textual-lineal menor) y, por otro lado, del especial apego del género por una verosimilitud o proximidad manifiesta también en las coordenadas espacio-temporales, tanto en un anclaje "realista" y especialmente contemporáneo como en una evolución lineal-causal que a su vez entraría en relación con esa transformación narrativa-temporal.

A esa contemporaneidad, proximidad espacio-temporal, cotidianidad, también se suelen referir los estudios dedicados a las colecciones españolas del siglo XX donde se publicaban las novelas cortas,[345] relatos en los que además, con sus tramas normalmente con más de un submundo desarrollado, albergan una no mínima transformación narrativa y tampoco temporal ni espacial.[346] Y también se refieren a ella los estudios

[345] "(...) a pesar de su inscripción en el dominio de la ficción, las colecciones actúan como auténtico forjador de la opinión de los lectores en los límites que no son los suyos. La geografía literaria implícita o borra zonas conflictivas o las integra en un sistema de dependencia a un centro hipertrofiado. Con esta literatura se está terminando la época del mito de la gran urbe y se desarrolla una valoración de la vuelta al terruño, elogio del campo, huida de la ciudad corruptora. Algo tan antiguo como la alabanza de campo y crítica de corte pero visitado de nuevo con una estética moderna. La iconografía acompaña la evolución multiplicando las ilustraciones de pueblos o paisajes campestres a partir de los años veinte. Con territorios tan limitados en superficies y en diversidad se confina a los lectores en un espacio cerrado lo que, a la larga, no puede dejar de convertirlos en seres sin amplitud de horizontes. Lógicamente, se expresa la mayor desconfianza hacia la modernidad y se valora el conservadurismo. (…) Así, en estas colecciones, bajo un cosmopolitismo de superficie manifiesto, se obra a favor de una imagen de España apegada a valores tradicionales con la confirmación de un centro que es Madrid (...)" (Rivalan, 2004: 155-156).

[346] Por ejemplo, la ciudad de Madrid sería muy literaria y muy transitada por las novelas cortas de este tipo de colecciones. La colección "madre" de *El Cuento Semanal*, y en relación con un análisis de las "Clases sociales: visión de una sociedad", se centraría en la sociedad madrileña: "La primera cosa que llama la atención si examinamos los lugares de la acción en *El Cuento Semanal* es que ésta se desarrolla con mucha frecuencia en Madrid: en noventa cuentos esta ciudad es el escenario único de la acción, que además transcurre parcialmente en ella en otros veinte relatos. Madrid aparece entonces como un marco privilegiado, y vamos a ver la utilización novelesca que hacen de él los autores" (Magnien *et al.*, 1986:

dedicados a escritores contemporáneos, franceses y también españoles como por ejemplo Manuel Rivas, representando tal itinerario del cuento hispánico: preeminencia de la contemporaneidad, con su correspondiente cronotopo concreto y actual, lo que no frena la evocación por medio de la memoria o los objetos (Vicente Gómez, 2001). Pero por esa cualidad de concentración que hermana genéricamente cuento y novela corta, se buscaría ese acontecimiento decisivo, el momento de crisis, y aunque parezca resucitar el cuento tradicional a través de ciertas técnicas o temas, los asuntos y situaciones serían mayoritariamente contemporáneos, incluso quizás más propiamente en la novela corta, con el privilegio del presente según Chevalier. Espacio-temporalmente, la novela corta albergaría la posibilidad de duración aunque reducida, a diferencia del cuento, al que le bastaría ese instante, sin ninguna salida temporal. Además, en la novela corta tendría presencia un acontecimiento engastado en un tejido más amplio, en general la vida del protagonista, e incluso podría llevar a sus páginas enredos desbordantes (1999: 21-24). Éste sería el rasgo que invalidaría el factor de la extensión como el único diferenciador entre cuento y novela corta según el citado estudioso, o, como se podría añadir aquí, el tratamiento del espacio-tiempo podría sumarse para esclarecer la diferencia entre estas dos subespecies especialmente en el siglo XX.

Además, la relevancia del tratamiento espacio-temporal se plasma en la propia tipología subgenérica propuesta por diferentes teóricos, principalmente a partir de la de René Godenne (1974), quien proponía como fruto propio del siglo XX y su modernidad la *nouvelle-instant*. Esta especie conviviría con la *nouvelle-histoire* y después con otra moderna *nouvelle-nouvelle*, frente a las formas ya tradicionales de *nouvelle-épisode* y *nouvelle-anecdote*, evidenciando la implicación temporal de las distintas etiquetas. Otro ejemplo sería el que Claude Filteau denomina "nouvelle touristique", estudiando su particular configuración espacial, sin descuidar la impresión sobre el lector ejercida por la puesta en literatura de un espacio "entre-dos" (siguiendo la teoría de Sibony con su postulado de "l'entre-deux-corps béant sur l'espace") o de ese transporte emotivo del cuerpo al ritmo de la marcha de ese tipo de *nouvelle*.[347] Ello puede ser traído a colación

210-211). Nótese de paso la vacilación terminológica a la hora de referirse al género de estos relatos narrativos.

[347] En la *nouvelle* turística, el narrador-personaje-turista siente ese "entre-dos" entre lo exótico y lo familiar, entre lo no visto y lo ya visto o hasta lo programado que busca ser reconocido, y en ese intersticio ansía un "hapax existentiel". Para producir ese efecto la *nouvelle* se vale de ciertos mecanismos que hagan reconocerlo, más allá de lo temático. Se podría poner en relación con el tratamiento temporal: lo circular, lo condensado. "Au contact des paysages et des êtres exotiques qui l'attirent, le touriste est à la recherche d'un hapax existentiel qui paradoxalement prendrait corps dans l'expérience de la duplication ou du «déjà vu» propre à l'univers touristique où tout semble programmé

para las autoras de nuestro corpus analizado desde *l'entre-deux-lieux*, así como desde *l'entre-deux corps, l'entre-deux-langues, l'entre-deux-femmes*. Tal vez incluso se podría hablar de un cronotopo intersticial, entre dos tiempos/espacios, o entre el espacio/tiempo, que también le deba algo a la peculiar posición de quien escribe.

Entonces, llegamos al tratamiento cronotópico en el relato breve de principios del siglo XX, sobre el que se produce cierto acuerdo en torno a la especial manipulación de estas coordenadas por su modernidad. Godenne hablaba, para esos escritores en las filas de la modernidad, del rechazo de la historia o de la anécdota en beneficio de la captura del instante de vida, llegándose a preguntar si no se trataría de la más pura expresión de la voluntad de atenerse a los hechos de esa vida cotidiana. De nuevo, lo cronotópico se confundiría con lo temático, y se diluiría con lo anecdótico y hasta lo narrativo, negando la necesidad de la historia. En ello coincidiría parte de los estudiosos del género narrativo breve en su viraje del siglo XX respecto al siglo XIX[348] y respecto a la novela con autores franceses como Mauriac, Sartre, Camus o Arland: según Godenne, no sólo restan privilegios a la historia especialmente por su asociación con la novela, sino porque para ellos significa un divorcio del género novelesco y, por ende, de la intriga y la *durée*. Esto le lleva a poner nombre al por antonomasia modelo de *nouvelle* del siglo XX, esa *nouvelle-instant*, la promovida por Marcel Arland, cuyas novelas se oponen a estos relatos breves con claridad en sus procedimientos. Esta denominación podría trasladarse al cuento español, más que a la propia novela corta en España o la *nouvelle longue* en Francia, pues parece que este especial tratamiento vendría vinculado en especial con la tendencia precisamente a la mayor brevedad.

Las novelas cortas españolas que pretenden responder a ello justamente serían las más modernas y hasta las más poéticas, las de Miró, por ejemplo, o las de Pérez de

d'avance. Néanmoins, la nouvelle touristique met aussi en place des mécanismes de reconnaissance de l'étrange et du familier à partir de la diversité des langues et des cultures qui apparaissent, quant à elles, comme déterritorialisées dans le monde du «sea, sex and sun». Mais cette approche tient encore du registre thématique" (Filteau, 2006: 26).

[348] "De plus l'unanimité est quasi-totale sur trois points précis: la nouvelle raconte une histoire, qui tourne autour d'un épisode (critère fondamental qui distingue la nouvelle du roman de l'époque), et dont le sujet tend à être le plus singulier qui soit [Mérimée] (...). Suivant en cela l'exemple des nouvellistes étrangers, les auteurs ont compris qu'un caractère d'exception conféré au sujet pourra compenser en quelque sorte, par le paroxysme dramatique aigu et le haut degré d'intérêt qu'il suscite, la minceur qui lui est inhérente. Cependant, la nouvelle est encore tout autre chose comme nous l'enseignent les textes de Maupassant qui prennent pour sujet l'évocation d'un instant de vie. Ces textes entraînent l'apparition d'un critère de distinction entre roman et nouvelle plus déterminant que celui de l'épisode: le choix de l'instant signifie en effet que la nouvelle peut se passer de la durée dans le temps et l'espace, durée indispensable à la forme romanesque et que suppose encore l'épisode. Mais, on l'a vu, cet instant, chez Maupassant, garde les apparences d'une petite histoire. Est-ce que le nouvelliste ne saurait concevoir l'évocation d'un instant dégagée d'un élément anecdotique présenté en bonne et due forme? C'est à cette question que va répondre l'étude de la nouvelle au XXe siècle" (Godenne, 1974: 107-108).

Ayala. Lozano Marco destaca para este autor su tendencia a la visión en presente, ciñéndose a narrar y describir el mundo exterior sin introducir digresiones, especialmente hasta 1911. Ello le lleva a referirse a esos "cuentos de situación" que son los relatos breves de Pérez de Ayala (1983: 57) para enfrentarlos a los de Clarín, que suelen llevar un espacio temporal más dilatado a la historia, más de un día o unas horas. M. Baquero era quien se refería a esa modalidad del cuento-situación (1972), y también quien confirmaba a partir de la literatura del siglo XIX que en el cuento no caben muchas digresiones; y si la novela corta no es cuento dilatado, tampoco lo será espacio-temporalmente pues además, de hecho, los temas son similares, igual que la cualidad de la condensación (1949). Y si también afirmaba este estudioso que el cuento se acerca a la poesía, quizás habría que pensar en la poesía del siglo XX en cuanto no hay espacio-tiempo en evolución sino un presente poético que tal vez se pueda acercar a la temática y a la cronotopía propia del XX, con esas vidas interiores o corrientes de conciencia.[349]

En el cuento español a lo largo del siglo XX, con todo, como estudiaban Díaz Navarro y González (2002), se solapaban generaciones en la evolución del Naturalismo a la vanguardia, la rehumanización, el realismo social y la nueva experimentación hasta llegar a la brevedad extrema de finales de siglo, pero en esa evolución los jóvenes creadores desde principios de siglo no dejarían de tender a la plasmación de espacios interiores, de tono lírico, aunque escritores como Emilia Pardo Bazán continuaran escribiendo como en la Restauración, en la tradición (y aunque un estudioso como Tibi prefiera ver la predilección del género por esos lugares públicos). Para Viegnes, el espacio de la *nouvelle*, como el tiempo (o se podría decir que con el tiempo), habría de estar más cohesionado o unificado que el del relato extenso: aquél sería monotópico y éste politópico, aunque se pueda hablar de poli-cronotópico. Esa particularidad el especialista también la relaciona con la predilección por los lugares cerrados, la de un género "claustrofílico" (*claustrophile*, en lugar de *claustrophopique*), quizás, se añadiría, por ser una metáfora de ese paréntesis que es también temporal.

Viegnes es quien centra su estudio en la estética de la *nouvelle* en el siglo XX, y por ello, no puede dejar de demorarse en la pregunta sobre la existencia de una temporalidad y una espacialidad, incluso en plural, propias de ese género y en ese

[349] En el estudio de I. Krzywkowski, *Le Temps et l'Espace sont morts hier* (2006), se centra en la críticamente descuidada década de 1910-1920 y en la poesía/poética de lo que considera la primera vanguardia, la anterior al Surreal, precisamente a la luz de las coordenadas espacio-temporales, por ejemplo, en la simultaneidad, en el sueño "sintético", en el ritmo, en la repetición o en la abstracción, no sin pasar por la temática, relacionando técnicas, máquinas y modernidad, e incluso por la oralidad y por la (no)vinculación de la vanguardia y sus experimentalismos con la guerra.

momento literario (aunque las trate por separado, las vuelve a vincular). También en este terreno de lo espacio-temporal saldría a relucir esa línea o frontera demarcativa que separa al género que sigue la dirección de la modernidad y el que aún mira hacia la tradición inmediata, que, por definición, es la de la mayoría: los vanguardistas o modernos serán más ruidosos pero menos numerosos que los de la retaguardia literaria. Por ello, confirma Viegnes que hasta el 80% de los relatos breves estudiados mantienen una actitud clásica también temporalmente, con ese tradicional contrapunto entre el imperfecto y el perfecto verbal, que marcan la continuidad narrativa alternada con la descriptiva (lo que se confirma con nuestros textos del corpus). Con todo, también se encontrarían relatos escritos en futuro, próximos a la ciencia-ficción, o en presente, éstos últimos tendentes a la demora descriptiva y a la disolución temporal, siendo ejemplo de ello un más adelantado que las autoras de nuestro corpus en el siglo XX como Le Clézio en *Mondo et autres histories*. Pero incluso si no hay evolución propiamente temporal, sí podría haber en cambio un ascenso en la tensión dramática.

Michel Viegnes, a propósito de la *nouvelle* del siglo XX, igualmente se cuestiona el sentimiento de la *durée* en un relato no extenso, apostando por "la puissance signifiante de l'instant littéraire" (1989: 27), el mismo que sentía con el haiku Unamuno, afirma. La diferencia residiría pues en el modo de representarlo. También en este sentido recurre a la diferenciación entre un cuento tradicional, el de la temporalidad del "il était une fois..." o "érase una vez", el de la temporalidad cíclica reflejada en la repetición de motivos, frente a un cuento moderno: para Viegnes, podría situarse en un pasado fechado igual que en un presente contemporáneo no fechado, pero siempre en una temporalidad "familiar" y realista y, además, en la linealidad del tiempo (*ibídem*: 33-34). Pero si hay algo característico de la naturaleza genérica de la *nouvelle* es la plasmación de una "durée parenthétique", por lo que sí le reconoce aunque mínima una duración o evolución temporal intraficcional. De la duración más larga de una novela, por ejemplo, sólo se tomaría una pizca temporal o un paréntesis o acotación con apertura y cierre en esa línea continua, aunque se podría llegar al extremo de trazar un mero punto inscrito en esa trayectoria que se ficcionaliza infinita, o menos finita en el género narrativo extenso que puede abarcar una o varias vidas (o no). Se focaliza o se ilumina ese preciso momento hasta desatarlo o extraerlo de la línea del tiempo, se privilegia el fragmento para lo mejor o para lo peor (en la modificación o cambio operado en esa breve evolución, es decir, hacia lo trágico o no, incluso con una tercera

opción posible como sería la de un paréntesis cerrado por lo extraordinario o no real del momento escogido). De esta manera lo representa Viegnes:

----- [Nouvelle] ------>

Por ello, aunque el pasado no deje de estar presente en estos relatos breves, impregnándolas de nostalgia o angustia, el instante le roba todo el protagonismo, ese punto en el que la duración queda suspendida. Además, se suele privilegiar el tiempo subjetivo[350] sobre el objetivo (a vueltas con lo expuesto en torno a la narratividad/brevedad), llegando en la postmodernidad a plasmar una duración átona y vacía, como sería la de Hemingway en *Paradis perdu.* Con todo, se ha considerar otra apreciación, la que distingue la *durée* de la representación de la representada, siguiendo Viegnes a G. Muhler y enlazando aquí con Albaladejo Mayordomo, ya que en esa *nouvelle-instant* propia de principios del XX puede suceder algo no habitual como que la duración de la representación exceda la representada, distinguiendo las *nouvelles* dramáticas o las *nouvelles*-diálogos –para las que ambas duraciones coinciden o se solapan– o las *nouvelles* biográficas –en las que la duración de la representación no excede al de lo representado–, modalidades que también encuentran representación especialmente en las novelas cortas españolas contemporáneas.[351]

Pero el estudio dedicado exclusivamente a la concepción espacial de la *nouvelle* es el de Issacharoff (1976), quien estudia justamente a autores de relatos breves en el quicio del siglo XIX al XX como nuestras escritoras, a Flaubert, Huysmans, Ionesco,

[350] De nuevo entra en relación con el yo o lo subjetivo, en este caso el espacio/tiempo, o el no-espacio/tiempo con el que juegan los maestros del relato breve en el XX, como también recuerda Thieberger para la *nouvelle* en la literatura alemana: "La dernière conséquence de l'élimination du temps et de l'espace de notre système notionnel devait être le renoncement à leur emploi. Pour le nouvelliste, cela revient à dire qu'en écrivant la nouvelle, il devrait faire abstraction du temps et de l'espace" (1969: 290). Y pone como ejemplo unas ideas de Hermann Broch en su obra *Innocents*, título que por otra parte recuerda al del *recueil* de Anna de Noailles: "Rien n'empêche, techniquement, l'introduction dans la nouvelle d'un espace anonyme, d'un temps neutre, de héros abstraits. La littérature narrative n'a cependant pas la possibilité de se restreindre à la description d'un seul moment propice, comme la sculpture ou la peinture sont astreintes à le faire. Dès que le récit débute, le temps commence à s'écouler" (*ibídem*).

[351] Y de nuevo se habría de recurrir a la comparación con la novela en lo que al tiempo se refiere: el tiempo de las formas narrativas breves ha de ser más homogéneo o cohesionado y menos fraccionado que el de las extensas. Pero añade Viegnes a esa duración parentética primera una duración iterativa o cíclica, que relaciona con la del cuento popular pero también con lo fantástico, y una duración espacializada (cronotópica para nosotros). Ello le lleva a reflexionar sobre la particularidad o no del tratamiento espacial de la *nouvelle*, sin dejar de perder de vista el horizonte postmoderno que ha trastocado todas estas coordenadas en la literatura y cada uno de sus géneros. Este aspecto no puede sino llevarle a pensar en Borges y la angustia existencial.

Sartre y Camus, más allá de las terminologías empleadas por ellos. Con todo, no renuncia en ese topo-análisis[352] a la yuxtaposición temporal en el espacio(tiempo) en la literatura considerada moderna.[353] Efectivamente, en el estudio cronotópico se habría considerar una evolución histórica del relato breve, incluso con sus implicaciones terminológicas o tipológicas, aunque se pretenda aspirar a la abstracción y generalización estética o poética del género. Así, se diferenciaría el *conte* de la *nouvelle*, o incluso el cuento tradicional del literario y éste a su vez de la novela corta. El tratamiento sería diferente en un cuento de tipo maravilloso o fantástico y en uno histórico o realista, sin por ello, de nuevo, establecer un silogismo entre cuento tradicional y fantasía y por otro lado cuento moderno y realismo, pues de hecho, la variedad decimonónica desmontaría o invalidaría la ecuación.

Pero al mismo tiempo como se puede rastrear la evolución histórica para llegar al extremo del siglo XX, efectivamente, para el periodo que inaugura el estudio de nuestras autoras, especialmente atención ha llamado el tratamiento espacio-temporal de una escritura femenina.[354] Glennon-Imbert consideraría que, debido a las propias

[352] Decía Gaston Bachelard: "daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topoanálisis. El topoanálisis sería, pues, el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima. En ese teatro del pasado, que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso" (2006: 36).

[353] Pero Issacharoff también parte de la diferenciación entre el espacio propiamente geográfico y el textual, así como entre el tratamiento que éste recibe en un relato breve y en un *recueil*. Es interesante en este último sentido pues considera que la significación del conjunto de la recopilación de relatos breves puede llegar a depender de la articulación intertextual del propio espacio, ya que puede mostrar una superposición de espacios tanto en el sentido geográfico como en el textual, ante lo cual el crítico habría de considerar la dinámica espacial en los dos planos intertextual e intratextual, como una doble no-linealidad: el *recueil* posee un estatuto semiótico particular hasta el punto de esconder o disimular esa doble no-linealidad textual, esto es, en relación con su destinatario y con los juegos de espejos intertextuales, añadiendo la interrelación simbólica vertical que se va dejando adivinar conforme el lector va desvelando las relaciones horizontales. Dentro del espacio textual, dicho estudioso atiende a la estructura metafórica, a las redes de las distintas unidades simbólicas, y a los modos de disposición de los elementos en el texto, y así lo estudia a través de los autores escogidos, por ejemplo a través de la diferencia entre los espacios cerrados y los espacios abiertos en sus textos en un análisis simbólico e incluso de sustrato mítico. Pero lo que extrae tras el análisis de todos ellos es la idea de que el punto común en ellos es el valor adquirido por la espacialidad, valor que provoca la disminución de la acción concreta (1976: 19), disminución o ralentización que hace la acción devenga estática (referencia temporal), en una relación inversamente proporcional, o directamente proporcional si se considera desde otra perspectiva: cuanto más se borra o difumina la acción concreta, más se manifiestan los elementos simbólicos o metafóricos, un silogismo que eleva a constante del relato.

[354] Recordemos asimismo el estudio fundamental de Sandra Gilbert y Susan Gubart, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. En la primera parte, encaminada "hacia una poética feminista", estudiaban "las parábolas de la cueva", a partir de personajes de Poe, aunque añadían: "No obstante, la cueva en forma de útero es también el lugar del poder femenino, el *umbilicus mundi*, una de las grandes antesalas de los misterios de la transformación. Siendo ella misma una especie de cueva, cada mujer puede parecer que posee el poder metafórico de aniquilación de la cueva" (1998: 197). También se

razones socioculturales, la representación del espacio está más estrechamente vinculada con la literatura escrita por mujeres hasta principios del siglo XX, como si la literatura escrita por hombres no fuera sino una vana y eterna búsqueda del tiempo perdido. Además, ellas buscarían encontrar o crearse un espacio propio, más allá de lo literario, pero lo plasmarían en sus breves relatos:

> Cette lutte contre un temps essentiellement masculin dans un espace de femme s'est traduite par des récits brefs, concis, qui s'en vont recréer un autre univers, plus propice à la liberté d'expression féminine, plus personnel, plus codé. A partir du XXe siècle, les nouvellistes femmes ne seront plus qu'héritières de cette tradition, orientant leur écriture vers des dimensions moins particulières. (Glennon-Imbert, 1995: 151)

Para su estudio no sólo considera el espacio tridimensional sino el de la obra en cuanto arte, y se desmarca de nociones construidas como la de paisaje, puesto que, como afirma, lo interesante resulta de la contradicción creadora entre el continuo del paisaje, el carácter no-continuo del espacio y el carácter discontinuo de la expresión escrita, por lo que decide conjugarlo con una comparación diacrónica, interesante para nuestro análisis.[355] Para ello ha de remontarse a la propia literatura medieval femenina,

---

refieren al "ángel de la casa" (la que suponen para Dante, Milton y Goethe, esa figura que tanto perturbaría a Woolf) y a "la casa de la ficción" (a partir de Jane Austen, encerrada en la prosa).

[355] Tal comparación diacrónica la efectúa claramente M. Chevalier remontándose a los orígenes, a finales de la Edad Media, cuando permanece el cuento tradicional de raíz medieval y nace el cuento literario y la novela corta con un mismo nombre, el de "novella". Precisamente, unas de las particularidades de este género recién nacido, como se ha venido señalando, con la modernidad y su pervivencia incluso hasta el siglo XVII, consiste en el hecho de centrarse en un asunto contemporáneo. Como afirma Chevalier, la fórmula "no ha muchos años que", o cualquier fórmula equivalente, se contrapone al "érase que se era" de los cuentos. En ese momento, va ganando la ratificación de la novela corta contra el cuento (maravilloso), pero al mismo tiempo contra la novela, típicamente heroica, que se sitúa en el pasado más borroso. La novela corta suele localizarse exactamente y situarse en un entorno esbozado más que descrito, a medio camino entre la sequedad del *exemplum* y la morosidad de la novela. Es habitual citar numerosas ciudades, también en las *Cent nouvelles nouvelles* (1999: 16). En el siglo XVIII, en España se continuaría a remolque de las ejemplares cervantinas y a imitación de las literaturas extranjeras, cuando cuento literario y novela corta convergen (en un hiperónimo como *nouvelle*), cuando se vislumbra cada vez más cerca la multiplicación de direcciones del relato breve del XIX, y cuando el exotismo impregna relatos y títulos, cobrando el tiempo-espacio en el relato español un manejo tradicional, poco arriesgado. Por ello, se trasladan para sus ficciones a países como Alemania, Inglaterra o Francia, aquéllos que ejercen de faro no sólo literario, pues sus costumbres también son comentadas, rayando como en el siglo posterior en el costumbrismo. Entre el costumbrismo y el exotismo, pues, se vacila espacio-temporalmente, aunque tal vez no se opondrían tanto como a primera vista pudiera parecer. La contemporaneidad no cede su protagonismo, aunque se traslade a otros espacios. En el siglo XIX cobran protagonismo esas leyendas y cuentos entroncados con lo tradicional, pero nos centramos en el cuento literario, diferenciado de nuevo de la novela corta. Por influencia de nuevo extranjera, alemana e inglesa primordialmente, llegaría la fantasía al relato corto, con un traslado espacio-temporal que en esta vertiente genérica es necesario para su objetivo: sorprender, mantener en suspenso. Pero el siglo XIX también es el del realismo-naturalismo, el del costumbrismo, con ese cronotopo contemporáneo-próximo de nuevo, así como el del periodismo, el de un aquí-ahora. Chevalier también reflexiona para el siglo XX,

centrándose en el *lai* de María de Francia en cuanto postula un espacio de repliegue en lo irreal para quien se niegue o no pueda emprender la rectificación de un presente insatisfactorio.[356] Así, habría movimiento o evolución del principio al final de lo que es una aventura. Pero continúa este análisis diacrónico evolutivo haciendo la siguiente parada en el siglo XVI con Margarita de Navarra, quien contextualiza sus relatos del *Heptaméron*. En ellos, de entrada el espacio es delimitado en el cuadro, en cuya historia marco se encuentran esos diez personajes que, sin poder moverse al no poder atravesar las aguas, cuentan historias para que al menos haya movimiento temporal. Además, en el interior de cada relato la espacialidad estará anclada en la realidad. Eso lleva curiosamente a establecer desde ya una diferencia entre el tratamiento del espacio en el cuento y en la *nouvelle*.[357]

El siguiente salto hacia el siglo XVII, con ejemplos como el de Madame de Villedieu y las *nouvelles* de tipo histórico fundamentalmente, contemporáneas de María de Zayas o Mariana de Carvajal, el espacio reflejaría las pasiones de los personajes, adquiriendo casi un valor simbólico. Además, a finales del siglo, la ficción breve femenina, afirma, se orientaría más hacia el cuento y la leyenda, más que hacia la *nouvelle*, como los cuentos de hadas de Madame d'Aulnoy, autora para la cual diferencia la representación espacial terrestre de los espacios abiertos y oníricos sobre lo inmortal del alma. En el siglo siguiente, las *Cent nouvelles nouvelles* de Madame de Gomez seguirían de manera similar la utilización mimética de un espacio latente, un espacio novelesco de tradición heroica o barroca que busca "sa caution réaliste dans un exotisme de pacotille". Ya en el siglo XIX, con excepción de George Sand, reconoce que se trataría más de un género masculino, el que ahora se publica sobre todo en revistas y que fronteriza demasiado una vez más con el cuento, aunque vuelva a diferenciarlos; con todo, el tratamiento espacial se reencuentra en este estadio literario, aunque se muestre un espacio maravilloso o fantástico.

---

cuando cuento y novela corta pueden converger y confundirse de nuevo. Por ello, en ese "monte de dos vertientes", más que nunca entre 1880 y 1980, los textos narrativos breves modernos tenderán o a cuento o a novela corta.

[356] En los *lais*, se implica al auditorio en una dimensión espacial diferente, cerrada y fugitiva, mientras que lo maravilloso se abre y se cierra con claridad; en ellos, el espacio se encontrará las más de las veces tras una barrera que puede ser el mar, el río o la gruta, creando un efecto distanciador ligado además a lo maravilloso propio de la materia de Bretaña. Sin embargo, según considera, la rigidez del cuadro exterior constituye la garantía de la libertad, el paisaje sólo servirá de telón de fondo para el errar, y lo maravilloso mismo será espacio.

[357] Según Glennon-Imbert, el espacio del cuento posee un valor arquetípico intrínseco que adquiere sentido directamente en el nivel de su significado, un valor simbólico que conlleva un movimiento metafórico casi automático, mientras que el espacio de la *nouvelle* articula su dialéctica en el nivel del significado, sin ser preestablecido y encontrando su valor en el interior de cada *nouvelle*.

Y aunque en el siglo XX aumenta el número de escritoras y vive el género un momento esplendoroso, como en España, el tratamiento espacial parecería converger en autores hombres y mujeres. Es el tiempo del fragmentarismo, del individualismo, del personaje (lo que se suele relacionar también con la postmodernidad, y de ahí, con el microrrelato),[358] y en consonancia con ello el espacio en la *nouvelle* será aprehendido desde el interior, aun quedándose para siempre inaccesible.[359] Interesante resulta su esquematización de la diacronía de la estética del espacio en la obra, distinguiendo tres periodos amplios: la estética medieval = espacio+sujeto+relación dialéctica-simbólica-funcional en relación con el texto; la estética clásica = espacio +sujeto/tema+relación dialéctica inmanente con el texto; y estética moderna = espacio+sujeto+ relación dialéctica trascendente con el texto.[360]

[358] En torno al microcuento y la estética postmoderna, A. Garrido vuelve a recordar las implicaciones contemporáneas: además de la revisión del canon y el hibridismo, la disolución del sujeto como entidad productora de sentido en pos del resultado de un proceso textual, el desarrollo de la teoría de los mundos posibles y del constructivismo haciendo oscilar la realidad/ficción, la importancia de las tesis de la deconstrucción, o la metaficción, también el fragmentarismo que sustituye la trama tradicional y su continuidad y que preside un proceso asincopado de la acción, también apreciable en el cine, aunque también se recurra a la figura de la sinécdoque. En este sentido, añade "otras razones: principalmente, la nueva consideración de la temporalidad -el interés por el presente y el instante- y el gusto por lo pequeño" (2009: 57).

[359] Efectivamente, también se ha estudiado la relación *literature/gender/space*: se focalizarían territorios femeninos/feministas, espacios propios también en la literatura contemporánea (popular o no, europea o no), geografías de género (por ejemplo a través de Virginia Woolf), el dentro/fuera de lo privado/público (rastreando cartografías domésticas, como la de la cocina, o la de la ciudad). Véase VILLEGAS-LÓPEZ, Sonia & DOMÍNGUEZ-GARCÍA, Beatriz (eds.) (2004), *Literature, gender, space*, Huelva, Universidad de Huelva. Hacen en estos términos algunos balances, por ejemplo en torno al hecho de que género y espacio hayan sido estudiados recientemente desde disciplinas dispares como la antropología feminista, la arquitectura, la psicología, las artes visuales o la propia literatura. Porque el espacio es definido por la gente que vive en él y su comportamiento, porque el espacio históricamente ha estado "gendered", asociando las áreas públicas a lo masculino y las domésticas o privadas a lo femenino, desde una perspectiva opositiva y jerárquica, o ideológica en cuanto patriarcal o capitalista, siguiendo el binarismo, como producción/ reproducción, de tal manera que "Since then, the task of feminism has been one of "deconstruction" of those binary oppositions that reinforce and "freeze" the polarity male/female" (2004: 12). Por ello, la relación espacio-género puede ser estudiada en sentido literal pero también metafórico, y el antecedente no podría ser otro que Virginia Woolf con *Un cuarto propio* en 1929. A partir de tales postulados, varias son las propuestas, desde la del feminismo francés, centrado en "la escritura del cuerpo" (con influencia del psicoanálisis de Freud y Lacan sobre H. Cixous o J. Kristeva), hasta, actualmente, las de las teorías postcoloniales asociando género-nación o los sitios marginales.

[360] Y no puede dejar de referirse al espacial tratamiento de los *recueils*. Se refiere a *La femme cachée* de Colette, por cuanto anuncia un retrato indispensable del espacio femenino en relación con el lector. En él, cada personaje acabaría encerrado en su interior, siendo el *recueil* un espacio de soledades y de recurrencias temáticas. Según afirma, la experiencia interior del personaje de la *nouvelle* monódica se alimentará de una deconstrucción del espacio exterior: el empleo del deíctico se hará engañosa, y la escritura del espacio se va a convertir en parataxis, visión troceada de lo real, expresión o traducción de la angustia, traduciendo la vacuidad interior en exterior. Consecuentemente, el tema será como aplastado por su espacio ambiental, diciendo al mismo tiempo algo de quien lo aplasta. Así, la *nouvelle* se va a convertir en espacio de una negociación de la ausencia del sujeto aplastado por los objetos y de su presencia traducida por la palabra. Los personajes se van a acabar fundiendo en su espacio para desaparecer para siempre de la *nouvelle*. La califica de malarmeana: nombrar el espacio será hacerlo

Considera que las autoras actuales crean espacios comunes, tales como casas o apartamentos, calles o ciudades, en los cuales se permitirá liberar de las constricciones propiamente espacio-temporales. Los lugares determinados van ser reemplazados por "no-lugares" o "ninguna-parte" que expresarán la búsqueda de una situación extra-espacial inaccesible en la vida de todos los días, siendo ello el resultado de la asimilación total del paso de la *nouvelle-instant* a la *nouvelle monodique*. Pero esa "nulle part" a veces se siente *entre-deux-femmes*:

> Dans l'entre-deux-femmes, la différence de l'une à l'autre en relève pas de la trace, ou de l'identification, mais de l'espace où l'une n'advient qu'à travers l'autre, en tant que l'autre semble avoir pris les attributs du féminin qui manquent à l'une, ou pire: lui en a barré l'accès. Chaque femme connaît l'épreuve de ce passage entre deux pour advenir comme la femme qu'elle n'est pas, toujours, pas. Dans ce passage, l'homme semble souvent un tiers inutile, maladroit, impuissant à la tirer de cette capture où elle ne cesse de se mesurer au fantasme de l'Autre-femme. L'enlisement dans cet entre-deux, appelé parfois «hystérie», est une position douloureuse où une femme vit et agit dans la peau d'une autre, à son insu. Car cet entre-deux, elle ne le voit pas toujours, elle oscille entre elle-même et l'autre par d'elle-même. D'où ces airs de «nulle part» qu'elle a parfois, qui peuvent la rendre irrésistible aux yeux de gens très installés qui aimeraient bien aller «nulle part», eux qui connaissent surtout l'errance entre deux femmes: leur mère et la Femme dont ils rêvent pour la remplacer. (Sibony, 1991: 13)

Por ejemplo, para los relatos de una escritora en pleno siglo XX como Elsa Triolet también se ha destacado la errancia, un tema que tiene su reflejo en el movimiento espacio-temporal de sus *nouvelles*, y que también se ha puesto en relación con sus personajes, en particular los femeninos, como el de Madeleine Lalande en *Ecoutez-Voir*, que O. Barbarant lo relaciona con un espacio barroco y la *question du lieu* en general (1990): ese personaje viviría hasta el extremo lo errante y la interrogación de los lugares, tema recurrente en los relatos extensos de la autora, aunque aquella novela, según el estudioso, más bien sería la novela del lugar inhabitable, en relación también con la muerte, erigiendo una poética con la que ni lectores ni personajes podrían asentarse en un lugar estable.

---

ausente, y esa desaparición intradiegética tendrá como correlativo objetivo la inevitable soledad del lector en relación con el *recueil*.

Y, por ejemplo, la escritora Isabelle Eberhardt incluso ha sido objeto de estudio psicoanalítico junto a otros a escritores dados a la literatura de viaje como Rimbaud o Nerval, con las consecuentes repercusiones sobre sus *nouvelles*.[361] Desde estos presupuestos, en el desierto Isabelle Eberhardt habría encontrado el lugar donde rehacerse con otra identidad, desierto que sería metáfora del deseo, del deseo expresado en la frustración de la "histérica" (Saint-Aubin, 2005: 182): en el desierto, también literario, parece buscar una falta o ausencia insoportable como es la de la madre. En este sentido, el desierto es un lugar de ausencias o una ausencia de lugar. En su búsqueda "histérica" de la insatisfacción por miedo a la felicidad plena, su inconformismo la llevaría a posicionarse en la exclusión y el sacrificio por el otro como desde el misticismo, así como a permanecer "atípica" y "atópica" (2005: 185). Incluso, como hace notar V. Saint-Aubin Elfakir, en momentos de reposo por ejemplo del lado de Slimène, Isabelle Eberhardt no se daría a la escritura (pero sí a la ociosidad y a algunas drogas, se dice). El desierto significaría el vacío, aspecto éste en el que incidía de hecho Viegnes para la *nouvelle* del XX.[362] El desierto, pues, significaría la neutralización, la

[361] Frente a la perspectiva sociológica o la histórico-literaria, desde la perspectiva psicoanalítica se analizaría el extranjero que en sí mismo lleva el viajero como si de una psicopatología del viaje se tratara, de tal forma que en él se podría ver el fantasma del auto-engendramiento y la hazaña femenina en la travesía del deseo o lo maternal a través de las ficciones, como alegaba en su tesis doctoral Véronique Saint-Aubin Elfakir (2005). En una nueva aproximación de literatura y psicoanálisis por medio de una *textanalyse*, Saint-Aubin estudiaba los deseos de exilio y errancia de Anne Marie Schwarzenbach en busca de la tierra de las promesas o de Arthur Rimbaud y Gérard Nerval en busca del imposible Oriente; pero también analizaba el deseo nómada de la China interior de Victor Segalen, o del lejano interior de Henri Michaux o del apátrida de Paul Bowles. Pero el deseo del desierto sería de Isabelle Eberhardt. En *Rakhil* se evidenciaría ese deseo sólo sostenido en su inacabamiento: Rakhil la prostituta, "dans sa brillance phallique incarne "la femme toute", seule capable dans sa soumission au désir masculin de provoquer cette volupté extrême et mortelle puisque la fin de l'interdit marque l'enlisement du désir de Mahmoud", que representaría el doble masculino de la autora (2005: 184). Incluso esto daría cuenta de su recurrencia a los pseudónimos, como por una especie de partenogénesis con los que renacer como otro, y se explicaría por la incertidumbre sobre su paternidad, con la que incluso jugaría en relatos como *Un cœur faible, nouvelle* en la que se produce el suicidio de un legionario tras el enésimo rechazo de reconocimiento de su padre. Isabelle Eberhardt carece de orígenes como exiliada y como bastarda, y los busca en el Islam, metáfora paterna. Pero también carece de identidad sexual definida aun casada: "En se travestissant, elle incarne ce phallus qui lui fait défaut comme il fait défaut à la mère. Elle se fait homme pour connaître la femme, percer l'énigme du désir paternel. Parce qu'il n'y a pas de symbolisation du sexe féminin comme tel" (2005: 187). Hasta explicaría su atracción también literaria por la figura de las prostitutas con las que se codeaba en sus escapadas y a las que gustaba de observaba. Escribir significaría para ella inscribirse, enraizarse, pero por defecto. Con todo, este estudio con interesantes notas se excedería en psicoanálisis vital descuidando un comentario literario (cuando la tesis se plantea desde la literatura) y encorsetando las *nouvelles* de Isabelle Eberhardt como literatura de viaje.

[362] Para sus ideas, Viegnes tenía en cuenta a Issacharoff, pero también a Bachelard. Se refiere explícitamente a esa predilección "claustrofílica" propia del género pero en su concepción del siglo XX, la que lleva especialmente a su ficción espacios como la casa, el hotel, el bosque, siendo ejemplo de ello Sartre con *La chambre*. Con todo, esa relación con los tiempos no ha de llevar, según Viegnes, a establecer el silogismo con el sentir de angustia postmoderno, sino con una estética que es propia de la *nouvelle*, la de la densidad y la concisión, también espacial o local, que incluso ayudaría al autor a circunscribirse a una *nouvelle* y no a otro género como la novela, que le conduciría incluso a naufragar en

suspensión temporal, incluso la muerte, la ataraxia, una desertificación del ser y del yo. Por ello, no puede detenerse pues le mueve y le da vida la ausencia y el movimiento del viaje. El ejemplo de Isabelle Eberhardt demostraría que "la fuite au désert est une tentative de réamorcer le désir en créant un intervalle, un manque qui lui permette de se déployer ou redéployer" (2005: 193-194).

b) Coordenada espacio-temporal en nuestras autoras

Entre nuestras seis autoras, como se veía a la luz del primer análisis comparativo de sus obras en tanto que narrativas y breves, había acercamientos y distancias, pero en esos textos de toda la primera mitad del siglo XX francés y español se ratificaba esa narratividad, aunque con diferencias entre relatos breves y menos breves, relatos también marcados por unos tiempos y unos espacios que daban personalidad a la obra de cada una de ellas. No pocos eran tampoco los personajes en continuo movimiento, espacial y temporal, en tramas principales o secundarias. Por ello, se ha de profundizar en la demostración a través de un visionado con sus textos desde sus coordenadas espacio-temporales.

Para los textos de Isabelle Eberhardt J. Moscardó ya relacionaba nomadismo e identidad, ésos en los que se traslucen las fuentes especialmente reales para un tiempo y espacio concretos en los que Eberhardt inspiraba su escritura que, además, solía efectuarse en el camino, en el proceso, en su viaje, lo que a su vez podría entrar en relación con la problemática cuestión del exotismo.[363] Como se destaca en ese estudio, la importancia ha de residir en la ficcionalización, aunque a menudo reluzca una reescritura ficcional habitualmente por medio de una primera persona. Si la escritura de

---

la deriva narrativa. Pero si una *nouvelle* se centra en un espacio exterior o abierto incluso hasta el infinito, no dejará de ser un lugar vacío que incluso puede llegar a oprimir aún más en su infinitud. Y es que también hay cabida para un espacio entendido como carencia, como vacío, como falta, como serían representados por Le Clézio en *La Roue d'eau* con el desierto o por Supervielle en *La Piste et la mare* con la pampa.

[363] "(...) la autora hereda de Baudelaire un esteticismo moderado que se traduce en un cierto narcisismo [como en *Le Miroir*] y, sobre todo, en una exaltación de la belleza exterior que rodea al Islam. Pero ante todo, toma del poeta la concepción del viaje, basada en un principio fundamental: el viaje no debe tener un objetivo, una finalidad, pues es en el libre vagabundeo donde reside su verdadera esencia. Por otra parte, destacaremos la influencia de Pierre Loti, sin duda, la más relevante. Sin embargo, Isabelle Eberhardt no se deja llevar por el exotismo convencional característico de la época y evita caer en descripciones pintorescas" (Moscardó: 2008: 1163).

Eberhardt era, pues, la de una ausencia, se ha de recalcar que no suele referirse en sus relatos, por ejemplo, a París, donde algunos de sus relatos de hecho se publicaron. En especial en aquéllos en los que la narratividad era la de un *récit minimal*, aun sin desplazamiento espacial y aun en una instantánea transformación temporal, la localización era la de un lugar concreto y real, normalmente situado en el marco del desierto, y dentro de éste, en ciudades y espacios recurrentes y reconocibles dentro de Argelia, cuando el caso no era el de una persona situada en una ciudad costera francesa soñando una historia que es inserta en segundo grado y anclada en aquel desierto deseado. Así, ni con atisbos fantasiosos de ensoñación ni incluso espirituales se desliga de una localización espacial y también temporal concreta, que además puede ensancharse como lo hace especialmente en sus relatos menos breves.

Que la autora le concede especial importancia al tiempo y al espacio se evidencia en sus propios títulos, en los que le cede el protagonismo, como por ejemplo en *Vision du Moghreb, Silhouettes d'Afrique: les Oulemas, Îlotes du Sud, Dans la dune, La Nuit, Nuits de ramadhan: au douar, Nuits de ramadhan: la derouïcha, À l'aube, Campement*, incluso *Dans le sentier de Dieu* o *Le paradis des eaux*. Puede llenarse de un sentido metafórico y sinedcótico e incluso místico en la autora, pero se trata de espacios y tiempos concretos, provistos de un referente en el mundo. Puede ser África en general o sinecdóticamente su desierto, con o sin referencia concreta, o incluso dentro de ese desierto en otras partes propias de él, naturales o humanas. Y puede ser en el transcurso del día, pero en algunos se le da la importancia a la noche, si no a ese importante momento de transición, *entre* el día y la noche; recordemos que ya Tibi relacionaba la *nouvelle*, precisamente, con la noche.

En un relato breve como *Vision du Mogreb* se encuentra un recurso habitual en la autora: lo hace comenzar con acción, transformación, evolución temporal, que es sentida gracias a los fenómenos naturales que ejercen de "reloj", especialmente el sol. Se comprobaría asimismo la idea de P. Tibi de que en los relatos breves las funciones narratológicas adquieren otra función, normalmente diferente a la de los extensos. En este caso, unos motivos como el del destino y la profecía harían además invocar a las expectativas lectoras en el avance del relato. En este caso, se trata de una visión que supera lo instantáneo, de la visión de un lugar, el del desierto. Con esa visión del Magreb no sólo se prima una nueva perspectiva particular para la observación, sino también el tema de las alucinaciones y la vigilia, propicios en el espacio del desierto y

en ese mismo tiempo de la vigilia.[364] Vuelve lo onírico, lo árabe, lo mortal, y ahora también el concepto de Dios: al título le sigue una cita del *Aziyadé* de Loti refiriéndose a un joven, místico, que, entre un grupo de personas, señala un punto invisible del cielo confirmando que eso es Dios, Allah, lo Eterno.

Vuelven las aliteraciones del gusto de la autora desde las primeras líneas (especialmente recurriendo a las grafías *r, s* y *n*, buscando acercarse tal vez al árabe, o logrando esa sensación de "langueur" de la que habla), los párrafos breves e impresionistas acabados en puntos suspensivos, y el comienzo en imperfecto, con una descripción ambiental y muy sensorial, y con el momento de finalización del día: "Après la grande langueur brûlante du jour, après le lourd sommeil sous le ciel de plomb, le soleil descendait vers l'horizon enflammé". Habitual en sus relatos breves será que el sol marque el tiempo de la fábula, así como que la naturaleza concreta impregne la ambientación y los sentimientos (*ciel, soleil, djebel (montagne), vallée, palmier, feuilles d'eucalyptus, mer).* Pero en el cuarto párrafo la naturaleza es interrumpida no por una acción verbal sino por la aparición de un paisaje humano (patio y galerías de madera), y con él, la pobreza humana. Además, salvo ese último párrafo, el resto de los que componen el breve relato empieza por una preposición de lugar, sobre todo "dans" ("après", "dans", "sous", "dans", "dans", "dans", et là, "et dans", etcétera); en aquél, la interrupción llega por el ruido, el de los asnos y los dromedarios, montados por personas metonímicamente representadas por la ropa y los colores: "*Burnous* grisâtres, *gandoura* bleues… ânes gris et dromadaires roux…". Y cuando los describe es para referirse a la voz, otro recurso de I. Eberhardt: "Et dans le grand silence recueilli, c'étaient des voix gutturales, des cris rauques et des braiments plaintifs…". Suele aludir al carácter ruidoso, animalizando a las personas o personificación a los animales, como en esta lograda metáfora pictórica para el dromedario parado que, además, es metáfora del "anacronismo": "Comme une bête archaïque, anachronisme

[364] Como Eberhardt, también tiene Marcel Arland, dentro de *Les Plus beaux de nos jours*, un relato titulado *À l'aube*, además de otro como *Veillé*. Los trae a colación Camero-Pérez con referencia a una tendencia a circunscribir la narración en límites cronológicos o en *durées* precisos, como señala en su estudio del tiempo de la *nouvelle* centrado en el siglo XX, cuando ese género literario ya no es esa suerte de *petit-roman* de siglos anteriores, cuando se centra en un hecho o episodio. Y confirma las teorías allegadas así como su aplicación a nuestros textos: "Il en résulte que le temps devient plus psychologique que chronologique, car ce qui compte c'est la substance émotionnelle du moment vécu, ce qui expliquerait d'ailleurs le fait que les nouvellistes s'intéressent beaucoup plus aux états d'âme qu'aux événements; il en résulte aussi que la nouvelle de cette époque ajoute à la brièveté de temps et d'action, un caractère nettement intimiste, confidentiel et profond qui compense la brièvète de la durée" (1991: 127).

vivant, il se tenait, se détachant en lignes très nettes, presque en noir, sur le ciel illuminé".

Recurrente resulta el campo semántico del calor o el de la tristeza, y de nuevo el reposo, que paradójicamente es la acción misma: se hace el silencio con la oración hacia Oriente, en una quietud atemporal. Y se produce de nuevo ese ritmo: de la lentitud descriptiva y durativa, bien avanzado el relato llega la acción en pasado en párrafos más amplios, para hacer avanzar el tiempo, normalmente en su solo día, y terminar con breves párrafos poéticos que regresan al presente o la atemporalidad, como si se enmarcara el propio relato, el propio tiempo. Cuando llega la noche, hacen una hoguera –bellamente descrita– y cantan ("leurs chants sont gutturaux et rauques"); con una similicadencia va a reflejar un eco, sintáctico y sonoro, muy poético, y juega también con el cambio de lugar del adjetivo, justamente ese adjetivo tan significativo y recurrente que expresa la tristeza, a la que recurre sin cesar también en este relato como a la eternidad: "Et l'origine de cette grande tristesse de leurs voix est la même –elle est dans ces grands horizons vagues, dans cette stérilité éternelle du sol, dans cette éternelle sérénité du ciel…". Pero la tristeza, según la describe, resulta "deliciosa", hasta pacificadora y feliz; se encuentra en el ambiente, forma parte del paisaje, del espíritu. Y, lo que vendría a significar lo mismo, es el Islam, esa tristeza feliz también, en lo atávico y lo eterno.

Y justo entonces aparece una persona, primero incluyéndose en un plural ("nous étions assis") y después individualizándose ("En face de moi"), precisamente para presentar al que será el protagonista: "l'*Aimé* était étendu par terre", con un nombre que no deja de ser significativo. También aparece otro personaje, sentado a su derecha, su hermano adoptivo Mahmoud, que es descrito por su ropa, una vez más: se trata del nombre del que después se valdrá la autora como pseudónimo. Y por fin llega un diálogo (que tampoco es habitual en sus relatos más breves), entre el Amado y Mahmoud: el primero va en busca de alguien que llega, y el segundo, después, se dirige a la primera persona cuyo anonimato se reconstruye gracias a ciertos datos biográficos. Y vuelve también el campo semántico de lo inaudito, lo insólito, como otros relatos, y seguidamente, la comparación de su raza con la árabe y la remisión al título: "C'était une vision d'irréel, une ville-fantôme suspendue entre le ciel clair et la mer sombre, dans la tiédeur de la nuit…". Lo irreal, lo fantasmal, lo suspendido de la visión de un espacio, se relacionan con lo concreto de la noche y de la ciudad. Describe la bahía y el ambiente de marineros, extranjeros, mujeres, ruido y olores, y regresa el "nous" de la

primera parte. Cada uno está pensando en su patria: el *Aimé* en Estambul, Mahmoud en el extremo sur, y la tercera persona en la tierra eslava, la estepa de Podolia (Eslovaquia), esto es, es a través del recuerdo o de la ensoñación como se piensa en otro espacio y en otro lugar, y así, el modo como se inserta en la trama principal. Sin embargo, el encanto de lo islámico dice volverle a la realidad, y reaparece el invitado aquél, retomando aquella conversación y despidiéndose después, con la petición de rezar por él si antes de un año él ha ganado el cielo. Tras un espacio en blanco, se plasma un proverbio árabe traducido también en francés: "Dieu te fasse mourir jeune" (la compenetración de literatura-vida sobrecoge), y tras otro, vuelve a avanzar el tiempo, llegando a ese año después, al extremo sur, en un pueblo en mitad del desierto y con el sol de mediodía. Aparece una escena en la que se produce un tiroteo a manos de unas tropas africanas, de legionarios y tiradores indígenas, hasta que acaba el día, precisamente con el viento y el fuego, ahora el de un incendio (todo narrado en breves párrafos en imperfecto), y sin dejar los tópicos anteriores que dibujan la atmósfera como los gritos, los cantos o la fe musulmana.

El único verbo en pasado perfecto se sitúa en el ecuador de esa tercera parte del tríptico: nombra a Halim y Thaleb, cuya voz como mártir va a perecer. Y termina poco después, con escasos verbos y entre comillas, como si alguien hablara: "Oh! nos âmes humaines qui durez un seul jour, où serez-vous demain et où será votre mémoire?". Invoca a la circularidad en un relato que marca el tiempo en cada una de las tres partes, como si esa circularidad fuera particular pero también cósmica. Sin embargo, ese tiempo circular que no anula la sensación de temporalidad tampoco evita que en este relato literario halla algo que suceda: hay hechos aunque se repitan (en el relato como en el universo, es el destino), y así, se cumple la profecía del inicio del relato, como se cumple el horizonte de expectativas. Lo temporal-narrativo, lo temático y lo estructural se ensamblan a la perfección en un relato como éste.[365]

[365] En ocasiones, más que el cumplimiento del destino o de las profecías, parece que estamos con Isabelle Eberhardt ante una provocación al destino, sea marcado por un dios, o en este caso del relato, por un personaje, que efectivamente acaba muriendo. Tras ello, alguien habla (el autor implícito en el que parece encarnarse el propio espíritu del fallecido) para lanzar una reflexión que sobrevolaría o protagonizaría la interpretación primera a la que quiere encaminar el relato la escritora. No se trata de una sentencia, pues de hecho el relato termina de forma interrogativa, es decir, abierta, porque, aunque "moraliza" u opina sobre el Islam -pero siempre a través de discursos directos de alguno de los personajes-, no lo hace con sus relatos, dejándolos abiertos. La acción es casi nula, como lo demuestran los escasísimos verbos que aparecen en pretérito perfecto: prácticamente uno por cada una de las tres partes. Pero sí pasa el tiempo y cambia el escenario en cada una de ellas. Es sumamente relevante la atmósfera creada, con lo que realmente se deleita la autora. Es como si el destino ya se pudiera leer en toda esa naturaleza que rodea,

También se puede visualizar el relato de *Nostalgies*, en el que una narradora homodiegética toma distancia para escribir de nuevo el descubrimiento de El Oued (cerraría el periodo de El Oued precisamente dentro de la cronología de su inspiración), un paisaje, ante el cual, como otras veces, el viajero tiene la impresión de una revelación que es llevada a un relato breve. De hecho, llegan a afirmar sus editores modernos que se trataría de un relato "demasiado" literario para aparecer en la prensa, motivo que explicaría que apareciera ya póstumamente en *l'Akhbar* en 1905 (Delacour & Huleu, 1990: 205). En efecto, su comienzo vuelve a ser de lo más poético e íntimo, con reflexiones "nostálgicas" rememorando el pasado en el presente aderezadas de algunos de sus tópicos; por eso mismo, no comienza de ese modo narrativo normalmente habitual, pero sí con una reflexión sobre el espacio y el tiempo a la que se le concede un espacio textual separado del relato que propiamente comienza tras ello:

> Tout le grand charme poignant de la vie vient peut-être de la certitude absolue de la mort. Si les choses devaient durer, elles nous sembleraient indignes d'attachement.
>
> Il y a de grandes nuances dans le ciel de la durée: le Passé est rose, le Présent gris, l'Avenir bleu. Au-delà de ce bleu qui tremble, s'ouvre le gouffre sans limite et sans nom, le gouffre des transformations pour l'éternelle vie.
>
> Oui, la notion utile d'un départ forcé et définitif suffit, en certaines âmes, pour donner aux choses de la vie un charme déchirant.
>
> Les lieux où l'on a aimé et où l'on a souffert, où l'on a pensé et rêvé, surtout, les pays quittés sans espoir de jamais les revoir, nous apparaissent plus beaux par le souvenir qu'ils le furent en réalité.
>
> Dans l'espace et dans le temps, le Regret est le grand charmeur qui pénètre toutes les ombres.

El título ya ayuda a evocar: es el halo íntimo (incluso autobiográfico), más que narrativo, que mantiene con breves párrafos (de dos a cuatro líneas), cada uno de los cuales alberga una idea. Con ese comienzo en presente de indicativo, que así sigue salvo cuando es interrumpido con ese condicional, alza a verdad universal su reflexión sobre la vida misma, o lo que es lo mismo para ella, la muerte, pues la fugacidad es necesaria (la que se lleva al relato literario). Pero existe la duración y transformación temporal y vital, y la marcaría el cielo, la naturaleza. Si seguimos con la identificación con la

---

que anuncia ya no el final o la desembocadura del relato, sino el propio destino de las vidas de los personajes, todo en comunión, funcional y más allá de lo funcional literario.

literatura atisbada en los relatos de Eberhardt, igual que la escritora hace referencia al pasar del tiempo y al acontecimiento por medio de los propios fenómenos de la naturaleza, la transformación narrativa y el cambio espacio-temporal en la ficción de estos textos también suele manifestarse por los mismos medios. Y del mismo modo como habría tres tiempos en la vida, pasado, presente, futuro, los hay en sus relatos, aunque el del futuro sea un abismo inexistente por infinito, pues de hecho la escritora suele referirse al abismo como horizonte siempre, relacionado con lo ilimitado, lo infinito, como es la muerte, o sea, la "éternelle vie". Y recomienza para reafirmarse a sí misma la voz narradora, para referirse a esas almas, habituales en sus relatos, que siendo conscientes de la muerte de su cuerpo vital le dan otro sentido a su vida. Va a continuar evocando lugares en general, como lo hace en particular en sus relatos ficticios, a través de la primera persona del plural también y enfatizando el sentimiento con mayúsculas, contrastado el poder del recuerdo del tiempo y el espacio pasado con la realidad que fue presente. Entonces, tras un espacio tipográfico que marca también el avance temporal, parece que llega la narración: se refiere a una tercera persona singular masculina, en imperfecto (sus principios habituales), con todos sus tópicos, pero en torno al tema presentado en el inicio y sus isotopías: el alma, la muerte, además del exilio o de la "netteté voluptuese". También se allegan palabras árabes, perfumes y músicas árabes, para "évoquer (…) tout un monde de souvenirs de la terre d'Afrique". Entonces llega la paradoja, y todo un tema obsesivo para la autora que quiere reflejar por medio de una estructura textual: "Chaque heure de sa vie ne lui était chère que par cette angoisse grisante des anéantissements passés et imminents".

Efectivamente, parece ella esconderse tras esa persona, cuando ella está en el exilio, porque alude a Marsella. Es en un lugar concreto como el "quai de la Joliette", en Marsella, donde se presenta a ese personaje masculino, donde contempla y recuerda en pretérito sobre un tiempo que es anterior, un otoño pasado, y un lugar, Annèba (Bône, aclara, lo que no suele ser usual); y justamente empieza el día, con un nuevo amanecer, y con él, el propio relato, que es como incrustado en la evocación. Y a su vez, un recuerdo cabe en ese recuerdo, pues en aquel mismo día al que se remonta en la narración inserta se presenta el momento en que se acordó de su infancia y adolescencia, y también a partir de los amaneceres. Entonces, se sale de esa evocación de la infancia y vuelve a verse al evocador sobre su caballo sahariano, en El Oued, en el sol y el desierto, aunque parece que hay un continuo vaivén de evocación por evocación, y siempre con el eco de la isotopía de la muerte:

> Et, avec un frisson d'angoisse, il se souvint de cette phrase dite dans une nuit funèbre de tempête et de détresse, au milieu même des solitudes maudites de ce grand *chott* Melghir, perfide et homicide.
>
> Or, ce matin-là, le soleil paisible se levait au-dessus de la plaine morte.[366]

Así pues, se tematiza constantemente la instantaneidad temporal en la que se encuentra, precisamente, la infinitud, también espacial, perfectamente metaforizado en el desierto, el desierto predilecto de Eberhardt. Pero incluso en aquéllos de sus relatos en los que la narratividad es mínima, por ejemplo, debido a un afán de plasmar subjetivamente "nostalgias" o "visiones" o "instantes", se alterna con un suceso, un episodio, una trama, aunque ésta, a su vez, se reduzca a un mínimo tiempo en un espacio en el que tenga lugar una revelación. Incluso en ese espacio-tiempo de la diégesis primera puede albergarse, sobre todo por medio de sueños o recuerdos, otras tramas con otros espacios y otros tiempos, pero tienen cabida, como la tienen de hecho en relatos de Elsa Triolet, sustancialmente más extensos que los de Isabelle Eberhardt.

En un relato de Triolet como *Les Amants d'Avignon*, de casi cien páginas, la referencia es a esa ciudad concreta (como posteriormente también a Lyon como capital de la Resistencia), que ya remitiría a esa referencia bélica, suavizada, matizada, decorada, complicada por una historia de amor. Tanto en *La Vie privée ou Alexis Slavsky* como en *Cahiers enterrés sous un pêcher*, también coinciden los lugares aludidos con aquéllos en los que Elsa Triolet vivió. En las *nouvelles* de este *recueil* los lugares de la ficción coinciden con los conocidos por la pareja de la Resistencia formada por Triolet y Aragon, como la ciudad de Lyon o el pueblo en medio del campo, como

[366] Y, dándole especial énfasis al flanquearlo por espacios en blanco, llega el eco exclamativo del título: "Nostalgies! nostalgies éparses dans Marseille, égarées comme de grands oiseaux qui vont repartir, qui se posent seulement!". El relato se alarga con una sucesión de párrafos que contienen ideas que se van contrastando sucesivamente, y con el despliegue del simbolismo del día y la noche, con el sol sobre todo. Y hay otra parte en la que, "une autre fois", iterativamente, lo que se inserta es otra evocación nostálgica, ahora trasladada a las grandes dunas de l'Ouady-Souf. Y de nuevo vuelve a jugar con los colores al principio de un párrafo y de una parte que es evocada, a su vez, por la visión del cielo y el sol que desciende, y que vuelve a hacer de reloj del relato. Y siente que ve ese paisaje de El Oued por primera vez. Se describe el lugar, y llega otra escena, en la que se encuentra a un grupo de viejos llevando a un muerto que intervienen invocando a Dios y después en el entierro; entre tanto, aparece un joven que se sienta y se pone a jugar con una flauta. Pero vuelve a llegar un espacio en blanco, y una ráfaga fría que sacude al narrador evocador en Marsella, que le despierta, porque el tiempo ha pasado: ha llegado la noche, volviendo a ser lo que marque la sucesión, junto a la nueva plasmación del pasado verbal, que alterna con el presente, en el que se pregunta a sí mismo, en estilo directo, para qué piensa en ése que no volverá a encontrar, y más cuando al día siguiente partirá a otra región de África, como dice exclamando, para terminar así: "Et le chercheur de voluptés nostalgiques n'est jamais revenu…".

sucede en *La Vie Privée*. Pero en *Cahiers enterrés sous un pêcher*, la protagonista, Louise, desde la primera persona del singular, por causa de su insomnio no hace más que recordar, conjugando el presente con el pasado de la niña que fue,[367] nacida en París, en una familia cuya casa también es objeto de descripción cuidadosa y que ha de trasladarse a Moscú antes de la Primera Guerra Mundial siguiendo a su padre, abogado, y con su criada y su cuidadora, a las que rememora por el olor. Pero para seguir soñando, y seguir avanzando en el tiempo de la escritura, ha de cesar esta escritura:

> Je m'arrête d'écrire pour mieux rêver, rêver plus pleinement, je souris bêtement, plongée dans cette enfance heureuse. Je sors dans la rue du village les yeux pleins d'images trop lointaines, j'ai peine à me croire dans un petit village de France, avec la guerre, l'Occupation, le déchirement, et les soucis quotidiens, énervants comme une démangeaison.

Así, se narra el recorrido de Louise Delfort, que pasa por muchos lugares en su vida clandestina. Empezaba así el relato, intensamente narrativo: "Ça fait déjà quatre ans. Quatre ans que nous vivons séparés de quelqu'un, de quelque chose, et que le monde entier est dévoré par la nostalgie. (…) La vie passe à se quitter, à quitter, à sombrer dans l'attente et l'absence…". Así, el tiempo arranca con él, alternando el presente de la diégesis primera que también avanza con el pasado evocado. Aunque resulta de su agrado el campo –donde en ese momento de escritura y de diégesis primera se halla–, también por las facilidades de abastecimiento, echa en falta Rusia, el paisaje de su infancia y su patria, porque habla "la vraie langue du cœur" y siempre será el más bello. Estas comparaciones contribuyen a sus habituales contrastes entre la ciudad (París, Aviñón, Lyon, etc.) y el campo (en estado de guerra o en pura idealización). Así, también quedan contrastadas las aventuras en trineo en Rusia y las efectuadas en coche en París, momentos que le vienen a la mente y a la escritura como cuando es arrestada por los alemanes, anécdota violenta en la que ella escupe al oficial tras abofetearla, o como otra en la que simulaban su ejecución, mientras ella no negaba a gritar "Vive la France!". Este espejo literario también le sirve pues para sumergirse en el pasado, pues de hecho, se remite a obras propias del pasado y a recuerdos de su infancia, justo en esa etapa en la que su vida corre peligro al ser judía y rusa; Louise

[367] "Entre ceux qui s'attendent, ce sont des kilomètres d'horreur, de forêts en feu, de terre imbibée de sang, de trains renversés, de ruines, de corps déchiquetés, de murs de prisons, des kilomètres de murs de prisons... Il n'y a pas d'aujourd'hui, il n'y a que la douceur des jours passés et un lendemain incertain".

Delfort tendría un pasado ruso bastante parecido al de su creadora, dejando aparte el origen francés del personaje. Además, en relación con ello encontramos otros *leitmotive* que figuran en sus primeras obras y en su diario: el de las noches rusas de su infancia (con el recuerdo de la ventana donde brillaba en un rincón una estrella, imagen de su "paraíso perdido"), el del primer baile en el que participa (evocado ya en su diario de 1912 y en *Fraise des bois*), el del paseo en trineo en el Moscú nevado o de la primavera en Moscú (en *Fraise des bois* y en *Bonsoir, Thèrese*). Tendría algo de autobiográfico en el paso a lo novelesco que hace por distanciación y también por el cambio de los personajes (su hermana Lili por "Odette", aunque no cambie el de Vladimir –Maïakovski–).

El personaje vive entre París y Lyon, ciudades que presentan entonces una nueva fisonomía: ahora París le parece atroz y engreído dado al mercado negro y a la Ocupación, y Lyon más animado aunque lleno "de flics, de barrages, de casques, de mousquetons, des avions boches vous tournent au-dessus de la tête". En ese contexto histórico concreto, además, acecha la sospecha sobre los comunistas: "Je finirai par croire qu'il y a parmi les intellectuels des anti-communistes organiques, comme il y a des antisémites pathologiques!". Louise también cuenta su travesía por el campo francés junto a tres hombres armados, que eran el jefe militar del maquis, un estudiante de farmacia y un antiguo mecánico, escapando de ese coche robado a la Gestapo procedentes de aquel pueblo en el que todos peligrosamente se conocían. Pero asociativamente también sabemos que Louise formó parte, en un tiempo pasado pero cercano, del episodio bélico español en 1936.[368] Al final, será arrestada en una redada en una calle lionesa, deportada a Alemania, y finalmente ejecutada. Será Jean quien vuelva a recuperar los manuscritos enterrados.

La autoficción se adueñaría de un nuevo relato de Triolet, en el que se incrusta parte de lo que fue un reportaje periodístico sobre los hechos de la guerra, su actualidad, y parte de otro relato ficcional del mismo *recueil.* Y se hace por medio de una escritura en forma de diario, no lineal, en la que se van insertando momentos-lugares anteriores

[368] Éste podría ser un ejemplo de encadenamiento de pensamientos, de vuelta al pasado, en presente, en este caso de viaje, como siempre, yendo a Lyon en coche: "Ce brouillard m'endort, cette course à l'aveugle me donne mal au cœu… Irrésistiblement je me mets à penser à un autre voyage, je me retrouve sept ans en arrière, roulant sur une route étrangère dans une nuit étrangère. (…) C'est 1936, c'est l'Espagne. (…) Un homme saute sur le marchepied… fusil, revolver à la ceinture… son visage brun, aux rides profondes de paysan, apparaît à la portière: «Salud! –nous jette-t-il- Français? Salud! alors, Blum? Alors, quand?» «Salut!» lui répondons-nous. Pour ce qui est Blum, nous n'avons rien à lui dire…. (…) Voitures-fantômes, fenêtres, portes-cochères complices…. balles traversant la nuit, cadavres… Des morts, des héros".

dentro de una trama primera en la que también hay avance espacio-temporal, siempre a través de quien escribe, quien recuerda, quien vive los acontecimientos. Pero sus reflexiones metaliterarias también se empañan y confunden con las de la memoria, recurriendo a aquel tópico insistente en Isabelle Eberhardt casi medio siglo antes en relatos muy breves:

> Extraordinaire capacité de la mémoire que de comprimer les souvenirs! Qu'est-ce que c'était que ce roman fait de la vie d'un homme, telle qu'il la revoit dans quelques secondes que dure sa chute de la fenêtre? Des centaines de pages pour fixer ce qui a été pensé en quelque secondes… (…) déformation professionnelle que de vouloir fixer un souvenir par écrit (…). Étrange besoin que d'écrire: "Je portais un uniforme marron…"

Tras ello se recurre a un espacio en blanco, tras el cual se corrobora la (con)fusión también de tiempos verbales y tiempos solapados: "Je suis une petite fille". A partir de ahí, cuenta el que cree que es su primer recuerdo, remontándose en su biografía, dentro de lo que sólo podría ser una novela. Tiene el tiempo presente y va incrustando el pasado, pero volviendo a ese presente, por ejemplo, cuando escucha a su vecina, "la folle", gritar, encolerizada, insultando. También presta atención al paisaje en sus *nouvelles*: "Mais c'est le paysage qu'on a aimé dans son enfance qui parle la vraie langue du cœur, et quel qu'il soit, il est toujours le plus beau". Va retomando ese "viaje por los recuerdos", llenando esos "trous de la mémoire", como ella dice, y alternando con más descripciones de Leningrado o de encuentros con Jean. Repite que ha de ponerse a escribir cosas útiles. Pero sale de esa casa aislada, y aunque no plasma fecha y lugar (según las convenciones de un diario, salvo algunos espacios en blanco), pasa el tiempo (interrumpido por esas reflexiones), por ejemplo cuando ha vuelto de Lyon. Y justo llega a la villa del industrial. Es verano del 43, y la guerra no ha terminado. Y después de la declaración del industrial, cuenta que ha encontrado a Slavsky y su mujer, ofreciendo su opinión: ella vive por él, y él sólo ama su pintura. Así también encontramos otra visión de la misma escena. Pero lo excusa: necesitan a Jean, pero también a gente como ese pintor. Entonces tiene lugar el desembarco en Sicilia… y se plantea dejar de escribir para sí misma. Y entonces, tras ese espacio en blanco, comienza el fragmento coincidente con el anterior del relato de aquel pintor: "Oui, cette fois-ci je voudrais écrire pour plaire à un homme". Así, en este relato, se alternan fragmentos muy breves, separados por espacios, como borrones, más intimistas,

caracterizados por un *laisse-mener*, sin acción ni descripción, con una narración de todos modos prolija.[369] En ello tampoco se aleja del relato inaugural del *recueil*, *Les Amants d'Avignon*, en el que también allegaba una descripción de París, porque Lyon lo detesta su protagonista femenina, así como otra comparación literaria con la primera persona:

> Ou peut-être les appartements avec leurs alcôves, et les alcôves dans les alcôves, et les alcôves dans les alcôves des alcôves, de plus en plus noires, de plus en plus cachées? La manie de l'étroit, du secret, de pas lavé… Juliette n'avait pas lu *La séquestrée* de Poitiers, mais le sentiment qu'elle avait pour Lyon et ses amateurs pourrait se comparer à celui que lui aurait inspiré, j'imagine, «la petite grotte» ou «le petit Malampia», qu'était le lit de la *Séquestrée*.

No sólo hay intertextualidad, sino un espacio cerrado asociado también desde la literatura con la mujer, y una ensoñación que desbarata el relato. Eso le lleva a rememorar el momento cuando la protagonista escuchó hablar de la Resistencia por primera vez, por una compañera *dactylo*, y cuando se enteró de la muerte de su hermano en Libia. Pero, como dice el narrador, no era cierto que ella odiaba Lyon porque era parte de su vida y lo conocía de memoria. También se presenta otro momento de deambular por calles que se van describiendo, aunque vaya sola. Entonces la acción se sucede continuamente desde que consigue escapar de los alemanes tras correr por toda la ciudad. La cuidan, y la mujer del médico le propone esconderla en casa de un familiar, a donde la llevan,

> dans la chambre où il y a avait une bordure d'oiseaux sous le plafond, des arbres derrière les fenêtres et où l'on pouvait rêver comme nulle part ailleurs…

[369] En la última parte la protagonista está en Lyon, duerme en la rebotica de una tienda de especias, en seguro, está bien e intenta pensar que Jean volverá. Tendrá que ir a Galeries Lafayette a hacer unas compras, y entonces llega el final, de nuevo en cursiva, como fuera del relato (cursivas cuando también se introdujo los *cahiers* en el relato anterior.) Se vuelve a la tercera persona de un narrador, en otro lugar, pero se supone que poco tiempo después: la sirvienta del industrial va a despertarlo para avisarlo de que hay alguien en el jardín, que resulta ser un hombre, con una cesta, y lo invita a pasar, y le pregunta si viene de parte de Louise. Entonces le informa de que sí, de que Louise ha sido cogida cerca de Lafayette y reconocida. Dentro de la cesta hay violetas, bajo las cuales un cuaderno de escolar. Y tras otro espacio en blanco, se nos informa: fue deportada a Alemania. Entonces, se introduce entre comillas un fragmento de ella en primera persona, con la instrucción de que ha puesto unos cuadernos en una caja metálica para enterrarlos en el jardín bajo un melocotonero. Así lo hace ese hombre mientras lo mira el industrial, que no puede hacer nada por ayudarla. Es Jean y se marcha sin despedirse. Así termina el relato firmado al final deliberadamente: Saint-Donat, abril 1944.

> Et les rêves, ça la connait, Juliette.
>
> Ceci est écrit en février 1943 et c'est à l'Histoire de mener ma chanson.

El espacio cerrado, sea una alcoba o una habitación o cualquier lugar clandestino e incluso el tren en el que se desplaza sin cesar, efectivamente se asocia con un personaje femenino de una mujer escritora, todo lo cual, ciertamente, se explica por el argumento contextualizado en aquella clandestinidad de una Francia en guerra.[370] La historia, la Historia, no podía no influir sobre Elsa Triolet, como ella misma lo clamaba, por lo que tampoco sus personajes podrían vivir "fuera del tiempo y del espacio". Sin embargo, como afirmaba la propia autora, sí se podía escribir "fuera del tiempo", de los acontecimientos, pero no de la suerte o destino o deber de uno mismo. En su "Préface à la clandestinité", ya presentaba Elsa Triolet una idea clave de lo que podría responder a la poética e incluso la filosofía o política de su escritura, que como tal se plantea de manera general o colectiva gracias al "on":

> On peut écrire en dehors du temps, des événements, mais pas en dehors de son propre sort et, partant, en dehors de soi-même, de ce qu'on est. Quand on arrive à cerner le moment et l'endroit où la graine est tombée, quand on réussit à la voir devenir plante, on comprend d'évidence comment la biographie d'une œuvre dépend de la biographie de son auteur. Le romancier aurait-il eu un autre destin qu'il aurait écrit des romans autres, sans que pour cela ses romans relèvent de l'autobiographie. Nos existences inséparables ont fait que depuis que nous sommes ensemble, nous avons assisté, l'un et l'autre, à la croissance de chacune des plantes, les siennes propres et celles de l'autre. Mais notre attitude vis-à-vis de l'art, de tout temps semblable, fait que ce que nous avons écrit avant notre rencontre nous apparaît également les racines mises à nu. (Triolet, 1965: 10-11)

Un fragmento de aquella *nouvelle* de *Cahiers enterrés sous en pêcher* era publicada ilegalmente en *Lettres Françaises*, en mayo de 1944, es decir, en relación con

[370] Aquella voz femenina de *Les Amants d'Avignon* también reflexionaba sobre el espacio y el tiempo, sobre la capacidad de detenerlo en la memoria (o en la literatura) o de recrearlo cuando el tiempo y el espacio son otros: "J'aime parler d'une ville quand je l'ai déjà quittée, quand je ne peux plus aller la photographier du regard et combler sur place les trous de la mémoire. J'aime pouvoir en parler librement, la peindre telle qu'elle se présente en moi à travers le temps et l'espace, telle qu'elle se reflète dans le miroir déformant du souvenir. Avignon, ville aux grands murs, s'étirant vers le ciel… Dans mon cœur et devant mes yeux apparaît une immense harpe, le haut touchant le ciel, le pas posé sur un piédestal de pierre grise, claire. Le terrible vent d'Avignon parcourt ces murs et il me semble y avoir entendu de ces faux accords sans délivrance…

Mais le lendemain de la nuit passée sans rêves dans le lit à colonnes, quand Juliette marchait avec Célestin, bras dessus bras dessous, le long du Rhône, ils ne voyaient point le paysage (…)".

la ficción, un mes después de finalizar su escritura, y en la relativa inmediatez que demanda un medio de publicación. Si Triolet se refería al arriba-abajo, en ese fragmento en el que se refiere al dentro-fuera, lo que también se puede relacionar con otra clave, que llegará después, en torno a su sentimiento de libertad ante la escritura: si, aun sintiéndose libre, la vida le conduce o le ordena escribir –sobre eso y de esa manera–, o lo que vendría a ser lo mismo –añadimos–, si aun sintiéndose libre o fuera del tiempo (y) de los acontecimientos (coordenadas en las necesariamente se insertan esos acontecimientos, esos hechos, individuales-colectivos), no puede deshacerse, desprenderse, liberarse de la propia suerte o destino –anclado en ese espacio-tiempo y por el devenir de los hechos pero también de lo siguiente–, resulta aún más "coercitivo" de la libertad el encerramiento en uno mismo y en lo que se es. Las personas no se podrían abstraer de la Historia, en cuanto no pueden deshacerse de la historia propia, la historia personal, posiblemente porque forman una unidad, porque una no vive sin la otra, porque no pueden ni deben hacerlo. Entre otras implicaciones de esta poética-política supone el hecho de que la escritora no niegue haberse "inspirado", haberse sentido "libremente obligada" u "obligadamente libre" para escribir a partir de su testimonio. Ella iba con ella misma, como iba con otra persona cuya presencia tampoco niega, la de Aragon. No ha podido ni ha querido abstraerse de ello, por lo que, por voluntad no expresa de la autora, sus escritos, también los literarios, son necesariamente testimoniales, biográficos.

Este aspecto también permite incidir en la manera "cronotópica" de entender el tiempo-espacio, también cuando se refiere a esa bella imagen del momento-lugar de la caída del grano o la semilla y de su conversión en planta. Quizás ése sería el tiempo o el momento del género de la *nouvelle*, frente al de la novela, aunque la escritura lo haga extensivo a todo el arte: ese instante resultaría incapturable por el género de la novela y no para el de la *nouvelle*. Este género narrativo breve sería capaz de captar como fotográficamente ese instante que, por ser tal, resulta indescriptible (no hay apenas descripciones en los relatos cortos de Triolet), hasta inenarrable (aunque sí la acción abunda), casi inefable (como sucede en una situación a veces de multilingüismo).

Así, como demuestra otra escritora como Anna de Noailles, en las *nouvelles* el tiempo se instituye en todo un tema que, aunque no se le conceda el protagonismo frente a otros que pasan a la primera plana como el amor, aparece de manera recurrente en tales relatos, los breves y los medios, en los que se evidencia un manejo del tiempo, además del espacio, en tanto estrategia narrativa. Se comprobaba que las

"mésaventures" de tres personajes en un *Conte triste avec une moralité* de Noailles eran agitadas y que había una historia en varios lugares y varios tiempos, en la contemporaneidad del mundo de la autora y no en lo remoto de un cuento tradicional. Pero la moralidad en este caso ralentizaba la acción y la narratividad, alargando también el texto con esos pensamientos, invocados a partir de una cita de Nietzsche. Así, entre tanta acción, los pensamientos se guardaban especialmente para la "moralité", para la narración omnisciente (hay fragmentos dedicados a cada uno de los pensamientos de los tres personajes), y también para incidir en ese "no pasa nada" al que aludía en esta *nouvelle*: se enamoran pero en realidad no ha pasado nada, porque todo ha quedado en sus pensamientos, y de hecho a partir de lo que pensaban se han enamorado. Además insistía en que son esas "nimiedades", o lo que no parece nada, lo que mueve las "tempestades", el destino, y también en este caso el relato, que para ella se mueve en lo cotidiano: "Car la destinée, qui exige que l'être humain agisse, ne l'arrache pas à la quiétude aimable par des menaces". Ésa es su "teoría" del amor, el cual se gesta en lo nimio, en lo cotidiano, que es silenciado, disimulado por lo "grande". Pero también podríamos ver una "teoría" de la ficción: sus historias se basan en lo cotidiano, en lo que puede pasar desapercibido, en un *pequeño* tiempo que pasa desapercibido entre el *gran* tiempo. Además, siempre vinculaba a lo largo de este relato catástrofe y felicidad, de manera que esas ambivalencias construyen también su teoría: los opuestos en realidad son sinónimos. Ése es el Destino (como en Isabelle Eberhardt, quien lo identifica con Dios, o en Triolet, en relación con la suerte o la historia) quien mueve la vida, y la ficción. Pero el destino se mueve con el ser humano. Identificaba además esas vidas con un "trouble romanesque", basado sobre una idea:

> Donc la vie menaçait (nous disons "menaçait" pour faire plaisir à l'auteur), menaçait de rester paisible, étale, lorsqu'il advint quelque chose d'incroyable. Il n'advient rien. Mais c'est, sans doute, à ce moment où rien n'advient que l'ange évoqué au début de ses pages traversa le salon où Julien se trouvait avec Christine, cependant qu'Isabelle, dans la pièce attenante, recevait le curé du voisinage.[371]

[371] Y vuelve a introducir otra reflexión, sobre esa "nada" en forma de tiempo, introducida por un guión, como si fuese un monólogo del autor implícito: "-Petite minute, seconde indéfiniment divisée, dont le mince tranchant formidable s'était abattu sur Isabelle à son insu, et avait crée cette chose horrible: la transformation!". Y en la siguiente parte nos adentramos en los pensamientos de Julien: piensa que a su edad partir hacia la felicidad supone muchas dificultades. En resumen: "Tout allait au plus mal pour ces trois âmes de bonne volonté". Incluso dice después: "elle eut la révélation qu'elle n'était pas heureuse, qu'elle ne verrait plus en lui qu'un mari constant, passionné certes, mais non plus ce fou sans politesse et sans retenue".

En un relato como *Conseil du printemps*, frente a esa mayoría de relatos "impresionistas", desde el principio presenta la situación y un detonante de acción narrativa en progresión espacio-temporal: "L'homme qui avait décidé d'obtenir la femme dont il n'était pas aimé sentit brusquement sa solitude et sa faiblesse". Y nos va contando que ese hombre prendado de amor estuvo casado con una mujer con la que tenía el bienestar, pero no el amor, y no pudo evitar caer en la obsesión de esa mujer de la que en realidad nada sabía. Se mantiene el anonimato de los protagonistas, pero sigue siendo al final un *mésage à trois*. Aparecen sus tópicos como el de los destinos, los corazones femeninos y masculinos, o las almas. Además, se comparan con Jacob y Rachel, y se plasma una metáfora de esa situación en la que ella es víctima de una caza. En un párrafo llega a haber evolución, tanto cronológica como narrativa, ya que pasa de "Elle ne s'apercevait pas de lui" a terminar como "elle acepta son amitié", con una serie de verbos en pretérito perfecto. Evoluciona esa situación que ha sido interrumpida por la partida de ella a Italia, a Sorrento, adonde incluso él le sigue. En el párrafo siguiente, con todo, se plantea otra problemática que pasa a desarrollar: "Ni l'homme ni la femme ne croyaient à l'amitié". Pero al final, en una "chambre heureuse" (de nuevo el espacio de la habitación en un relato de Noailles), acaba teniendo un acercamiento físico (también algo inusual en esta escritora). Pero antes de describir esa escena, describe el paisaje, la naturaleza, que podría remitir al título, y que parte justamente de un *topos* recurrente en sus relatos, el de la habitación, concretamente en su comunicación o no a través de la ventana, y el jardín. Además, tampoco es habitual este deleite y regodeo descriptivo y ambientador:

> La fenêtre de la chambre restait ouverte sur ce faible et chaud clapotement de l'air qui, la nuit, s'efforce de vivifier le monde végétal assoupi. Dans le jardin enivrant d'arômes et de paix rêveuse, les squelettes étoilés des palmiers barraient de leurs reflets aux striures foncées les petits chemins pavés de rose bitume. La clarté de la lune, favorable comme des bijoux et des fards féminins à la beauté secrète de l'ombre, inondait l'espace, et parait le sol de sa richesse immense et facile. Parfois l'odeur des œillets posée sur une brise plus active pénétrait davantage dans la pièce ténébreuse où se tenait le couple amical, et dilatait la respiration de la femme silencieuse, avec la force d'un navire subtil dont la prou divise l'onde compacte et fait son puissant chemin.

Pero ello vendría a contrastar enormemente con el primer relato, el que los antecede en el *recueil,* el titulado *Pendant l'abscence,* de cinco páginas de extensión. Si hubiera argumento, podría hacer honor al título; pero, efectivamente, se caracteriza por una ausencia, la del hombre, pero también la de un argumento en ese relato que transcurre en un tiempo, en ese "durant", en una *durée*. De hecho, se hará de ello algo sugestivo, si no algo difícil genérica o analíticamente respecto a las *nouvelles* de Anna de Noailles. Es tanto el protagonismo de la primera persona del singular –en femenino–, del "je", que a veces hace irremediablemente pensar en lo autobiográfico o experimental o personal, y es tanto también el "fragmentarismo", lo impresionista, y hasta lo poético, que vuelve a hacer dudar sobre la calificación genérica.

Significativamente, comienza con unos puntos suspensivos, con los que termina también, lo que además hace pensar en la idea gráfica del estudioso de la *nouvelle* Michel Viegnes. Así precisamente se podría representar la *nouvelle*: lo que hay entre dos puntos suspensivos, lo que interrumpe la continuidad del tiempo que avanza, en la *durée*. Es ese instante, en este caso, el instante en el que se siente la ausencia, ya no sólo el instante de la ausencia, sino de cómo ésta es sentida. Esa experimentación, además de evocar impresiones presentes, en ese tiempo que está pasando en el corazón de la protagonista en el tiempo presente, invita a evocar también otros tiempos: lo que hay antes, y también después, de esos puntos suspensivos. Ello ayuda a explicar también el juego con los tiempos verbales, y también ayuda a explicar, circularmente, el título: es el "durante", y es la ausencia.

El comienzo de la *nouvelle* consistía en evocar en el presente con un vocativo (tanto a la persona como también el propio Amor, palabra y tema tan queridos por la autora), y en jugar con los tiempos:

> …C'est un bien beau mystère, mon amour, qu'un visage qui, par son naturel, sa gravité, son enjouement, se donne l'air aux yeux de tous de s'allier à la vie présente, aux circonstances du moment, alors qu'enveloppé de son obsession il est éloigné de l'univers et s'en va sans cesse ragoûter à un secret bonheur, -précis et limité comme la lune ronde sertie d'obscur indigo- mais dont il se nourrit avec une infatigable répétition. C'est ainsi que par la mémoire et le délice je suis plongée dans notre heure heureuse, autant que le pigeon affamé dans son écuelle rayonnante de grains radieux.

Además, da ese tono de "conversación" con otra persona que tanto juego da a lo largo del *recueil*, o hasta de confidencia, como de cartas íntimas (al final y al cabo, sus relatos son confesiones, intimidades). Y entran en juego otros temas recurrentes en la autora como la capacidad de evasión de ciertas personas, la repetición o el poder de la memoria. Luego será un lugar, no un objeto, lo que active y despierte la evocación: una habitación, lugar más que recurrente en sus relatos. Ahí estaba la presencia, y ahora la ausencia, y ahí llega la inserción del tiempo en pretérito imperfecto: "Je revois la chambre où je t'attendais". También se ha querido ver la habitación propia de Anna de Noailles, donde pasó sus últimos años y cuya oscuridad solían evocar sus amigos. En el siguiente párrafo se refiere a su ropa como defensa de "le cœur" contra él, y en los siguientes párrafos, en pretérito imperfecto, se presenta ella en esa habitación, con referencias a "l'esprit" y "l'âme". Es su sensación de ahogamiento, incluso de muerte, cuando ella ya no lo deseaba, hasta que la puerta se abre (irrupción de pretérito perfecto), y le viene la tristeza y la confusión (sus sentimientos cuando ellos se tienden sus manos), y otra vez la muerte. Volverá posteriormente a aludir a "une chambre secrète, fermée comme un tombeau". Y la felicidad siempre será dudosa, como dice justo a continuación, precisamente en su instantaneidad: "Fut-ce une minute heureuse?". Otros tópicos, que incluso nos recuerdan a Eberhardt, los dan el "désarroi sacré" o la "calme funèbre", además de otros como una "ineffable nécésité" o una "vengeance du destin": después de "cette stupeur muette", necesitará "reposer", y hacerlo "loins de l'universe", para volver a hacerse con la felicidad, con lo que además llega otro eco metaliterario: "Nous n'eûmes pas ces grands bouleversements dont on parle dans les livres romanesques".[372]

En otra parte, más adelante, tendrá lugar la invocación al "toi", aunque aquí evoque, más que la ausencia, la imposibilidad, precisamente a través de la rememoración de ciudades, ciudades italianas: ya no conocerá con él ni Roma, ni

[372] Después de ese éxtasis (sensual, pero no sexual), llegará en el siguiente párrafo el inconveniente: él iba a casarse, a lo cual ella le anima. Tras ello, se suceden las preguntas retóricas, recurriendo a la misma cuestión: cuánto tiempo pasarán separados. A continuación se suceden también tres párrafos introducidos con guión, como si fuera un diálogo, cuando sigue siendo un monólogo. Invoca con exclamaciones, como si se tratara de lamentaciones pero también como de exclamaciones poéticas. El primer párrafo es además una definición metafórica de la felicidad y la juventud a partir de la descripción, muy bella, de la naturaleza y sus elementos, que empieza así: "- Ô difficile saison de l'été, effusion de l'azur sans défaut". Corresponderían a los tópicos que evocan de ella los estudios en torno a su *naturisme*. En el siguiente llegan esas abejas, recurrentes en toda su obra: "-Pauvres abeilles des jardins, agitées, cahotantes, ivres". Y de nuevo, numerosas preguntas retóricas, como poéticas, como versos, invocando a ese verano, es decir, a la fugacidad de la felicidad: qué podría esperar ella de eso. Y de nuevo también un tono exclamativo, como desesperante: "mon romanesque turbulent".

Nápoles, ni Salerno, ni todo aquello que "semble exciter encore la sournoise volupté" (recordemos la más que recurrente *volupté* de Eberhardt). Ya en el último párrafo, se mostrará una certeza, la de que él siempre volverá hacia ella cargado de un turbio misterioso. Así, más que estructura, hay movimiento: de la evocación de la ausencia gracias a la habitación, rememora su momento en el que hombre y mujer estaban juntos, explica su separación, y, *in crescendo*, se exalta para después interrogarse por todo ello.

De ello no se aleja la mayoría de relatos que conforman el *recueil* de Anna de Noailles. Lo ejemplifica otro relato que lleva por título *Exhortation (Lettre de lui à elle),*[373] dentro del "ciclo" de la focalización masculina y lo epistolar. Al final de esa "exhortación" que tampoco invita a un desarrollo que no sea reflexivo, se introducirá la carta de respuesta de ella. En esta *nouvelle*, el motor son los sentimientos de él hacia ella, que lo desdeña según él, por lo que él ha tenido que huir y viajar. Se mantendrá igualmente en el anonimato, aunque ahora se alude a los lugares de Francia por los que él viaja, y ella también aludirá a Paris, donde se encuentra. De hecho, cuando termina la carta, y por un narrador omnisciente, sabremos de los pensamientos de ella tras esa lectura que le emociona mientras mira a través de la ventana a París. Entonces se emplea el pretérito perfecto en alternancia con el presente. Ella medita sobre la manera astuta y burlona con la que el día anterior había dejado marcharse a un joven que, también él, le ama. Y entonces llega la "Lettre d'elle à un autre": esos sentimientos le han hecho reaccionar, pero para con otro hombre, a quien le propone visitarla aprovechando que su marido se ha marchado a Versalles, advirtiéndole que sólo será amistad (además de confirmarlo explícitamente, dirá que dejarán la ventana abierta, la de una habitación, de nuevo, cerrada, también metafóricamente).

Así, en esa línea que poco tiene de trama argumental en la que se insertan no sólo los pensamientos sino otras auténticas tramas, aunque en el pasado temporal respecto al presente de la reflexión, se halla movimiento, espacio-temporal, también por medio de los propios personajes. No serían esos personajes eminentemente viajeros de una Eberhardt o una Triolet, porque su movimiento es esencialmente interior. De hecho, cabría hablar de un viaje interior a partir de otro de los relatos de Noailles como *Celui qui n'aime pas assez.* Ya avanzado el texto, se aludirá al título y a la problemática, además de a la autorreflexividad del texto y a otro motivo recurrente, notablemente a

[373] En la cronología de la edición moderna, se nos advierte que en el año 1903, la autora publica este relato en *La Renaissance latine*, inspirado en las cartas que le escribía Barrès.

partir de esta *nouvelle,* como es el de la alusión a ese viaje metafórico o metafísico, además, claro, del alma y el corazón:

> Le destin avait posé pour moi, au delà de vous, son piège ineluctable! Dans cet ardu et allègre voyage que je faisais à travers le monde et les âmes, m'introduisant dans les cœurs, les captant, les transfigurant, j'ai rencontré soudain l'être qui seul nous interloque et nous épuise: celui qui n'aime pas assez. Que ces mots concourent à vous le définir.

Los relatos de Noailles representaban una excepción en este sentido, como se veía en comparación con Eberhardt y con Triolet, pero también con las autoras españolas con sus textos narrativos y semibreves, igualmente anclados en espacios y tiempos concretos y contemporáneos para narraciones que experimentan también una transformación espacial y temporal. Por ejemplo, en la novela corta *El veneno del arte,* de Carmen de Burgos, se presentaba ese mundo bohemio típico de Madrid, espacio urbano del que se tomaban otros representativos como el paseo de Rosales o que era reflejado en otros pequeños espacios como el salón de Luis y de María. Pero la acción era mínima, la mayor parte representada en un diálogo que se convertía en escenario de contraste de opiniones, haciendo de él una suerte de relato-tertulia, o relato-diálogo. En cambio, en *El perseguidor,* de 1917, el movimiento espacial, y con él el temporal, era abundante a través justamente del personaje, ya no tanto del perseguidor sino de la que se sentía perseguida (por alguien y por el propio pasado), perseguida por muchas ciudades y durante bastante tiempo. Visita toda Europa en un relato de no muchas páginas, desde Italia hasta Noruega, pasando por Inglaterra. Sin embargo, se ha de recordar que todo ello era imaginado, y se incluía en el tiempo/espacio de lo que duraba un sueño. La estructura la pautaban las diferentes etapas/capítulos del viaje de la protagonista, albergando a su vez cada capítulo un mismo movimiento de plenitud-inquietud-huida. Se trataba de un tiempo indefinido pero lineal, interrumpido por las analepsis que llevan a otro tiempo y otro espacio. Se narraba omniscientemente, y dentro de esa trama se incluyen los pensamientos de la protagonista, que no accede apenas al diálogo y que ensombrece a los escasos personajes. A la hora de llegar al final sorprendía porque, después de seis capítulos viajando y siendo perseguida, todo daba una vuelta de tuerca en el séptimo y último: resulta que está, feliz, en un tren, junto a Daniel, su marido, atravesando Castilla, que le parece muy noventayochistamente inmóvil y que parece no haber visto nunca antes:

> aquel campo de horizonte tan amplio, que en su monotonía y su inmovilidad tenía algo de océano (…). Se sentía feliz yendo de nuevo hacia el mundo con mayor seguridad. Su matrimonio no mataba su libertad, la agrandaba. Lo veía claramente en aquel viaje de novios, emprendido el mismo día de su casamiento, después de quince meses de su vuelta de Londres, resuelta ya a no emprender nuevas peregrinaciones.

En cambio, *El permisionario*, también de 1917, con una nueva historia de amor, se localiza en un ambiente cosmopolita y decadente en la Costa Azul francesa con, de fondo, los efectos de la Gran Guerra, opuesta de nuevo al amor de Fernanda y Luis, el permisionario, con un permiso en la guerra de siete días que quieren aprovechar. La protagonista es otra viajera que observa desde el tren los distintos escenarios de la guerra. Las distintas partes podrían demostrar el argumento y el "movimiento" espacio-temporal en su sucesión cronológica: I. La Cita; II. Sábado: La espera; III. Domingo: La llegada; IV. Los celos; V. Martes: Monte-Carlo; VI. Miércoles: Reconquista; VII. Jueves: Apasionamiento; VIII. Viernes: Víspera; XI. Partida. También siguiendo una causalidad y una cronología se desarrollaba *El último contrabandista*, aunque la localización fuera diferente, la de los valles del Cabo de Gata, en la Almería de Carmen de Burgos, que recurrió especialmente al inicio de su carrera literaria a escenarios almerienses o andaluces en general asociados con ciertas problemáticas que acucian a sus personajes, como también en esta representativa novela corta, a la que le da título la dedicación del protagonista. Pero otra localización tiene la novela corta *La flor de la playa*, pues es la de Portugal, con una ambientación concreta también con la alusión a costumbres así como con un tiempo que es el de principios de siglo. En este relato protagonizado por una pareja sentimental (que tiene mucho de Carmen de Burgos y Ramón Gómez de la Serna, con un gran poso autobiográfico como lo demostrarían multitud de guiños), se presentan unos personajes que viajan para sentirse libres en su amor. Pero terminará con la despedida de ambos en Madrid: fue bonito mientras duró.[374]

[374] Destaca en este fin el tratamiento de algunos personajes y la interpretación de ciertos lugares donde se desarrolla la acción, pues no resultan gratuitos por las connotaciones que llevan intrínsecas. Por ejemplo, en *¡La piscina! ¡La piscina!* aparece el padre militar representante de esa autoridad decimonónica (y) española, como resalta la autora en su descripción; y el lugar escogido es la piscina, en la que las hijas, jóvenes y bellas, hacen una exhibición pública, y que es situada además en la ciudad de París, marco tan recurrido y tan "novelesco" y "moderno", como se dice en la misma novela corta.

También los relatos de Sofía Casanova adquirían diferentes localizaciones, por España y por Europa aun en su contemporaneidad, y también en ellos predominaba una linealidad sólo a veces interrumpida con analepsis. *Triunfo de amor* se desarrollaba en una provincia de la Antigua Alemania del norte; *El crimen de Beira-Mar* hacía en la Galicia de principios del XX; *Episodio de guerra* en un país del Este sin precisar pero tras la Gran Guerra, relato en el que inicialmente advertía la autora: "Si pensaras, lector amable, que lo que voy a contarte es un engendro de mi fantasía, no te apartaré de tu pesar, pero te aseguro que esto que vas a leer, ha podido ocurrir en el país imaginario de que te hablo, como en cualquier país de los conocidos y vividos". Tampoco hay un estilo muy personal, más allá de esa ambientación soviética incluso cuando es indefinida, un amago de cosmopolitismo que no pasa de la superficialidad referencial, de salpicaduras léxicas (incluso cuando no proceden), o de estereotipos tanto nacionales como sexuales.

En *Kola el bandido* la historia también es elemental: se ensartan algunos episodios del protagonista, al principio violentos, con rapiñas y secuestros, pero hacia la mitad del relato, experimenta una conversión, y realiza buenas acciones, como la de raptar al niño, Boris, que después tratará con cariño (de hablar violentamente pasa a hacerlo cariñosamente, por ejemplo). Será al final del relato cuando realice en primera persona las aclaraciones sobre el devenir de esos hechos: cuando entra en una casa y lo confunden con un bolchevique. De hecho, el relato comenzaba con la despedida de él y respecto a su señora, que se va con su marido; de esa manera, las expectativas han estad activadas durante todo el relato para después colmar ese vacío. Al comienzo del capítulo sexto se nos daban los detalles del contexto, ya avanzado el relato:

> La feracísima y hermosa región ucraniana, que extiende una de sus fronteras hasta el Mar Negro, ha sido de las más castigadas durante la gran guerra. Los ejércitos del Zar la defendían de austriacos, alemanes y turcos; y luego, sucesivamente, ensangrentaron sus estepas pródigas, sus villas y sus ciudades rebeliones parciales de los indígenas, que la Revolución de 1917 propagó destructoramente. Cuando los alemanes, en 1918, se apoderaron de Ukrania, no había rincón en ella que se hubiese librado del encarnizamiento entre bolcheviques, judíos, paisanos y tropas del sanguinario cabecilla Petlura y del germanófilo ataman Kuropatkin.

Valor y miedo también se ambienta en Ukrania, en la habitada por polacos antes de la invasión de Lenin. Pero, por ejemplo, *Princesa rusa*, se ambienta en San Petersburgo y al principio en la Costa Azul francesa, incluyendo una descripción poética, y muy melodramática, pues en este paisaje marítimo mediterráneo encontramos a una mujer derramando pétalos al mar. La ambientación o determinados espacios, en esta escritora, también se asociaban con la mujer. En aquella historia sucedida en Beira-Mar, localizado en Galicia pero en un ambiente que podría ser contemporáneo en el relato cuyo título ya recoge tal localización para darle la importancia que pretende, en una Galicia además tipificada por ejemplo con sus asociaciones con la melancolía, también aparecen espacios asociados con los personajes femeninos: cuando comienza el segundo capítulo, con el foco ahora puesto en Rosa y Pepa tras su primera aparición anterior, tras presentarse a la salida de la iglesia, ahora lo hacen en la cocina "clara y limpísima de la casita de Rosa María -una de las mejores de la aldea, gracias á Matías, el emigrante, marido de la moza".

Pero como se comprueba, la ambientación de sus historias especialmente se produce dentro de la Historia, como en Triolet, y como en esta escritora también, la guerra era omnipresente. *Kola el bandido* se desarrollaba en la Ucrania atacada en la Gran Guerra, y sufriente en la Revolución de 1917, esto es, pocos años de la escritura de la novela corta. Ese *Episodio de guerra*, explícitamente por la autora en una introducción, bien podría ser cualquier "país imaginario", "cualquier país de los conocidos y vividos", pues en todos, aun en esa guerra que parecerá ser la protagonista, hay "narración pasiones, ambiciones, perfidias", y en realidad, como a todo escritor, lo que le mueve es "interesar, distraer". En el primer capítulo, en el que "Se habla de boda", se describe un amplio salón del palacio del Gran Duque de Valona, decorado con lujo severo y un poco sombrío. El tercero se desarrollará "En las montañas de Hungría", como reza el subtítulo, y tendrá lugar una fiesta que será descrita y celebrada en su palacete de caza, rodeado de los serviles amigos de los protagonistas: "Todos hablan y beben en distintos grupos, y todos también fuman y algunos juegan. Más allá, en la sala de billar, el retocado diplomático Warrens charla con Elvira y Luisa, que, como Elena, visten con espléndida originalidad de altas damas galantes". Otro de los siguientes capítulos, como vuelve a rezar el título, tendrá lugar como en un "Hospital de sangre": sin hacer advertir del paso del tiempo ni el cambio de espacio, salvo por el efectista título, se presenta un hospital en el que está Alicia como superiora, además de su dama

Isabel como otra hermana más, en escenas alternadas con la alusión de la derrota del Príncipe en la batalla.

En cambio, las novelas cortas de la escritora española C. Laforet no se localizan tanto en la guerra española reciente sino en la posguerra, esto es, lo que no deja de ser su contemporaneidad a la altura de los años cincuenta. Según Cerezales, introduciendo las siete novelas cortas, éstas "nos trasladan con una acuidad extrema, casi física, a un ambiente y una época muy concretos, y ello sin que pueda considerarse bajo ningún concepto que cultiven el tan llevado y tan traído "tremendismo" ni que sigan los preceptos del «realismo social»" (2010: 17), lo que efectivamente ha sido discutido por la crítica, que le suele adjudicar esa posición en la literatura española. Con todo, también recurriendo ella a las estrategias analépticas, igualmente a través de recuerdos o ensoñaciones, la vida de personaje que se lleva a la trama principal de sus relatos suele necesitar ser entendida en relación con ese pasado, normalmente el de la Guerra Civil, pero será explicada jugando con los "trous" no tanto en el tiempo como en la información suministrada, estrategia que maneja muy bien la escritora (como Triolet en sus relatos muy poco anteriores).

En *La niña* de Carmen Laforet, no habría diferencia: para un momento de la vida de la protagonista, Carolina, a cuya vida ajetreada de un sitio a otro día tras día asistimos, se pone de fondo la posguerra. En determinados momentos de la trama principal se irán incluyendo explicaciones del pasado para el presente. Pero tras la alusión primera del relato a Olivia, esa niña que con todo le cederá el protagonismo a Carolina cuando la adopta, se pasa a relatar la vida de Carolina: se casó con Luis, marido de su hermana, que murió dejando siete hijos, de los cuales Asunción, una de los mayores, le recrimina sin cesar una actitud egoísta por esas acciones a través de las cuales se nos presenta deliberadamente a Carolina para, en principio, no contradecir la versión de Asunción. Exageradamente ajetreada y despistada, Carolina se dedica a ir por los hospitales visitando enfermos, uno de los cuales es María Sánchez, quien, a punto de morir por unas quemaduras, le ruega que se ocupe de su hija, la niña Olivia. Ésta se nos presentará más tarde, después de esa primera aparición, en su casa con Alberto –su padrastro–, si bien esto es un "secreto" que sólo saben la niña y él: la aprecia, pero él prefiere ser libre y andar vagabundo por los pueblos, para lo que se ha de desprender de la simpática niña. Carolina la acogerá en su casa y, por sorpresa, Asunción la encontrará en su habitación; como "venganza", la viste y la lleva a casa de la familia de su novio, Paco. Después de idas y venidas como la de Brígida, abuela materna de la niña (aparece

amorosa y sorpresivamente para hacerse cargo de ella), y de algunos encuentros verbales desagradables entre las mujeres, todo ello servirá para que Asunción se reconcilie con Carolina, quien, sólo al final, le explicará a la joven –y a los lectores– su sorprendente vida anterior y su "conversión".[375]

De acuerdo con ese recurrente *modus operandi*, la autora nos presenta directa y abruptamente a cada uno de los personajes femeninos, en una escena o en una descripción en tiempo presente que sólo podrán ser realmente comprendidas y justificadas por el lector si se ofrecen algunas explicaciones relativas al pasado. De este modo, los prejuicios afloran entre los lectores, prejuicios a los que nos arrastran los de los propios personajes sobre cada uno de ellos, la única versión disponible al inicio de la lectura. El primero de los seis capítulos numerados "a la romana", organización habitual en estas novelas cortas de Laforet para la organización temporal y espacial del relato, comienza con una alusión a Olivia, la aparente protagonista, aunque aún desconozcamos quién es y por qué es presentada así. Acto seguido se presenta a Carolina pero en acción y también con una primera imagen aparente: se la muestra ajetreada, un tanto beaturrona yendo por los hospitales… sin otra explicación –narrativa–. También se procede a la misma estrategia con Asunción: se la muestra en una escena recriminando la actitud de Carolina con dureza, sin conocer otros motivos que los suyos. Las explicaciones, el relleno de los huecos narrativos sólo llegarán al final. He ahí la maestría de esta novela corta: se vale de medias verdades, huecos narrativos y puntos de vista sesgados que todavía no han sido contrastados con otros. En lugar de jugar con esas ambigüedades "en el acto", con lo explícito y directo de los diálogos de los personajes o de la omnisciencia del narrador por ejemplo, se demandan conscientemente otras estrategias para mantener la "intriga" hasta el final; sólo entonces podremos entender y, por ende, justificar las actitudes de los personajes. Así, los mismos lectores nos topamos con lo

[375] También acude al *topos*, recurrido por ella en otros de sus relatos y por otras escritoras, del (inexistente) espacio propio, aquí relacionado con la alcoba donde realiza las correcciones de su marido: "Era aquel cuarto una habitación amueblada con cierto lujo y vulgaridad, que a Carolina le pesaba siempre en el alma. Era la misma alcoba de su hermana. Ella se había casado en tiempos demasiado difíciles para soñar en comprar muebles nuevos; sólo pidió y obtuvo cambiar la gran cama de matrimonio por dos camas gemelas.

Este cuarto es mi "sufridero", pensó Carolina al entrar en él, derrengada, después de la conversación telefónica. (…) No había pensado en ella, la verdad, cuando propuso ella misma a su cuñado, agobiado de angustia y preocupaciones económicas, el hacerse cargo de la casa y de los niños, definitivamente, casándose.

Pensó que tendría una pequeña habitación, un rinconcito suyo en aquel piso, pero vió [*sic*] en seguida que esto sería demasiado egoísta (…) y aquel "yo", suyo, vivo y candente, reclamase compasión".

Este fragmento resulta sumamente ilustrativo para la corroboración de los *topoi* y los tópicos típicamente asociados a los personajes femeninos y a las escritoras.

que *a priori* podrían ser nuestros prejuicios, (in)fundados, sin embargo, en esas verdades a medias. Sólo conociendo el pasado de los personajes podremos ser benevolentes con ellos, pero no por ello menos irónicos.

En *Un noviazgo cualquiera*, durante el arco temporal de un día (breve como una novela corta), se transitan varios espacios como el "despachito" de la secretaria y su humilde casa, lugares que contrastarían con la gran casa del hombre, descrita en las escenas simultáneas, o hasta con el popular merendero, del que ambos acaban avergonzándose en su primera cita. Las descripciones de estos espacios interesan tanto por los prejuicios de clase a ellas emparejados como por el tratamiento desplegado para algunos, fundamentalmente el de ese "despachito" de la protagonista y del "cuarto compartido" con su madre, esto es, esos *topoi* vistos como propios de la feminidad y trasladados a la literatura (y de ésta, de nuevo, a la cotidianeidad): como secretaria, Alicia aparece asociada literariamente al lugar del despacho y, como mujer, humilde, solter(on)a, con ese cuarto que tanto recuerda a otra de las "vecinas" de esta tradición de una literatura femenina en pleno derroche de modernidad, Virginia Woolf. No sólo se muestra así la pobreza de la casa, con la alusión también a esa costumbre española tan de posguerra de alquilar y realquilar, entre otras referencias contextuales como la Guerra Civil, sino que delimita ese espacio, el de una alcoba compartida. Como se puede comprobar, el protagonismo es compartido: Alicia y De Arco pecan por igual de esa locura singular y de esa credibilidad escasa, recursos que permiten jugar con la ironía ya bien adentrado el relato pues, recordemos, ese noviazgo empieza y termina de una manera literariamente convencional o tradicional, del gusto de escritores y lectores (y censores) más "tradicionales" también.

No casualmente, la estrategia se repite en el relato de Laforet en cuyo título ya se alude a un viaje justamente, *El viaje divertido*: en el principio hay un orden que hace amago de romperse en el devenir narrativo para ser restablecido más tarde, en el desenlace. El divertido viaje del lector a través de ese camino pautado por la estructura estratégica del relato tendrá su ida pero también su vuelta, resultando de nuevo, y en apariencia, de lo más convencional, al menos a ojos de lector poco avezado. Una vez más, tras el título hay que leer y entrever unos toques de ironía que darían algunas claves: un "viaje divertido" es el que hacen Elisa y Rosa desde su recóndito pueblo –innominado– a la gran ciudad de Madrid para asistir a la boda del hermano de Rosa, mientras sus maridos se quedan allí por motivos de trabajo. Pero la otra finalidad de ese

viaje según la experimentada Rosa es que Elisa aprenda a hacer cosas "libremente".[376] A ello se sumará, intricándose la trama que ahora adquiere tintes entre dramáticos y detectivescos (buena fórmula de éxito), el encuentro de Elisa durante los preparativos de la boda con un hombre, Javier, en quien cree ver al asesino de su familia durante la Guerra Civil (de nuevo ésta como telón de fondo de tramas pretéritas).

La autora no quiere perder la ocasión de comenzar con una escena "de lo más femenino" que daría un tono posteriormente roto y de nuevo incumplido. El primer capítulo empieza con una bella y conseguida escena en un lluvioso amanecer protagonizada por Elisa dándole de mamar a un bebé: es feliz ahí, en su casa y en su habitación, con su familia, su marido y sus dos hijos, porque ante todo se cree madre y fuerte. Pero poco después se despierta nerviosa (¿estaba soñando o se ha vuelto a despertar? La pintura de la anterior escena ayuda a jugar con la duda, recurriendo otra vez al sueño pero también a la pesadilla, con la que finaliza circularmente el primer capítulo, y con lo que daría una clave para su interpretación como sueño), y se lanzan nuevas expectativas: hará un viaje sola a Madrid con su cuñada Rosa, un viaje que tiene que organizar en unas pocas horas. Ahora en el tercer capítulo, se recurre a una escena simultánea en la que se muestra a Luis, su marido, pesando y recordando mientras mira los muebles de la habitación de aquella casa de la familia López, recuerdos que dan pie –de nuevo– a una analepsis reconstructora del pasado: durante la Guerra Civil, robaron y mataron a la familia de Elisa, quedando ella, con cuatro años, bajo la tutela de Rosa, su vecina, quien la trató entonces como a una hija (por ello mismo, o tal vez por otros motivos, Elisa acabó casándose con Luis) y que huyó a Burgos con ella debido a la guerra, una dramática escena en pasado en la que sin embargo se explaya. Acaba entonces volviendo a la escena presente y luego a la del tren en el que viajan.

El espacio –móvil– del tren transita asiduamente tierras y novelas españolas desde finales del siglo XIX, física y metafóricamente, como aquí sucede. No sólo encamina a ambas mujeres a una libertad y a un lugar ansiados, sino que en ese propio espacio es donde Elisa cree reconocer al asesino de sus padres y donde también, muy melodramática y literariamente, acaba desmayándose por ello. Por fin llegará la boda, beben y bailan, y Javier juega a disparar con el fin de conseguir descolgar un cuadro, mostrando así extrañas y agresivas conductas que no presencia Rosa; no ha ido finalmente a la celebración porque dice estar enferma: se siente mal por las dudas de

[376] Adriana Minardi (2005) analiza también los trayectos urbanos y los paisajes de posguerra dentro de la novela de Laforet, *Nada*, postulando ese viaje de aprendizaje como estrategia narrativa.

Elisa, las mismas que dejan en vilo al lector. Y volvemos a otra escena simultánea para terminar, una cuando a los maridos les llegan los comentarios de los vecinos según los cuales ése ha sido un viaje verdaderamente desenfrenado, y otra cuando regresan las esposas: en una simultaneidad que intenta plasmarse literariamente, vemos por una parte a Rosa, que no va a ver a su marido, y por otra a Elisa, que acaba protagonizando una escena casi tragicómica corriendo por la calle en busca de su hija que está enferma según el padre.

Efectivamente, el motivo del viaje teje la mayor parte de la obra, aunque no haya resultado tan divertido. Con todo, ese motivo del viaje, por las expectativas iniciales que acaban esfumándose tal y como viene siendo habitual en Laforet, podría relacionarse con la búsqueda de la libertad femenina que, sin embargo, queda en un amago. Además de crear así las expectativas que invocan al lector desde el paratexto, da ese toque de ironía propio de la escritora pero no sólo en torno a la figura de la mujer. Igual que se presentan en buscados paralelismos a las dos mujeres para realzar unas diferencias que acaban no siento tan grandes, se recurre a la simultaneidad de escenas para mostrar también a los maridos, en apariencia también tan diferentes. Ello sucede cuando se presenta a Luis y a José mientras piensan y conversan, mostrando las supuestas ganas de que ellas hagan un viaje divertido y las dudas que relucen más tarde gracias a la inmersión interior operada por el narrador: como en la novela corta anterior, en *El viaje divertido* la escritora subraya la hipocresía que resulta de escuchar las propias palabras de los personajes y sólo más tarde saber de sus verdaderos pensamientos. Así se presentaban también estructuras duales para personajes y motivos también duales, como la oposición campo-ciudad (monotonía-diversión, o pacífica normalidad-vengativa dislocación).

Volvemos a encontrar desperdigados numerosos diminutivos, tan supuestamente femeninos, así como la alusión al episodio de la Guerra Civil, a la que se recurre como telón de fondo de una escena pasada descrita con detallismo y dramatismo, pero no ciertamente con partidismo, por la ausencia de juicios de valor sobre cuestiones políticas por ejemplo. Y otra vez vemos desde la escena inaugural a un personaje femenino incómodo, como demuestran sus pesadillas, porque lo van a sacar de su mundo: el de su habitación y su cuarto de costura. Tales espacios se asocian no sólo con la propia tradición literaria sino también, yendo más allá, con la situación de la mujer en pleno franquismo: las díscolas que se atreven a emprender un viaje, hacia cualquier lugar o cualquier vida, acaban volviendo a su estado primero, vital y narrativo, si es que

no quieren descarriarse. Con las novelas cortas de Carmen Laforet no conoceremos cómo sería un viaje verdaderamente divertido o qué habría sucedido si dos adultos como Alicia y De Arco se hubieran casado e *Un noviazgo*. La libertad quedará, pues, en un amago que se da cita en el desarrollo del relato pero que se esfuma en el desenlace, representativo del orden social "políticamente correcto".

Pero una coordenada o una expectativa temporal también le servía para otro de sus relatos, el titulado justamente *El último verano,* en el que narra la expectativa del que será el último verano de la protagonista, pues al poco de empezar el relato se informará de la enfermedad que la acecha. A pesar de las distintas reacciones de cada uno de sus tres hijos, tan diferentes entre ellos, cuyos conflictos personales como secundarios tienen su espacio en esta novela corta, decidirán colaborar en la organización de unas vacaciones nunca vividas y siempre anheladas por su madre, doña Pepita.[377]

Así, como con el resto de nuestras autoras, se da una de las claves que vendría a confirmar la idea de que la puesta en abismo espacio-temporal transcendentaliza o incluso metaforiza ese viaje literario que se convierte en un viaje vital conforme viajamos hacia el horizonte final de las expectativas lectoras, como si la literatura fuera una metáfora de la vida, como si los cronotopos se ficcionalizan a *imitación* de cronotopos vitales. Sólo existe el aquí-ahora. El lector también es un viajero. Este peregrinaje logra conducir a aquél que lee en otro viaje iniciático a la vida y a la literatura.[378] Algunas se han dado más protagonismo por medio de ciertos personajes

[377] La estructura y los movimientos del relato serán los habituales en la escritora: presentación inicial de una situación en presente en el que se incrustará por medio de analepsis aquellas situaciones que contribuyen a explicar y justificar las reacciones de los distintos personajes en ese presente, tiempo que además "anda" hacia delante en cuando se reenganchan esos tiempos pasados, hacia el momento que se acercará a ese próximo verano. Se empaña de cierto dramatismo, y la autora se muestra condescendiente con esa "mujer vulgar y bondadosa", dice: su bondad la salva de la afilada pluma de un escritor. Termina con una escena de despedida, algo melodramática ante la toma de conciencia de la mujer, una despedida en el tren… como tantas novelas cortas.

[378] "Peut-être les épreuves d'entre-deux se ramènent-elle à des mouvements plus ou moins riches où *une identité tente de recoller ses morceaux*, de s'intégrer à elle-même (en croyant s'intégrer à d'autres), de s'assumer comme une tenue d'arlequin dans le cirque du monde. La question ne cesse d'être actuelle, partout remise à l'ordre du jour. Nous parlerons d'intégration -de nos états, de nos connaissances, de nos «étrangers» ou de nos modes d'être morcelés. L'entre-deux concerne l'articulation à l'«autre»: autre temps -question de mémoire; autre lieu -question de place; autres personnes -question de lien. Mais au-delà des recollements que l'entre-deux actualise, là où il prend toute sa force c'est lorsque, dans son immense foisonnements, il apparaît comme une figure de l'*origine*; l'espacement de l'origine, le rythme du temps où elle se vit, temps perdu ou «retrouvé» qui suppose ou implique autre chose qu'un ressassement dans l'«entre-deux» immobile; où l'on donne à son origine des gages de proximité, sans pouvoir s'en éloigner" (Sibony, 1991: 16).

haciendo de sus narraciones algo ingenuo o *artless*,[379] por esa subjetividad y por esa forma de manejar la narración misma. Pero no sólo se reflejaría una experiencia la autora, sino que en el mismo espejo se *re-flexiona* el relato breve mismo cuando no es ingenuo, cuando alardea de *'artful' narration: from the sensation story to the scenic method*.[380]

2.1.2. Personajes para *nouvelles* y novelas cortas

a) Otra problemática teórica

En consonancia con otras cuestiones narrativas, la de un personaje literario ceñido a la armazón del relato breve ha despertado diversas soluciones teóricas, que vuelven a converger a grandes líneas en el campo teórico español y francés y de acuerdo también con las corrientes artísticas sobresalientes en los últimos tiempos de la literatura y de la novela en particular. También en este punto, pero no sin excepciones que no hagan sino confirmar la regla, se podría volver a encontrar alguna diferencia esclarecedora entre relatos más o menos breves, y especialmente entre novelas cortas publicadas especialmente en el medio de las colecciones populares o periódicos y los cuentos literarios en la avanzada literaria.

[379] A diferencia de un autor como Henry James, o por ejemplo Isabelle Eberhardt, [m]any other writers, however, have worked on the different assumption that the hook must be baited with the promise of less respectable relationships between reader and story; eavesdropping on other people's conversations (…) or being flattered into supposing that the reader is the only person who can be trusted with a secret, are among the experiences offered by stories which deliberately contravene Flaubertian rules. Sometimes the writer's strategy is to flaunt subjectivity" (Shaw, 1983: 82).

[380] "If a shirt story's aim is to achieve a single concentrated impression, then it must move swiftly; it cannot linger to to unfold for the reader the little incidentals and wayward episodes, the dull patches and uneventful intervals through which he actually experiences time. All of the these things can undoubtedly be suggested in a short piece, but only obliquely, in much the same way as a painting or photograph of a figure caught in an expressive posture can capture an entire life, compressing biography into image. Because a short narrative cannot reproduce, can only imply, extended periods or lapses of time, very often what is shown is one phase of an action, perhaps an ordinary event cut out and framed to epitomize a life of continuing ordinariness (…). The story of crisis, on the other hand, deals with an event which declares its own specialness; in essence an interruption, the crisis or dilemma frames itself by virtue of its very nature, and the author's urgency is matched by the fictitious situation of his central character" (Shaw, 1983: 46-47). Y el relato breve acaba siendo "dramático", que no melodramático, como lo ejemplifica la figura de Henry James: "Inevitable, not predictable or sensational; the conclusion of satisfying short story does not merely provide an answer to a puzzle, it invites the reader to retrace his steps and appreciate the deftness with which the writer has led him towards an unforeseen ending. This is the quality which makes it proper to speak of certain short stories as 'dramatic'" (*ibídem*: 76).

Del mismo modo como se ha cuestionado la propia narratividad y se puede por ejemplo cuestionar el tratamiento espacio-temporal de la modernidad literaria a la luz comparativa, se cuestiona el personaje literario, que tanta atención recibía por parte de la novela moderna y su crítica desde finales del XIX. Al personaje moderno, pero personaje al fin y al cabo, también se le negaba o vetaba la evolución y la modificación a lo largo del relato por medio de sus propios hechos y sus propios pensamientos aunque, ante todo, pudiera dudar y actuar al menos ilusoriamente desde el libre albedrío. Por ello, ese héroe decimonónico, heredero de los predecesores, cuyo destino y comportamiento estaban previstos por el lector y manipulados por su autor, o al menos, con escaso disimulo, es el que habría muerto. A los héroes de Flaubert y Dostoievsky ya se les permitía vivir la falacia de poder tomar una decisión, aunque la decisión viniera escogida, irremediablemente, por el autor todopoderoso más allá de la ficción. Pero ese nuevo proyecto de personaje, tal y como exige el complejo ensamblaje narratológico, como respuesta habría de ser tan inestable y móvil, y para la desaparición o la muerte-resurrección tanto del personaje como de la intriga de obras como las del *nouveau roman*, la labor de la instancia del lector, modelo y moderno, se revelaría estrictamente necesaria: si el personaje se va construyendo y destruyendo, el lector habría de rehacerlo activamente.

Pero una vez más, cuando de la intensión de la que es capaz un género narrativo breve y semibreve se trata –el mismo que también cultivaban a la par aquellos representativos autores finiseculares–, el personaje vuelve a ser puesto en cuestión. T. Albaladejo entendía que, a mayor volumen semántico como en la novela corta respecto al del cuento, más datos sobre esos personajes del submundo o submundos secundarios; pero los extremos volverían a establecerse entre la capacidad de albergar en el subgénero breve "uno o dos mundos de personaje principalmente desarrollado frente a otros mundos de personaje esquemáticamente trazados" (1998: 307). Resultaría *a priori* incompatible el despliegue y ahondamiento en todo el esplendor del mundo psicológico con las exigencias de los géneros de la novela corta o el cuento, pero ello no invalidaría la posibilidad de realizar un análisis de las profundidades de los personajes, también por influencia de los derroteros de la novela del XX sobre la novela corta como señala Martínez Arnaldos.[381] En paralelo, Lozano Marco establecía unas diferencias respecto a

[381] "(…) la condición psicológica de los personajes en el cuento nos permite considerar que la estructura propia del cuento constituye un lastre que se inscribe en su más genuina y tradicional formulación. No obstante, conforme avanza el siglo XX se va a producir una evolución que afectará a la conformación del

las novelas cortas más avanzadas en la modernidad literaria, las poemáticas, que serían justamente novelas por la presencia de personaje, aunque fuera tratado modernamente (1996).

Chevalier, diferenciando comparativamente también los dos subgéneros breves narrativos, reconocía que, aun siendo ambos géneros por definición "económicos", a los personajes de las novelas cortas les sería posible una clara individualización, una psicología, una evolución y algún matiz y variedad, frente a la sencillez psicológica del cuento más tradicional que entroncaría con aquel *exemplum* y aquel *fabliau* o frente a la riqueza de matices de una novela. Habría que recordar, no obstante, al celoso extremeño Carrizales o en Francia a *Carmen*, aunque, una vez más, la diferencia reluzca en las últimas décadas del siglo XIX: sería a partir de 1880 cuando poblarían las novelas cortas tanto de un Clarín como de un Maupassant seres ordinarios, con aventuras triviales que rozan lo triste propias de esos hombres "sin atributos" de Musil, tras pasar por el costumbrismo y el realismo-naturalismo (1990: 22). Asegura el estudioso que en las dos últimas décadas del siglo XIX abundan casi obsesivamente las historias de familia y la recurrencia al binomio hombre/mujer, infiel/fiel, joven/viejo, también en sus diferentes combinaciones. Chevalier considera que tampoco se trataría de meras comparsas y que se podrían sentir personajes de carne y hueso, aspecto que otros estudiosos ponen en entredicho. Podrán adquirir esa profundidad aprovechando la relación con el más amplio conjunto textual y amplitud de vida del personaje, que en la novela corta cuenta con un "antes" que ayuda a iluminar y a hacer más densa la crisis que se va a relatar. Además, aunque pueden ser numerosos, será en el siglo XX cuando se tienda a perfilar un solo personaje, como en el cuento, que oscila entre uno y dos personajes, que huyen del análisis psicológico, que se esfuman en lo esquemático de una silueta, que resultan más esencia que personas.

Rolf Eberenz, para ese cuento que oscila entre finales del XIX y principios del XX y entre la tradicionalidad (realista decimonónica) y la modernidad (modernista), y que decide ampliamente denominar naturalista incluyendo la novela corta, señalaba como denominador común a partir de los cultivadores españoles ese "enfoque *dramático* de la vida individual y social" (1989: 21), lo que afectaría al género narrativo en general y a sus personajes, presentados éstos en una trayectoria ya marcada y en sus consecuencias materiales o morales: "Tal estructura cobra especial relieve en los

---

género novela corta. La forma y los temas característicos de la novela van a influir" en este sentido" (Martínez Arnaldos, 1975: 59).

cuentos, donde el sustrato argumental es a menudo un caso extraordinario cuya verdad se revela en un "latigazo" final. Es interesante notar que Maupassant se daba perfectamente cuenta de la artificiosidad de este esquema" (*ibídem*). Lo tradicional o decimonónicno significaría omnisciencia e interpretación única, pero Clarín se adelanta puesto que "no disimula esta manipulación de los personajes ficcionales sino que llega incluso a ironizarla, convirtiendo el diálogo con el lector sobre la conducta del héroe en elemento estético de primera importancia" (*ibídem*: 23).[382] Contrasta asimismo el "caleidoscopio temático" de una Pardo Bazán con Clarín, y a partir de distintas clasificaciones, el estudioso destaca algunos temas especialmente significativos por lo recursivo y lo compartido, aun consciente de lo arbitrario de tan vasto campo temático y del determinismo histórico del contexto, y aun ejemplificando tales temas, concretamente, con ciertos tipos: se refiere pues, incluyendo el amor y matrimonio y los cuentos de objeto pequeño (así denominados por Baquero Goyanes), a la mujer fuerte, intelectuales, artistas, empleados y funcionarios, criados, marginados, la barbarie del campesino y emigrantes e indianos.

De manera similar como para las colecciones populares españolas de relatos breves, Goyet establecía una diferenciación considerable: mientras que las *nouvelles* de campesinos y trabajadores solían aparecer en periódicos mundanos inaccesibles para esas personas que se podrían identificar con esos personajes ficticios, los relatos breves sobre los provincianos se publicaban en periódicos de la capital (1993: 127). Una diferencia se podría observar en el uso del *patois* y una descalificación del personaje explícita (o no) en esos relatos naturalistas (como en España, por ejemplo, Pardo Bazán con su argot y sus distanciamientos "afrancesados" a decir de sus críticos D. Villanueva y J. M. González Herrán[383]). Esa distancia resultaría más evidente en esos relatos de

[382] En la misma línea, aquella acción dramática con desenlace fulminante propia del Naturalismo o de la consecuencia decimonónica será rechazada, a partir de Clarín, por Azorín y Unamuno entre los hombres del 98, aunque, como recuerda Eberenz, se trata de una construcción propia de lo narrativo aunque deje margen de libertad y recreación.

[383] "La diversificación de los enclaves geográficos de sus novelas, la variedad de sus cronologías y la convivencia en sus historias de personajes pertenecientes a diferentes extracciones sociales le permiten a la escritora pulsar variados registros estilísticos, en una clave polifónica donde tienen cabida expresiones arcaizantes, el argot afrancesado de la alta sociedad y coloquialismo de inspiración andaluz o gallega, la que por razones obvias doña Emilia era capaz de reflejar con mayor convicción" (Villanueva & González Herrán, 2005: XIII). Y añadían sus críticos: "Porque a diferencia de la extracción mesocrática de los personajes más comunes en la novela corta posterior a 1907, Emilia prefiere los círculos de su propia clase, no siempre ubicados en Madrid, vista con frecuencia con un distanciamiento afrancesado que hace de la capital de España poco más de una villa provinciana. Pablo y Rosario Hoces, los padres que pierden en *La Pepona* a su hija Ninita para recuperarla hecha ya una mujer, sí que comienzan siendo unos modestísimos comerciantes de quincalla, para ir mejorando poco a poco gracias a sus esfuerzos y hacerse con una fortuna mediana. Doña Emilia, en estas novelas cortas como en otras obras suyas de más calado,

inquietud naturalista por lo desconocido social, a diferencia del caso de otros autores como James o Akutagawa en los que la distancia del exotismo sería propiamente de tipo temporal o psicológico. Pero habría una excepción mediadora entre estos dos tipos de distancia exótica (como mediador lo sería Clarín), la representada por Chejov en relatos de su madurez como *La dama del perrito* al conseguir llevar a sus lectores "reales" a escena. Goyet en su estudio no puede dejar de hacer mención a la economía genérica y a la particularidad del medio de publicación periódico propio de finales del XIX a la hora de perfilar el personaje, categoría también atravesada por el meridiano de la tradición-modernidad. Por ello, en la *nouvelle* clásica (en general en el subgénero breve literario decimonónico), se aportaría una visión desde el extrañamiento, mirando al personaje desde el exterior y llamando la atención sobre el "caso" y la estructura más que sobre el propio personaje; tradicionalmente se valdrían sin pudor de las representaciones previas de la época, de un material simplificado que el género logra aumentar, confundiendo descripción y juicio, delimitándolos hasta negarles toda autonomía o verdad.

Pero no sólo se opone el cuento a la novela corta a la altura de raíz de principios del siglo XX en este punto, y tampoco sólo el relato breve del XIX como heredero de toda la tradición anterior frente al relato breve de la modernidad del XX, sino también el relato de raíz folclórica con el relato propiamente literario, el cuento tradicional y el cuento literario en general. Entre los estudiosos que aluden a ello, Michel Viegnes comparaba en general el relato breve del XX con el cuento popular de manera más amplia, que no dejaría libertad individual a sus personajes atrapados en los sucesos de la trama, puesto que efectivamente habrían de ejercer su función genérica:

> À l'inverse, le personnage de la nouvelle moderne, même lorsqu'il est le jouet des circonstances, ne se réduit presque jamais à une ombre narrative: le personnage -essentiellement moderne- de la nouvelle possède une singularité irréductible et une part d'imprévisible qui, potentiellement au moins, empêche le lecteur d'avoir une prescience très nette du dénouement de la nouvelle. Alors que dans le conte, et surtout dans le conte folklorique, le personnage, en tant qu'individu, se confond avec l'espèce qu'il représente -rien, sinon d'infimes détails circonstanciels, ne saurait différencier un Prince charmant d'un autre- le personnage de la nouvelle est par définition unique en lui-même. (…) Enfin,

---

no se recata en manifestar cierto desdén irónico hacia las ansias de ascenso social de la gente del común, de lo que aporta una muestra muy interesante precisamente la primera de las *Novelas ejemplares, Los tres arcos de Cirilo* (…), cabeza de turco de una generación perdida "por falta de cultura moral" (*ibídem*: XXI).

> il faut noter qu'en dépit de la «duosimensionnalité» des personnages des contes, leur présence, même dénuée d'épaisseur, n'en est pas moins une *conditio sine qua non* de l'existence du conte lui-même: il n'est pas de conte sans personnages; en revanche, comme nous l'avons vu, une nouvelle peut à la limite exister sans personnages nettement isolés, voire sans action. (Viegnes, 1989: 31-32)

Así, aunque hable de personajes "plats" y baraje la posibilidad de alguna *nouvelle* sin personaje (pero no un cuento tradicional), se refiere al estatus del personaje (*ibídem*: 77 y ss.) distinguiendo entre personajes humanos, animales e incluso objetos. Para los personajes humanos se cuestiona, en la línea de las ideas a ello referidas, si cabría la posibilidad de encontrar grandes personajes o sólo "fantoches narratives" o fragmentos atrofiados; no obstante, no se refiere tanto a la construcción de tal entidad textual sino, en la línea de Ebernez, considerando el referente del mundo, la extracción social con sus connotaciones o asociaciones (tipificadas o estereotipadas). Pero entre lo más fascinante de la *nouvelle* moderna, para este teórico, estaría lo enigmático del personaje; el autor decide dejarlo en el enigma y, de hecho, "Les personnages féminins surtout apparaissent sous cet aspect" (1989: 87).[384] En este caso, se puede contribuir a la depreciación de la

[384] También para esta categoría del relato se aprecia, pues, una evolución en la diacronía. Desde la Edad Media, el personaje épico se caracterizaría por su economía descriptiva y por su condensación de rasgos nunca ajenos a la acción desempeñada, característica extensiva a la narrativa tradicional hasta incluso el siglo XX. Carecería de trasfondo íntimo, de individualidad y de evolución. Con todo, ya se señalaba el especial tratamiento que Boccaccio daba a sus personajes, especialmente a burgueses y mujeres, y se comparaba el personaje, por ejemplo, de la novela corta española del Siglo de Oro (Laspéras, 1987: 373). A la manera de las programaciones del relato que van reactivando los universales narrativos sometiéndolos a las prescripciones del género, la *nouvelle* reactualizaría la propia etiqueta del personaje, canónica no porque obedezca a las normas poéticas vigentes desde la Edad Media, sino porque la repetición de los conceptos de belleza-virtud-nobleza-riqueza la harían esencialmente aristocrática, ideal por el grupo dominante y los autores. Así, en disconformidad con la realidad más prosaica revelada por moralizadores y después por la historia, los personajes de este género se engalanarían con esas virtudes nobiliarias contemporáneas, incluso las caballerescas y las militares en el contexto de las guerras como la de Flandes, aunque ya fueran objeto de ironía por parte de otros géneros. Laspéras igualmente se refiere al honor y a esos valores de la "España eterna", bien directamente desde el principio o bien siguiendo a Cervantes y su ejemplaridad, esto es, instalando a los personajes en un mundo de valores muy diferentes con el fin de demostrar que la buena sangre no podría mentir. Por ello, Laspéras llega a afirmar que "la création cervantine en vient à renouveler la poétique du personnage" (*ibídem*: 372), por medio de recursos como la doble calificación, jugando con la afirmación pero también con el cuestionamiento de esos mismos valores del momento. Siguiendo a Laspéras, Colón Calderón dedica atención al análisis de los modelos femeninos de esas novelas cortas áureas españolas, diferenciando el modelo de las que gobiernan del de la mujer "entendida" que sabe leer y escribir (2001: 100), pero no en una autora como Zayas a pesar de su insistencia -contradictoria- en el valor de la educación para el sexo femenino. Con todo, entre la variada gama de relatos cortos españoles y franceses del XIX, se continuaría perfilando un carácter plano y poco relevante en este género, a pesar de darle nombre a numerosos títulos en Mérimée o Clarín por ejemplo. Además, el siglo XIX sería el de la novela popular, la estudiada por Olivier-Martin entre 1840 y 1980 para el caso francés pero lanzando una afirmación general: en la evolución estructural desde la novela-folletín a la novela popular en volumen y después en fascículos, así como en la evolución de temas y personajes, se escribiría buscando la identificación de los lectores con los personajes (1980: 19).

ilusión subjetiva recurriendo a la técnica pirandeliana de presentación de puntos de vista divergentes, como harían Maurois o Morand (y Laforet o Triolet), así como a una interrogación sobre la identidad[385] por medio de la destrucción operada en *nouvelles-portraits*, como en los relatos de Sagan (o Eberhardt). En el caso de los personajes no humanos como serían los animales, sin embargo, en el relato moderno serían tratados raramente y aún menos no misteriosa o simbólicamente (a excepción de los realistas de Colette).[386]

Pero también se pueden incluir los objetos, que despiertan la misma fascinación que en la novela o la poesía del mismo siglo XX, o, podríamos añadir gracias a Baquero Goyanes, que en el cuento decimonónico: "La nouvelle aborde l'objet à la façon du poème, par un discours qui se concentre sur lui, l'enveloppe, et peu à peu l'investit pour en extraire une essence secrète" (1989: 94). Dado el protagonismo que adquieren en el relato, se les suele reservar el título mismo. Con todo, también incluye los objetos simbólicos, los fantásticos y, diferentemente de ellos, los "semantrópicos" (siguiendo a Jean-Bertrand Barrère a partir de un trabajo de 1927 sobre Huysmans, el cual Viegnes ejemplifica con autores de ya avanzado el siglo XX).

Así, cierto es que los personajes de todo el siglo XX suelen venir de lo anodino como podría ser la vida cotidiana, la del "hombre medio", al que suele afectar el azar o algo repentino que, según Viegnes (y de nuevo en relación con lo visto anteriormente), adquiere una dimensión poética o dramática (el rasgo convenido por Eberenz) que en cambio en la novela pasaría desapercibido. A ese "hombre normal" cabría otorgarle aún más insignificancia si, además, se le desprovee de nombre o se le excluye. Pero, a vueltas con las propiedades económicas o unitarias del género literario en cuestión, la red contextual, y por ende, las informaciones sobre el personaje, serían limitadas; pero,

[385] "L'*identité* aussi est une figure de l'origine, mais elle n'en est qu'un cliché, une prise de vue passagère, qui attent précisément le passage fatidique, l'entre-deux qui sera pour elle son épreuve radicale, la confrontant à l'origine et au devenir. L'identité n'est qu'un temps ou un instant de l'entre-deux" (Sibony, 1991: 340). Nuestras autoras volverán a situarse en ese entre-dos, ellas mismas con sus textos, entre géneros, y también sus personajes, ontológicamente pero también literariamente pues esos personajes se van a situar entre dos lenguas, entre (dos) mujeres, entre la vida y la muerte, entre un lugar y otro del origen y del viaje, de acuerdo con ese espacio fronterizo de nuestro género literario al que sus especialistas se vienen refiriendo.

[386] Anderson-Imbert apostaba por la primacía de lo narrativo en el cuento sobre otros aspectos como la descripción o la caracterización, que también podría hacerse sobre agentes no humanos; es lo que denomina "el arte de la caracterización y la ciencia de la caracterología". También distingue clases, según diferentes criterios, diferenciando los principales de los secundarios, los característicos y los típicos, los estáticos y los dinámicos, los simples y los complejos, los chatos y los rotundos, por lo que, indirectamente, reconoce los mismos que son posibles en la novela. Pero no puede dejar de aludir a los cuentos modernos, a los "experimentales", ésos que según la teoría y práctica "no cuentan o lo hacen sin tramas ni personajes ni perspectivas identificables" (1992: 144); así, ya que no se trata de relatos "amorfos" sino de "formas rotas", el personaje también se podría considerar una figura "rota".

una vez más, esa "inferioridad" respecto a la novela se vería compensada gracias a lo que ganaría en estilización, sugestión, intensidad.[387]

Decía F. O'Connor en su estudio sobre la *short story*, enlazando con su idea de que toda la ficción europea viene del relato de Gogol de *El abrigo* (o *El capote*), o con esos personajes "habituales" desde el XIX en las historias breves, que, sin ese relato, las historias

> by Turguenev, by Maupassant, by Chekhov, by Sherwood Anderson and James Joyce could never have been written. If one wanted an alternative description of what the short story means, one could hardly find better than that single half-sentence, "and from that day forth, everything was as it were changed and appeared in a different light to him." If one wanted an alternative title for this work, one might choose "I Am Your Brother." What Gogol has done so boldly and brilliantly is to take the mock-heroic character, the absurd little copying clerk, and impose his image over that of the crucified Jesus, so that even while we laugh we are filled with horror at the resemblance. (O'Connor, 1963: 16)

Así, en esa estela se situaría Triolet, admiradora también de Gogol, y se situaría el resto de nuestras autoras para cuyos relatos, de paso, F. O'Connor también ha aportado una definición posible. De hecho, el tratamiento del personaje también le empuja a tender otra diferencia entre *novel* y *short story*: en la primera se invitaría a un proceso de identificación entre el lector y el personaje, el héroe pero también el semi-héroe y el demi-semi-héroe, dice el estudioso, pero no en la segunda, pues: "In fact, the short story has never had a hero" (*ibídem*: 18). Porque en el relato breve, "there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo -Christ, Socrates, Moses" (*ibídem*: 19); porque en él, más que en la novela, se logra entender y dar a entender la consecuencia de la soledad humana.[388]

---

[387] Pero luego está uno de los logros del género moderno que es ese personaje enigma, especialmente el femenino, siendo uno de los más conseguidos el de la criada lacónica del relato *Roi Cophetua* de J. Gracq, con sus personajes "en creux", y el maestro indiscutible J. Green como en *Leviathan*. Así, algunas técnicas relacionadas con el personaje en la *nouvelle* serían, a propuesta de M. Viegnes, la amplificación mítico-épica (lo que podría resultar no obstante paradójico en el siglo XX pero no menos irónico o irrisorio), la recuperación de personajes históricos o legendarios (y su notoriedad literaria a la que se le daría un nuevo barniz) o ya emblemáticos (propios de los cuentos populares, de representación colectiva).

[388] Ello le lleva incluso a trazar una "distribución geográfica" por la cual la Rusia cesarista y la América moderna tenderían a escribir más novelas y cuentos, a diferencia, por ejemplo, de Inglaterra, considerada por él la patria de la novela pero no del relato breve, o de Irlanda, su país, del que sí destacaría algunos contadores de historias breves (¿y Francia, y España?). Además, entre los dos géneros narrativos, vería una diferencia más ideológica que formal, pero que el futuro estaría en manos, ya no de una nacionalidad,

De acuerdo con el principio de economía, Tibi calificaba de indirectos e internos (1995: 44) los medios para la caracterización del personaje propios del género de la *nouvelle*, que serían los modos de presentación del diálogo, las acciones, el cuadro, los detalles morfológicos o los de su vestimenta. De este económico modo, el personaje adquiriría su significación mediante elementos que cumplen de manera simultánea otras funciones textuales. Sin embargo, la excepción vuelve a confirmar la regla puesto que tampoco niega la caracterización contraria, la directa o externa del narrador omnisciente, también para la *nouvelle* de los últimos tiempos, por su rapidez y eficacia. Entre los personajes de la *nouvelle*, hace incluso una especial mención para el niño, entre los personajes fatalmente aislados debido a la imposibilidad de este género de integrarlos en la red social como sí podría hacer una novela (*ibídem*: 73), y de ahí el tema de la soledad, del aislamiento o del extrañamiento. Así, constricción genérica, tema y personaje mantendrían una igualdad ecuacional en la *nouvelle*.

Para ese "petit genre" en la contemporaneidad, Pellerin señala que la exigüidad del género destacaría sobre todo atacando el texto "fuerte", llegando a imprimir una violencia radical sobre el protagonista del relato,[389] que suele carecer de constelación de personajes secundarios y normalmente de acciones secundarias. Para la *nouvelle* moderna, especialmente la más breve, frente a aquellas *nouvelles-épisodes* y frente a esos personajes con aventura individual y con anécdota, efectivamente, se tendería al anonimato de los personajes, al *topos* reconocible, a la parábola (Verley, 1995: 127). Pero la *nouvelle* podría ejercer de retratista, aunque una vez más recurra al tipo, al cliché, al lugar común; y a pesar de ello, aun sin dejar de ser figuras como en la novela, en el género narrativo breve se produciría una "operación de máxima reducción", la de mayor una dosis (Louvel, 1995). En los relatos de *El Cuento Semanal*, sería tan prototípico un tipo de desenlace como la presencia del retrato-tipo en los personajes.[390]

---

sino de "sumerged population groups" (*ibídem*: 20), entre los que incluye vagabundos, idealistas solitarios, soñadores o incluso curas renegados, dice; a ellos, desde teorías posteriores sobre el relato breve, se han sumado las mujeres.

[389] "(...) souvent privé de passeport, de carte sociale, d'état civil, ne bénéficiant pas de statut solaire du protagoniste du roman (autour duquel gravite une constellation de personnages secondaires) et à qui il est permis d'aller prendre un pastis pendant que défile une description" (Pellerin, 1995: 183).

[390] Umberto Eco también estudia los personajes y su uso práctico con los problemas que ello supone en torno a lo "típico", filosófica y estéticamente entendido, siguiendo como hace a De Sanctis y Croce. Así pues, plantea el problema estético del "tipo", validando una "poética del personaje: cuando el personaje es logrado, es un producto estético, y es inútil definirlo a través de ulteriores categorías de lo típico" (1985: 218). Para ello alega las razones de las poéticas de la tipicidad: "La tipicidad no puede ser tomada en consideración como criterio de una poética productiva, sino como categoría de una metodología crítica (o, en sentido más general, de una estética filosófica)" (*ibídem*: 219). Un ejemplo evidente de una experiencia tal de lectura nos lo dan los mismos clásicos del marxismo, Engels y Marx, los personajes de

Pero el personaje, enlazando con esa tipicidad y con las imágenes que en ella pueda residir, más allá de disquisiciones internas, también puede servir de termómetro de algunas relaciones literarias supranacionales, muchas de ellas asociadas además a personajes femeninos. Baste pensar en la Carmen de Mérimée en el siglo XIX, que, no obstante, venía precedida de otras representaciones de la mujer española que I. Tamarit Vallés estudiaba en el imaginario francés del siglo XVIII (2003), y que continúa estando presente en las más diversas artes francesas como la moda o el cine (Pujante Segura, 2009a). Pero tampoco, en el siglo XX, y en particular en las novelas cortas españolas de las colecciones de kiosco, no eran pocas las francesas, como las *garçonnes*, que frecuentaban aquellos relatos. Incluso los propios escritores franceses podían ser llevados como personajes a relatos españoles del siglo XX.[391] En el análisis de los personajes, una línea de la teoría se viene centrando en la búsqueda de cierta diferencia en el tratamiento de los personajes femeninos, precisamente desde los relatos boccaccianos a los más recientes sin perjuicio de otras técnicas narrativas o de otros temas y motivos ni del tratamiento ofrecido no sólo por las escritoras. Suelen ser también objeto de focalización analítica por la pretendida voluntad de ver en ellos cierto trasunto o ficcionalización de las propias autoras, pero igualmente por reconocer en ellos una representación o visión –literaria– de una problemática propia de las mujeres avalada por las circunstancias históricas, especialmente de la primera mitad del siglo XX tanto en Francia como en España.

Balzac o Stendhal, o Lukács identificando tipicidad y realismo: "Tanto Engels como Lukács, insisten en el hecho de que el personaje, para ser típico, no debe ser la expresión de una media estadística, sino que deber ser, ante todo, un individuo perfectamente concreto, un "ese hombre", en el que reconocer motivos y comportamientos que podrían ser los nuestros, y en este caso, su efectiva consistencia artística"; por ello, alega también unas precisiones estéticas sobre lo típico: "Los ejemplos citados permiten pensar que el fenómeno de la tipicidad es más interesante para la "sociología" del personaje que para la "ontología" del mismo: la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector" (*ibídem*: 221). Tendríamos tipicidad en aquel arte con referencia explícita al hombre, colaborando en ello el concepto aristotélico de mimesis. Entonces, no habla de un género particular, pero sí sería más fácil en una novela. Así, también refiere la fisonomía del personaje típico; la distinción de tipo, símbolo y "lugar"; el uso científico de la tipicidad; y la diferencia de tipo y "topos". La diferencia entre el tipo de la narrativa comercial y la artística residiría en la intensidad; la obra de arte produciría en la narración figuras capaces de convertirse en modelos de vida y emblemas, y las demás obras producirían "tipos", mejor definidos como "topoi", "luoghi", fácilmente convencionalizables, como módulos imaginativos.

[391] "Las biografías noveladas de autores franceses en España muestran por una parte la importancia y el impacto cultural de lo francés en nuestro país, vehiculando diversos elementos que se asocian con la imagen de lo francés en España: la necesidad de libertad del individuo y el papel del erotismo en el ejercicio de esta libertad, con el morbo propio de los excesos sadianos, y con todas las reservas púdicas -mezcladas de admiración- hacia la cortesana Ninon" (Boixareu, 2009: 662).

Así, también se podría apreciar una diferencia evolutiva en la construcción de los personajes femeninos y los temas aledaños a través de las propias colecciones españolas. Con la muestra ofrecida por Ena Bordonada (1993), centrada en el periodo de auge productivo y receptivo de este género narrativo, esto es, entre 1900 y 1936, se apreciaría una evolución diacrónica que habría de ser compaginada con la muestra sincrónica de *El Cuento Semanal* (dado que su tiempo de vida va de 1907 a 1912, la evolución sería inapreciablemente sutil) y que podría ampliarse cronológicamente hasta mediados de los cincuenta gracias a una colección como *La Novela del Sábado* en la que publicaba Carmen Laforet sus novelas cortas. Desde finales del XIX los personajes de mujer elaborados por mujer, más allá de ecos autobiográficos, evolucionarían[392] de tal manera que lograrían desmarcarse de los confeccionados por los escritores, siendo este desmarque la principal diferencia entre ambas formas de escribir. La literatura decimonónica, no sólo la escrita por mujeres, ya le otorgaba un protagonismo especial al personaje femenino (basta pensar en *La Regenta* de Clarín o en *Madame Bovary* de Flaubert). Esos retratos decimonónicos pasarían por los mismos *topoi*, que llegarían a traspasar lo físico pero no tanto lo ideal; he ahí una diferencia evolutiva respecto a esas antecesoras que puede extenderse más allá de las escritoras de la primera mitad del siglo: "Como elemento coincidente en todas ellas –apartándose, además, de lo que es habitual en el retrato femenino construido por el hombre– evitan el idealizador canon de belleza perfecta" (Ena Bordonodada, 1990: 23).

[392] Por ello, nos seguiríamos topando con una "narración egocéntrica" a decir de Carmen Martín Gaite, una contemporánea de nuestras escritoras cuyo testimonio como escritora (de novelas cortas) es digno de priorizar: "Unas veces la elaboramos sobre modelos heroicos y otras antiheroicos; eso depende de que tengamos tendencia a magnificar el éxito o el fracaso, elección en la que no sólo influye el orden de preferencia de las primeras lecturas, sino una serie de circunstancias biográficas personales. Pero los personajes de ficción nos acompañan siempre, y a su ejemplo acudimos para que nos dé fuerzas" (1983: 92), igual que esos personajes acudieron y acuden a otros a los que dieron vida narradores anteriores. Así, los personajes se miran en el espejo de sus autores y los autores en el de sus personajes, de la misma manera como Carmen Martín Gaite, con su novela corta *El balneario* (paralela pero ausente en la colección *La Novela del Sábado*), supo mirarse en las escritoras españolas -de novelas cortas- que la precedieron y como sus personajes reflejan a los personajes de sus antepasadas. "Y en ese afán por sentirnos diferentes -que es el germen de la autonomía narrativa- late siempre la complacencia en parecernos a aquellos héroes cuyas peripecias hemos vivido por delegación. Y no sólo ni siempre a través de una lectura directa, sino a través de la emoción que esa lectura pudo dejar en padres, maestros o amigos", y también en escritoras y personajes femeninos como los citados por la escritora, entre ellos Alicia en el País de las Maravillas, Madame Bovary o Melibea, todos ellos "mediadores entre nosotros y el texto" (1983: 92). Así, personajes y personas no saben, ni pueden, sino retroalimentarse de ellos mismos, como seres antropófagos que se alimentan de vida-literatura. Es así como las mujeres noveleras, como (se auto)denomina Carmen Martín Gaite, escriben su narración, escriben su amor, escriben su mentira, su mentira hecha literatura, ficción, como la del cuento de nunca acabar basado en la vida que queda por vivir antes de eso, acabar.

El retrato masculino, que atendía convencionalmente más al carácter que al físico, continuaría siendo secundario respecto a las líneas dedicadas al femenino pero elemental para la trama. También resultarían interesantes por el hecho de que, en estos relatos, las ambigüedades que invaden el tratamiento de los personajes acabarían proyectándose sobre la red de los niveles narrativos, sobre algunos *leitmotive* como el de la locura o sobre aspectos recurrentes como el de la reflexividad literaria-lingüística. Del mismo modo, se ha de poner el acento en el propio género literario de las novelas cortas con el fin de extraer, a partir de sus generalidades, las particularidades que éstas adquieren al haber sido escritas por manos femeninas en el contexto histórico hispano-francés, algunas de las cuales ya han ido adelantándose. A todo ello se le suma transversalmente la cuestión de la escritura femenina y sus especificidades en tonos, temas, motivos y también personajes, lo que, sin embargo, consideramos, no invalida las generalizaciones o extrapolaciones que afectan al tratamiento de todos los personajes y a la adscripción genérica de las novelas cortas.

Las antepasadas contrastarían con las "excéntricas", de lo que podría testimonio la colección anteriormente estudiada de *La Novela del Sábado* a la altura de los años cincuenta, cerrando nuestro periodo analizado.[393] Pero en ésta no se encontrarían a las *garçonnes* que del francés V. Margueritte heredaron escritoras españolas como Carmen de Burgos o también Margarita Nelken y que plagaron las ilustraciones de revistas literarias como *El Cuento Semanal*, en la cual la "poca variedad de las situaciones del protagonista femenino y el carácter edificante de los desenlaces es un indicio de la condición femenina y en particular de su total dependencia del hombre" (Magnien, 1986: 87), a pesar de que podamos toparnos con ejemplos varios de superación femenina, aun sin dejar de orientarse hacia la relación propiamente amorosa con el hombre. Pero en esa primera colección no sólo se hallaría a la mujer dirigida *hacia* la sociedad, sino *contra* esa sociedad o su representación particular en el hombre.[394]

[393] Véase PUJANTE SEGURA, Carmen M. (2009b), *Las escritoras de novelas cortas en 'La Novela de Sábado' (1953-1955). Hacia una teoría y crítica de lo excéntrico (tesis de licenciatura dirigida por D. Manuel Martínez Arnaldos)*, Murcia, Universidad de Murcia.

[394] Mayoritariamente (se demuestra estadísticamente en el estudio de *El Cuento Semanal*), la desobediencia de los personajes femeninos se achaca a cuestiones propiamente morales, lo cual "puede interpretarse como una falta de identidad ideológica y política de la mujer, que no provoca conflictos de esta índole" (Magnien, 1986: 90), pero sí unos finales eminentemente fatales al ser presentada como víctima de esa moralidad.

b) Nuestros personajes

Como se ha adelantado, en las novelas cortas de *El Cuento Semanal* abundaba ese retrato-tipo, retratos literarios para los personajes femeninos que se suelen deleitar en todo el rostro (ojos, boca, tez, etc.) y en el resto del cuerpo (cabello, estatura, vestimenta, etc.), erigiéndose esas mismas partes en auténticos *topoi* por los que también transitan, pero con otros epítetos, los retratos masculinos y con los que se logra crear un verdadero "texto-retrato", como se concluye tras la recensión en torno a *El Cuento Semanal,* acercándose a pesar de las distancias a esa *nouvelle-portrait* del XX. Pero, como se puede comprobar, en la variedad de *La Novela del Sábado* estaba el gusto de sus novelas cortas, por permitir la convivencia de las diversas tendencias literarias aun dentro de los cánones de los años cincuenta, y por representar el cierre de la evolución del tratamiento literario de los personajes femeninos en la tradición de la novela corta española publicada en colecciones. Por ello, se trata de un ejemplo privilegiado de comparación con esas escritoras españolas que se erigen como los primeros hitos de esta tradición *genérica,* como Emilia Pardo Bazán o Concha Espina,[395] pero también con otras –deliberadamente– ausentes en esa última colección, como es el caso de Carmen de Burgos.

Los personajes de las novelas cortas de Carmen de Burgos, especialmente los femeninos, también han sido analizados desde los presupuestos ideológicos de la autora.

[395] Emilia Pardo Bazán y su relevo generacional inmediato, Concha Espina, se erigen en representantes de la novela corta que se prolonga durante la primera mitad del siglo XX y convierte en exitosa fórmula editorial (y) literaria una tendencia finisecular. Por ello, el de sus personajes resulta un ejemplo de palpable contraste con algunos de los diseñados por escritoras contemporáneas a ellas, pero sobre todo con los elaborados por aquellas escritoras posteriores que hasta ahora conforman la *última generación* de autoras españolas de novelas cortas, reunidas en la nómina de *La Novela del Sábado* de los años cincuenta. Aunque en las siguientes novelas cortas de Pardo Bazán los personajes femeninos quedan mayoritariamente para un papel secundario, es de señalar el entronque de Leoncia Mendoza de *Cada uno…* (*Cada uno…* vio la luz por primera vez en 1907 en la colección *El Cuento Semanal,* y *La gota de sangre* en 1911 en la de *Los Contemporáneos* y después en *La Novela del Sábado*) con las *ejemplares* mujeres cervantinas. La honra de Leoncia, antes de volver a ser mancillada por el protagonista que es amigo de su pretendiente, prevalecerá gracias también a que el hombre decide, no con mucho convencimiento, optar por la vida honrada y piadosa del noviciado. En *La gota de sangre* Chulita representa a tantas otras mujeres del momento procedentes de una "familia virtuosa" que han caído en "el vicio y la decadencia", al que siempre acaba arrastrando la ciudad de París; por ello, es víctima de la sociedad, pero también de esa descripción que hace Pardo Bazán entre despiadada e irónica, tal y como requiere lo paródico del tratamiento que hace de ese género policiaco. Esto es lo que decía la misma Concha Espina de las mujeres del *Quijote* en lo que no es sólo un elogio literario: "Restablecido de esta suerte el concepto sano y razonable de la mujer, en el justo medio donde coinciden la realidad y la fantasía, Aldonza y Dulcinea, supo Cervantes encarecer las virtudes de idealidad y hermosura, de corazón, de entendimiento y voluntad de que son capaces las mujeres aun en las condiciones más ínfimas, vulgares y prosaicas, sin encubrir tampoco sus extravíos y defectos, conforme a la impureza y complejidad de la vida, en la cual se mezclan y confunden la luz y la sombra, el barro y el espíritu" (1916: 20-21).

Por ejemplo, aparecía el personaje de una feminista en *El dorado Trópico* (1930) (ausente en las novelas cortas de los años cincuenta y en la recopilación moderna escogida), y también el de una mujer negra, hija de gallego (incluso en el mismo relato aparece un chino, con el que se prostituye la protagonista abandonada, Mercedes), sobre la cual se dice desde la voz del narrador que "la tragedia de su vida era ser negra", y que pretendía por ello "adelantar la raza" teniendo hijos blancos, además, en un contexto de guerra, la de Cuba.[396] *En la guerra* (1909), novela corta que es fruto de su labor periodística y, por ende, de difícil catalogación genérica, se relaciona asimismo esa cuestión de la raza a través de una figura de mujer que llega a decir, por ejemplo, que "parecía que en Melilla cristianos, moros y judíos rivalizaban en ocultar a sus hembras". También aparecía una escritora feminista en *El veneno del arte* (1910) que, como el resto de la bohemia, es caricaturizada a través de su forma de ser y de hablar, refiriéndose a ella con el apodo de la "Emperatriz de las Cursis"; este personaje se opone a otros, también caricaturizados, como son las escritoras de provincia que en ese salón también se dan cita: las "neos" (las neocatólicas). También tienen presencia en las novelas cortas personas homosexuales, aunque se refiera a ellas veladamente, como sucede con el joven aristócrata afeminado que es el protagonista de *El veneno del arte*, Luis de Lara (en quien se ha visto a Antonio de Hoyos y Vinent). Igual de sutil e insinuante es la referencia en *El permisionario* a don Roberto, del que el protagonista, Luis, no puede sentir celos según su propia mujer por ello mismo –por su amaneramiento, no explícitamente por su homosexualidad–.

Con todo, Carmen de Burgos no se muestra benevolente con todas las figuras femeninas; crítica descripción hacía por ejemplo de la joven y bella doña Lucía en *La ironía de la vida* (1931), la que se casará con un anciano príncipe a pesar del supuesto *affaire* que tiene con otro anciano amigo del marido: a partir de este argumento, la protagonista, dueña de un "sentimentalismo [por el que] se creía que sentía lo que pensaba", "inadaptada al medio", romántica lectora de novelas que ha desestimado estudiar "*para saber*", no logra escapar de la sátira y de la crítica de la propia escritora. Abunda pues el detenimiento en el personaje femenino en los relatos de C. de Burgos y se diversifica

[396] En esta novela corta, la contextualización en una Cuba mestiza le lleva a la autora a hacer un análisis comparativo de costumbres y a aludir a la guerra, a Estados Unidos y a la cuestión de la raza conforme al discurso del momento.

> en numerosos modelos de mujer desde cuya perspectiva se enfoca normalmente el relato. A través de ellas presenta Carmen sus ideas feministas, que no es nunca maniquea. Su primera intención es educarla en el ansia de una vida independiente y libre, siempre lejos del agujero doméstico donde ni sitúa a ninguna de sus heroínas. Suelen ser profesionales o artistas, lúcidas y refinadas, apasionadas y sinceras al margen de toda moral convencional (…). Pero, gran protectora, no olvida la realidad: en varias novelas denuncia la injusta desigualdad que sufre la mujer ante la ley [entre otros males, a menudo pretendidamente españoles] (...). No por ello olvida la responsabilidad de la propia mujer que no siente el impulso liberador, que acepta el papel designado. Censura a las señoritas inútiles, educadas en la ignorancia (…). Por encima de todas, la que horroriza a la autora es la mujer símbolo de la España negra y tradicional (Núnez Rey, 1989: 47).

El último contrabandista, que correspondía a otra versión reducida de una novela larga y reflejaba del ciclo inicial de Carmen de Burgos de Rodalquilar, se desarrollaba entre los valles del Cabo de Gata, escenarios almerienses o andaluces en general asociados con ciertas problemáticas que acucian a sus personajes, como también en esta representativa novela corta, a la que le da título la dedicación del protagonista. Don Antonio Olivares se dedica a controlar el contrabando del que viven en esa zona costera las familias de esta historia. En torno al personaje protagonista, que adquiere un papel patriarcal, se entretejen las vidas e historias del resto de personajes, relacionados por amores y muertes, hasta el punto de que Núñez Rey habla de este relato como de “un retablo social vivísimo” y de un “protagonista colectivo, pero no coral” (1989: 52). Abunda la acción o las acciones de todos los personajes, y entre ellos el contraste perspectivístico que trasluce su acción profunda e interior, motor de la exterior, especialmente la de los personajes de Don Antonio y de Sebastián: representarían la alteración o transgresión social ante el poder establecido, el primero por su enfrentamiento ideológico y el segundo por su despertar de las pasiones, ambos justificando sus acciones por la fuerza que al final los arrastra a la venganza.

Recordemos que Carmen de Burgos coincide con otras autoras de novelas cortas como Sofía Casanova, y también Margarita Nelken o Blanca de los Ríos, todas las cuales cuentan con el antecedente incuestionable de doña Emilia Pardo Bazán. Es interesante en este punto señalar algunas diferencias existentes entre estas escritoras, diferencias que tienen su expresión en el tratamiento de sus personajes –femeninos– y que son destacadas por R. C. Imboden (2000: 73-76): la Pardo Bazán de principios del XX trata irónicamente la moral de la burguesía del siglo, mientras que B. de los Ríos,

aun en esa línea, sigue más una corriente costumbrista; C. Espina y S. Casanova suelen caracterizar a la mujer virtuosa con su moral burguesa y cristiana, opuesta diametralmente a la "Eva moderna" de M. Martínez Sierra o al aspecto más crítico, social y político de M. Nelken y sus *garçonnes*. Así, sitúa a C. de Burgos entre las dos tendencias ideológicas marcadas, la más tradicional y la más moderna, tendencias que también tendrían su representación en *La Novela del Sábado* de los años cincuenta.[397]

Efectivamente, por *La Novela del Sábado* ya no desfilan ni *garçonnes* ni Evas modernas. Los tipos femeninos de las obras de Carmen de Burgos ejemplificarían algunos moldes españoles del primer tercio del XX que son perfilados por Establier, que estudia a tenor de los diferentes personajes distinguidos la mujer y el feminismo en Carmen de Burgos (2000): las entrometidas, las ingenuas, las vencidas, las envenenadas por el arte, las malcasadas, las degeneradas y las nuevas hijas del nuevo siglo, esto es, las modernas. Como representante de esa oscilación o incluso ambigüedad entre lo convencional y lo más atrevido tanto en su particular feminismo como en su literatura, y como representante también de esa quinta de transición a partir de la Pardo Bazán escritora de novelas cortas, sus modelos femeninos sirven también aquí de contraste y comparación con los personajes de nuestras novelas cortas de los cuarenta y cincuenta.

En estas novelas cortas y en estos años de posguerra, tal y como alude Galdona, continúan desfilando esas ingenuas beaturronas, esas contagiadas por el mundo del arte –literario–, esas resignadas y malamente casadas, y esas modernas que, sin embargo, adquieren una caracterización bien distinta a la de aquéllas que ya no lo son; pero pueden convivir en este contexto y en esta literatura antepasadas con excéntricas.[398]

---

[397] Lo más conservador en esta colección, heredera de aquéllas, estaría presente no sólo gracias a una escritora como Concha Espina sino también a través de esas autoras que fielmente siguen su estela amoldándose al beneplácito del contexto histórico del franquismo, como Mercedes Ballesteros o Josefina de la Torre. Escritoras como ellas llevan a su literatura un conservadurismo tanto ideológico como propiamente literario favorecido por dicho contexto. Ahora bien, la "modernidad" ideológica de escritoras como María de la O Lejárraga o incluso política de otras como Federica Montseny no puede tener correspondencia abierta con las escritoras "modernas" de los cincuenta, cuando la modernidad podría considerarse más explícitamente literaria que ideológica. Porque modernos y atrevidos son al fin y al cabo los experimentos que efectúan en algunas novelas cortas de la colección *La Novela del Sábado* escritoras como Elena Quiroga, Elisabeth Mulder o nuestra Carmen Laforet. La modernidad de sus personajes femeninos será muy otra: las mujeres *nuevas* de la literatura de la España de los cincuenta requieren como tales personajes unos tratamientos nuevos, más sugerentes y ambiguos que los de escritoras anteriores.

[398] Así lo corroboraría C. Laforet misma en un prólogo a su recopilación de 1970: "Es decir, la autora de estos relatos ingresó en la fila de las beatas de aquel tiempo y sin desearlo ni buscarlo reflejó el personaje que era ella misma o su larga fila de compañeras de camino en algunas narraciones. Aseguro que no se lo propuso, pero forzosamente queriendo situarse en el extremo opuesto al tópico caricaturesco de la beata, quizá se le fue un poco la mano al trazar sus retratos de beata (…). Vemos sobre todo en estos esbozos la admiración por los seres que bien o mal trataban de ser mejores en momentos de nuestro país muy difíciles. Tiempos de posguerra y de hambre, tiempos de egoísmo y de preocupación de cada cual por la subsistencia de cada día" (1970: 12).

Reafirmando la ficcionalización de esa experiencia como mujeres (especialmente del colectivo de las escritoras-intelectuales-burguesas), saben ajustarse a los condicionamientos del contexto histórico-literario a través de su literatura –femenina–, identificada ésta con la construcción moral de la España de posguerra por parte de R. I. Galdona (2001) en su análisis de los personajes de mujeres. Con todo, se centra exclusivamente en el discurso femenino del género de las novelas que cultivaron las escritoras españolas de la posguerra, destacando entre ellas algunas que también se dieron cita en *La Novela del Sábado*, concretamente a Laforet, Matute y Quiroga. En las técnicas, en los temas y en los personajes de esas novelas resonarían ecos de algunas de sus novelas cortas, lo que daría lugar a un análisis comparativo detenido para cada escritora en particular.[399]

Pero el contraste está servido con la escritora que más números acaparó en *La Novela del Sábado*, Carmen Laforet, en cuyas novelas cortas se aprecia con claridad el diseño de los personajes en necesaria simbiosis con su periódico y atrevido tratamiento narrativo, mediante el cual se avanzan unos pasos en pos de la modernidad literaria. El noviazgo de Alicia servía para parodiar hasta el ridículo no a las malcasadas de su edad (cincuenta años) ni a las jóvenes solteras en busca y captura de marido, sino a las

[399] Análisis que, sin embargo, declinamos aquí en pos de la transversalidad que cruce las novelas cortas de las distintas autoras; con todo, se pueden subscribir los marbetes escogidos por Galdona por lo sugerente de ellos y para ampliar sus ejemplos con los tomados de ese género de las novelas cortas y de otras escritoras contemporáneas a aquéllas. En las ficciones femeninas españolas de los años cincuenta se tratarían temas político-histórico-literarios a un tiempo tales como el del matrimonio, a menudo entendido como una imposición doméstica del orden establecido y representado por personajes como la soltera malquerida o la mujercita encaminada a un glorioso destino; el de la maternidad, atendida desde su protagonismo funcional y social dentro del patriarcado, legitimado éste por una madre que ejerce de transmisora de la inferioridad natural femenina o de perpetuadora de la autoridad ancestral del hombre; o el de la religión, esa "palabra de Dios" impuesta a la adolescente aterrada por la idea de un dios implacable o a la mujer en general como normal social entre la hipocresía, la respetabilidad y su colonización espiritual. Pero también a través de estas obras narrativas se procede a la deconstrucción de esa sociedad patriarcal encarnada en el franquismo y, con ello, a la (sub)versión de la historia, propósitos conseguidos a través de otros personajes y de sus problemáticas: la adolescente huérfana y descarriada que dice no a las normas con su soledad y rebeldía, entendidas como opciones de libertad, y con su amor a la naturaleza y el arte, sus refugios de paz; la mal casada y la divorciada fatal, que encarnan esos renglones torcidos de la institución del matrimonio; la deseada e indeseable prostituta, o las diferentes representaciones de las mujeres locas, como aquélla que encarna la vergüenza que habita en el desván, o la histérica amargada por no saber dónde está su príncipe azul, o la (en)ajena(da) por amor, o la loca posmoderna (Galdona plantea sugerentemente esta última opción entre interrogantes). Este amplio abanico tiene su representación en las diferentes novelas cortas femeninas, en las cuales afloran especialmente esos síntomas de la locura convencionalmente femenina, ejemplos que, además, conectan hábilmente con otras estrategias y temáticas literarias. Pero Galdona también ve donde parece no haber, esto es, en el silencio de lo femenino que habla en el texto y que va más allá del (des)orden patriarcal. Así, al margen del tópico, procede a la (re)validación de la humildad femenina en la ficción de posguerra gracias a esa mujer que respira en la fe, a la que aspira a ser eminentemente modesta, o a la que se le ha acabado el cuento del (des)encanto de la felicidad y la (des)posesión, tras las cuales se hallarían las huellas de la madre-origen aniquilada (como también se planteaba para Isabelle Eberhardt).

solteronas que también habitan la literatura no sólo española, y de hecho, no sólo la literatura.[400] Alicia es una solterona que acaba declinando la que podría ser la primera y última oportunidad de tener al hombre del que siempre ha estado enamorada, su jefe, quizás por su orgullo, quizás por su locura; porque Alicia es uno de esos locos ejemplos que tanto habitan estas novelas cortas y que responderían al perfil de la "histérica amargada". Este perfil lo acuña y lo ejemplifica Galdona precisamente con otro personaje de Laforet, Pino,[401] que sin embargo llega a casarse en *La isla y los demonios.* Con todo, en torno a esta operación deconstructora, realizada gracias al motivo de la locura una vez más y a la estrategia perspectivística, no se ha de obviar el hecho de que esa enfermedad –tan novelesca– también parece adueñarse del personaje masculino, cuya personalidad, como la de ella y como el propio relato, va construyéndose por medio del juego con las voces y las perspectivas.

Pero tampoco se ha de obviar el toque sutil pero incisivamente paródico de las novelas cortas de Laforet, como el que imprime en *El viaje divertido* a través del personaje de la joven e ingenua Elisa y de la madura y avispada Rosa, la iniciadora de aquélla en el trayecto de ida hacia la libertad femenina y de vuelta a la normalidad familiar: "Sí, mujer… Puedes hacer lo que quieras… Eso es lo que estoy tratando de inculcarte en este viaje…, que puedes hacer lo que quieras sin pedir permiso a cada momento, como si fueras una niña". Malcasadas o no, su intento de cambiar algo sus vidas, entregadas a los hijos y a los maridos, se queda en eso, en el intento. Como una niña también parece comportarse otro personaje femenino resignado al matrimonio, pero resignado heroicamente: Carolina parece ser la niña que da título al relato, pero sólo en el principio de éste, es decir, cuando aún desconocemos la explicación de su conducta, cuya respuesta reside en la historia –el episodio de la Guerra Civil– y en la

[400] Afirma Martín Gaite: "Tampoco la literatura, el cine o los seriales radiofónicos parecían tener el menor interés en desmentir o rectificar este cliché. La solterona era un tipo rancio, anticuado, cursi. No en vano, la palabra "cursi", que se implantó en el s. XIX, parece proceder por inversión silábica del apellido de ciertas hermanas andaluzas de la clase media, las señoritas Sicur (…). Un tema decimonónico, galdosiano, el de la solterona. Pero en la España de los años cuarenta permanecía su vigencia" (1988: 51). Además, también hace efectivo lo que denomina Carmen Martín Gaite como el cliché de la secretaria sentimental, un habitual en la literatura española femenina de posguerra como el de la enfermera, sobre todo de la que ayuda en la División Azul. Recordemos que Carolina, en *La niña*, había renunciado a su vocación de enfermera para poder ayudar a la familia de su hermana fallecida casándose con su cuñado. A pesar de ello, el tratamiento efectuado por una escritora como Carmen Laforet dista mucho de ese estilo cubierto por nubes de color de rosa, siguiendo a aquella escritora en su estudio de los usos amorosos de la época de la posguerra española.

[401] "Edificado sobre tópicos femeninos anquilosados y castradores de la personalidad de la mujer, su importancia en el relato de Carmen Laforet radica en que, desde sus ruinas, apuesta por la necesidad de un nuevo concepto de feminidad. Una feminidad que vea más allá del horizonte patriarcal, que no crea por más tiempo en la llegada del *príncipe azul todopoderoso* y que traicione cuantas veces sea necesario el *canon* establecido" (Galdona, 2001: 266-267).

religión –su conversión personal–. Con menos tintes paródicos pero igual de heroicos es pintada Teresa, la única mujer de *Los emplazados*, con los que comparte el protagonismo del relato. En los sacrificios de estas mujeres reside su heroicidad: en el de renunciar a su profesión, como hace Carolina para ayudar a la familia de su hermana, y en el de arriesgarse a un juicio sumarísimo, el que hace Teresa para ayudar al rojo huido de las tropas nacionales.

La alusión a cuestiones políticas o a ciertos comportamientos femeninos en principio no conformes al régimen político del momento se compagina con el atrevimiento de las estrategias literarias empleadas, especialmente en lo relativo al manejo de la polifonía y el perspectivismo. A través de ello la autora ofrece diferentes soluciones a la problemática presentada, multiplicidad de explicaciones y versiones que no se ve anulada por la elección final adoptada por sus personajes femeninos ni por la correspondencia de ésta con lo que podría parecer la solución más conforme al "gusto oficial" de los cincuenta: Carolina se acaba casando pero más por amor a una familia que a un hombre, y Teresa se acaba enamorando de un culto soldado pero sólo después de haber escogido vivir en la soledad y liberalidad de una maestra. Por ello, esa opción narrativa y *vital*, que podría resultar finalmente un tanto conservadora o convencional si se compara con lo moderno de los artificios de los relatos, no neutraliza de ninguna manera la libertad desplegada por el abanico de posibilidades en el que sus personajes pueden lícitamente elegir. Las consecuencias actuales de las libres decisiones tomadas por las mujeres en el pasado podrían ser interpretadas como una condena o una resignación, pero en las obras de Laforet, más que el cumplimiento obligado de los convencionalismos patriarcales oficiales y sus buenas costumbres por parte de los personajes femeninos, los grandes protagonistas, éstos parecen responder a una elección consciente y heroica al servicio de otras personas. La de Carolina la califica Carmen Laforet de historia poco romántica, y así nos lo podría parecer si la comparamos con la de Teresa, el otro personaje de Laforet, una historia romanticona la suya como la que protagonizan las obras que son las lecturas habituales de muchas españolas entonces, representadas por esos mismos personajes. De ellas, como de una gran parte de los personajes femeninos contemporáneos, se nos dice que les gusta leer y escribir, seguramente como a sus autoras.

Se podría ir tras la huellas de la madre-origen aniquilada en "una narrativa como la de aquel tiempo, plagada de *madres-institución*, en las que lo primordial era educar en nombre del decoro y las buenas formas", acorde con el patriarcado franquista

(Galdona, 2001: 338). En esas ausencias, en esos silencios, en esos vacíos textuales, algo se podría ver, escuchar y leer, pues detrás de ello está la madre que con su ausencia simboliza el inconformismo social de novelas y novelas cortas de Carmen Laforet, o de otras como Carmen Martín Gaite, como reitera Guadalupe Cabedo (2005) o Victoria Calmes (2006), quien pone su análisis al servicio de *Nada* de Laforet para atender también a la proyección de la subjetividad de los personajes.[402] En su ausencia, nos toparíamos con madrastras como Carolina, que salen de los cuentos para aparecer en novelas cortas que en los cincuenta leían un público no infantil.

De hecho, las escritoras más innovadoras de *La Novela del Sábado* debían su celebridad, entonces y todavía en la actualidad, gracias a las innovaciones operadas en el género novelístico, motivo, entre otros, del merecimiento de premios como el Nadal, en el caso no sólo de Carmen Laforet, el primero, sino también en el de Elena Quiroga o Dolores Medio, que también publicaron –seguramente por ese motivo entre otros– en *La Novela del Sábado*, en pleno despegue de la conocida novela neorrealista española o del *nouveau roman* francés. Por todo ello, no se puede negar el acierto del juego con lo psicológico operado a través de algunos personajes de esas novelas cortas, en especial los femeninos. A su servicio queda en los casos recién citados el manejo impecable de la polifonía, de la heteroglosia o del multiperspectivismo, con el que las ambigüedades, "mentales" para los personajes pero también interpretativas para los lectores, se pronuncian desde el comienzo hasta el final las narraciones. Por ello, también sería recurrente y sugerente el motivo de la locura.[403]

---

[402] Por ello, la Andrea de *Nada* puede erigirse en un precedente de otros personajes femeninos de posguerra, como Valva en *Los Abel* de Matute, Lena en *Nosotros los Rivero* de Medio, o incluso Natalia y Elvira en *Entre visillos* de Martín Gaite. Todas ellas se erigen en anti-modelos que no se conforman, sino todo lo contrario, con parecerse a los modelos impuestos por la sociedad y también por las novelas rosa de Carmen de Icaza o Concha Linares Becerra. Pero también puede ser un reflejo de esas personas ausentes en las propias vidas de las escritoras, como refiere I. de la Fuente también para Carmen Laforet: "La honda impresión que le causó la segunda mujer de su padre, una chantajista sentimental con tendencia a la histeria, adquirirá muy pronto en los recuerdos de Carmen Laforet un perfil literario. Un prototipo que dará vida primero a la autoritaria y manipuladora tía Angustias, en *Nada*, para reaparecer más tarde de una manera descarnada y cruel en Pino, la frustrada mujer de José, el hermano mayor de Marta, en *La isla y los demonios*. E incluso resucitará en Adela, la madrastra de Martín, en *La insolación*. ¿Es un fantasma de su propia biografía la reiterada presencia de esa mujer histérica que cercena la libertad de Marta-Andrea y que está dispuesta a todo para librarse de Martín en *La insolación*?" (2002: 72).

[403] Otros personajes locos pueblan la literatura española del momento, hombres como Azarías en *Los santos inocentes* y mujeres como María Josefa en *La casa de Bernarda Alba*. Éstos, como muchos de nuestras novelas cortas, padecían ese "síndrome de Bernarda Alba" debido a esa vida de aislamiento respecto al exterior, al ambiente asfixiante, a las perturbaciones de la conducta y de la comunicación y a la pervivencia de las reglas sociales arcaicas (Neuschäfer, 1994: 62), desarrollando todo ello un simbolismo *pars pro toto* y una estrategia para esquivar la censura consistente en el desplazamiento, "en proyectar un contexto conceptual a la periferia o al exterior" (*ibídem*: 57). Así, a través de situaciones o personajes secundarios pueden introducirse algunas claves para la lectura de lo que significaría una

Volvemos a encontrar desperdigados numerosos diminutivos, tan supuestamente femeninos, así como la alusión al episodio de la Guerra Civil, a la que se recurre como telón de fondo de una escena pasada descrita con detallismo y dramatismo, pero no con partidismo, por la ausencia de juicios de valor sobre cuestiones políticas por ejemplo, como ocurre en *El viaje divertido*. Y otra vez vemos desde la escena inaugural a un personaje femenino incómodo, como demuestran sus pesadillas, porque lo van a sacar de su mundo: el de su habitación y su cuarto de costura. Tales espacios se asocian no sólo con la propia tradición literaria sino también, yendo más allá, con la situación de la mujer en pleno franquismo: las díscolas que se atreven a emprender un viaje, hacia cualquier lugar o cualquier vida, acaban volviendo a su estado primero, vital y narrativo, si es que no quieren descarriarse. Con las novelas cortas de Carmen Laforet no conoceremos cómo sería un viaje verdaderamente divertido o qué habría sucedido si dos adultos como Alicia y De Arco se hubieran casado. La libertad quedará, pues, en un amago que se da cita en el desarrollo del relato pero que se esfuma en el desenlace, representativo del orden social "políticamente correcto".

Centrémonos en la descripción del personaje femenino que más protagonismo adquiere, Elisa López, con el fin de esclarecer el posicionamiento de la escritora. Su presentación no podría tener lugar sino en esa escena de ensoñación (en correspondencia magistral con el paisaje), en la que da de mamar al bebé (en tan maternal función), y que da pie a la descripción de ese espacio, su espacio (su habitación y su casa propias). Entonces, se la describe (nótense los diminutivos, los puntos suspensivos y la incidencia en su debilidad ciertamente infantilizada):

> Elisa era tan delgadita e insignificante, que a nadie se le hubiese ocurrido nunca tomarla como baluarte de defensa. Parecía más bien haber nacido para ser defendida, con aquel cuerpecito tan poco maternal, con aquellos enormes ojos negros tan jóvenes, y aquel cabello demasiado espeso, que parece adelgazarle, aún más la cara con su frondosidad…

Pero nótese también el contraste entre esa debilidad propia de su excesiva juventud y la sensación de ese momento, cuando se cree

---

reivindicación más allá de lo literario. No dejaría de resultar problemático en este sentido la interpretación literario-ideológica, pues también en este aspecto los matices han de ser atendidos. Con todo, aunque una gran parte de los personajes femeninos se quedan en la periferia del relato, como relegados por otros personajes o secundados por algunos temas y tratamientos narrativos, las mujeres de las novelas cortas no pasan desapercibidas para sus escritoras, que saben sacar todo el partido a su excentricidad.

> amparadora de todos, fuerte, ancha como la tierra, capaz de sostenerlos… A la niña, al chiquitín y al hombre también. En aquel momento Elisa comprendía su gran importancia como eje vital de aquella casa, su gran tarea.

Y esa escena, tan bellamente conseguida por la correspondencia entre paisaje y ensoñación y pensamientos femeninos, queda interrumpida drásticamente con la seguida intervención del marido, directa y deliberadamente hiperbolizada por parte de la autora (en su literatura): "Hija, vengo reventado –decía Luis muchas veces por la noche–. Tú, como gracias a Dios no haces nada, no puedes comprender el cansancio". Y, entonces, vuelve a efectuar un fuerte contraste al presentar la tarea de él, médico que ha de recorrer sacrificadamente "caminos enfangados", en oposición inmediata a la larga enumeración de las de ella, *típicamente* femeninas; he ahí la irónica habilidad de la autora, sin que, paradójicamente, plasme ningún juicio valorativo desde la voz de la instancia narradora. La ambigüedad, no obstante, también se adueña del personaje masculino. Luis, su marido y hermano de Rosa, ya es contrastado desde el final del primer capítulo con su cuñado: "Uno era alto y flaco y otro bajo y rechoncho, como don Quijote y Sancho" (la autora no podía dejar pasar la oportunidad de rimar cómica e irónicamente con esa alusión cervantina). Como médico del pueblo, ha de quedarse porque uno, con mucho dinero, está a punto de morir. Trata a Elisa en todo momento como a una niña, y sobre el amor que a ella le tiene se llega a dudar a través, claro, de sus propios pensamientos, invadidos por "un halo de aburrimiento parecía desprenderse de todo" en su vida.[404] Así, la autora sabe jugar con unas reacciones de las que no son conscientes los mismos personajes (como cuando a Luis le hacen reaccionar sus celos al enterarse de la supuesta e inesperada diversión de su mujer).

[404] De hecho, se recurre al estilo directo del diálogo de forma más esclarecedora: "A mí ni me importa nada que mi mujer vaya sola de viaje… Y sobre todo a un viaje tan inocente… Si algo le hace falta a Elisa es sacudirse un poco esa preocupación, casi enfermiza, por los niños. Te confieso que a mí también me hace falta descansar un poco de ella y de sus eternas alarmas por las criaturas. Que se divierta todo lo que quiera… Si es que sabe… Porque, conociéndola, lo dudo". Y se añade: "Más pronto o más tarde, un hombre tiene que casarse, ¿no?...Vosotros me metisteis a Elisa por los ojos. Y, aparte de que es demasiado buena para mí, no tengo nada que decir de ella… Sí, me alegro de que haga un viaje divertido…". Gracias a él, se muestran esas dudas y esas ambigüedades, como cuando luego no se considera a sí mismo tan mal marido con estas significativas palabras: "No se le ocurrió pensar en sus riñas nocturnas, en el papel de censor-educador, que desde que se había casado había tomado él respecto a Elisa, y que a ella había acabado por atemorizarla y quitarle toda sensación de autoridad o de valía personal". En el último capítulo, en lugar de al diálogo, se acude a la intimidad de sus pensamientos tras leer la carta de su mujer en la que ella hablaba de Daniela, una universitaria de su edad al lado de la cual, se confiesa, ella se siente "vieja y paleta": "Tiene hijos, tiene un buen marido, no tiene que preocuparse por ganar la vida. ¿Qué más quiere?". Sin la ironía, no podrían ser entendidas las intervenciones de los diversos maridos, en especial de Luis, como portador y representante del discurso convencional social y político acerca de las mujeres.

El contraste y la parodia también se operan gracias al personaje de Rosa, opuesta a Elisa desde el principio, cuando se dice que es "una mujer "de verdad", como decía su marido, tranquila, serena… a quien ella admiraba sin poder imitar". Sólo en una escena posterior la conoceremos por sus propias palabras y por sus propios actos, siempre contrarios a Elisa. Además, la función de Rosa es la de guiar e iniciar a Elisa en ese viaje divertido, para que aprenda a hacer cosas por sí misma. Incluso más tarde el marido le pedirá que durante este viaje, "Le dé algunas lecciones de ciencia doméstica". Sin embargo, y como suele suceder en las novelas cortas de la autora, una cosa es la imagen que los personajes proyectan sobre los demás, y otra su propia realidad. Por ejemplo, la imagen modélica que tiene Elisa de Rosa y que tenemos nosotros, lectores recién iniciados en la lectura y en el viaje, se quebrará cuando se le muestre débil, por ejemplo, cuando coquetea con Javier. Y, por supuesto, todo ello irá encaminado a parodiar no sólo el género "rosa" o sentimentaloide, sino también el motivo del viaje iniciático propio de la literatura de viajes o el *bildungsroman*, e incluso el género detectivesco, aunque la que intente dar con sus averiguaciones sea la propia Elisa.

Sin embargo, ahí puede residir una diferencia fundamental entre el tratamiento de los personajes dado por Carmen Laforet y el dado por Sofía Casanova, autora de décadas anteriores que, con todo, bien podría representar a otras contemporáneas de Laforet (aunque por esos años Sofía Casanova, de avanzada edad, ya no se daba a la escritura literaria): la diferencia que reside en esa ironía y en esas destrezas narrativas como la perspectivística para con los personajes, especialmente los femeninos. Así, esta diferencia superaría un denominador común a ambas escritoras españolas como es el hecho de publicar relatos no especialmente breves, pero sí especialmente narrativos y con transformación en sus propios personajes, relatos los de ambas escritoras que además vieron salida primeramente en colecciones españolas de kiosco.

Por ejemplo, en *El Crimen de Beira-Mar* de Casanova, relato en el que la ambientación gallega cobra especial protagonismo, la autora aprovechaba deliberadamente para adecuar el registro y graduarlo para cada uno los diversos personajes (recurso habitual en ella, pero menos en Carmen de Burgos, y menos aún en Carmen Laforet): para el más anciano y rancio se adjudica el gallego, mientras que para el resto de personajes se van introduciendo más o menos palabras y giros según su edad y condición, hasta llegar a un extremo "neutral" que se corresponde justamente con la voz narradora, identificable con la de la autora en tanto autor implícito, con un vocabulario no marcado aunque se permita ciertos giros. También por medio de los

nombres escogidos se pueden caracterizar acorde con la ambientación,[405] aquí la gallega: los primeros personajes en aparecer, en diálogo, tras una escena con las "viudas de vivos" que son las mujeres de los pescadores, serán "Juan de mi vida" (el viejo, el que más gallego habla), Manuel el *Vinculeiro* y Antolín Méndez, hablando sobre las mujeres –casadas y solteras– y sobre uno que se fue a América a hacer dinero ("el americano"); el diálogo será interrumpido con la llega de Rosa María, la protagonista, y Pepa, la criada.

Pero también busca Sofia Casanova darle protagonismo a sus personajes, por ejemplo llevándolos al título, como ocurre con *Kola el bandido*, a quien también se le dedica la portada y su modesta ilustración. La historia también es elemental: se ensartan algunos episodios del protagonista, al principio violentos, con rapiñas y secuestros incluidos, pero hacia la mitad del relato Kola experimenta una conversión (su epifanía siguiendo a Tibi, pero muy distinta a la vivida por los personajes de Laforet, fundamentalmente porque esta autora le da profundidad a los personajes, ayudando a explicar tal revelación y conversión, aunque de "personas cualesquiera" se trate). Y, a partir de entonces, comienza a realizar buenas acciones, como sería la de raptar al niño, Boris, al que después tratará con cariño (de hablar violentamente pasa a hacerlo cariñosamente, por ejemplo). Será ya al final del relato cuando realice en primera persona las aclaraciones sobre el devenir de esos hechos; entra en una casa y lo confunden con un bolchevique, cuando afirma:

> La muerte vaga por todos los caminos, y por mucho que escapemos nos alcanza si quiere… Yo no soy bolchevique; contra ellos luché defendiendo á mi ama en su señorío de Gniazdo [Polonia], y desde que la dejé en salvo con su prometido no sé lo que me pasa; estoy enfermo, enfermo de no sé qué, de nostalgia por ella, por otra vida, por volver á oír que hay Dios padre de todos, que yo tengo padre, y es Él…[406]

A pesar de esa conversión, de esa ambientación, y de, conforme al estilo de la autora en busca de una adaptación lingüística respecto al personaje en cuestión, la

[405] Sin embargo, en la primera escena de otra novela corta de Casanova, *Triunfo de amor*, en un diálogo entre dos hombres, uno de ellos, Walter, señor de Albret, a su secretario, Rodolfo, le ordena que persiga a los judíos, escena en la que irrumpe su simpática hija, Laura, que quiere hablarle de su amado, Rodrigo de Albornoz. En este caso, los nombres no encajarían tanto con el ambiente de una casa rica situada en una provincia del Norte de Alemania.

[406] En el siguiente y último capítulo se nos contará algo más de la ofensiva entre polacos, alemanes y rusos, para terminar con los vencedores polacos, "entre quienes estaba Kola el convertido". De hecho, el relato comenzaba con la despedida de su señora, que se va con su marido.

introducción de no pocos sovietismos, se podría decir que ni hay exotismo ni profundidad psicológica, a pesar también del juego con tal personaje, ya introducido en el final de la novela corta *Valor y miedo*, de 1922 (recurso del que también se valdrá Elsa Triolet, por ejemplo). En el prólogo a este último relato, en el que se refiere a Ucrania y los nobles polacos que la poblaban antes de la guerra, con detalles del paisaje y la tierra o con algún amago lingüístico propio, afirma al respecto: "sucedió la historia que inspira las páginas presentes y son los personajes como la naturaleza donde nacieron, vivieron y amaron, imprevistos, impulsivos, profundos o superficiales y atractivos siempre para el psicólogo y el novelista". De nuevo el determinismo y una psicología dudosa atañe a los relatos de Casanova, pero reconoce inspirarse en modelos del mundo referente.

También con *Valor y miedo* salen a la luz las estrategias de Casanova: en el primer capítulo, "El abolengo", dentro de una casona antigua, con el nocturno de Chopin de fondo, se presenta a Witold, señor de Gniazdo, que está casado con Evuña. Sin embargo, en la primera escena se le presenta con Ela: la esposa se mostrará celosa ante la amistad de los dos primos, si bien él reconoce que está enamorado y que prefiere a Ela. Pero la mujer le va a dar a elegir en una escena dramática en la que lo juzga enfermo. Cuando ella los ve por la venta, su suegro le recuerda que su deber como esposa es tener hijos, a lo que ella responde: "Es humillante para la mujer y la esposa que se les traten como a animal reproductor de la especie. ¡Es humillante!". Y la explicación del padre es que "Witold es un artista y un neurasténico" y que su "deber es entenderle y ayudarle", sugiriéndole incluso que compartan el amor, porque sólo le preocupa en realidad el "musiqueo y sentimentalismo". Con todo, en el segundo capítulo, "Infiel", él le va a pedir a su mujer que lo tolere y le ayude, aunque, acto seguido, se enfade y decida preferir a su prima. En el tercer capítulo, "El alojamiento", sin más explicaciones, comienza informando de que la muerte de Witold dejó a su prima Ela heredera única de sus tierras ucranianas. Hieren a su perro y ella muestra su carácter incluso ante el servicio: están en guerra, los alemanes avanzan. Un soldado cercano advierte que los judíos son "espías y traidores", aunque un trabajador de la casa se defiende. En el quinto llegan "Las quejas", con soldados que discuten sobre la guerra, pero sin la profundidad "tolstoiana" a la que aquí mismo se alude: "-Hay en usted, capitán Olyff, el pensamiento tolstoiano de no combatir el mal… Si el ejército ruso cree en la eficacia de ese principio de apatía ética, Rusia perderá la guerra". Y seguidamente

se describen con detalle los personajes, lo que tampoco es habitual en Casanova aunque no se aparte de los estereotipos y de la superficialidad:

> Miró con sorpresa al joven militar la señora de Gniazgo. Era relevante el contraste de aquella pareja. En la esbeltez de Ela, en sus ojos brillantemente azules y en su cabeza de abundoso cabello broncíneo, recogido sin coquetería en la nuca, notábase la audacia valerosa de un carácter entero sin la fluctuación ni el claro oscuro (*sic*) de la sensibilidad femenina. Era sana, bella y fuerte Ela, sin el encanto de suavidad y ternura tan atractivo en la mujer.
>
> El capitán Olyff, gallardo y melancólico, era el prototipo de su raza y de su abolengo aristocrático. Derrochaba su fortuna en los placeres de la corte, aspirando a un vago ideal de existencia útil sin fuerza de voluntad para realizarlo, y ahora, soldado heroico de la campaña, creía en la fatalidad de la derrota y flaqueaba su pujanza cual anestesiada por el presentimiento.

Él le dice a Ela que le parecen diferentes las rusas de las polacas, a lo que la mujer responde: "Es que a las polacas les han descuartizado la patria y viven para el triunfo de la reinvindicación". Él le advierte que desconfíe del pueblo. Y en el siguiente capítulo llegan "Los revolucionarios", que quieren atacar a la mujer, y continúa la estereotipación, especialmente las referencias a los rusos.[407] En el sexto capítulo llegará "Un crimen": Vladimiro ama a Ela, pero es él el que va a huir porque la mujer se lo pide, además de que se lleve las cosas de valor. Le atacan, y además, matan a Olyff, a quien ella vela. En el séptimo, "Los bolcheviques", la situación política se va normalizando;[408] hay una nueva alusión a los comunistas de Lenin, y a los judíos, por ejemplo, con Aron, representado como un mercader que bien entendía de contrabando.

Es habitual en Casanova presentar la situación de los judíos en esa guerra, así como las de las mujeres. Por ejemplo, entonces, a ella la atacan cuando va a caballo, y

[407] Así sería incluso en un relato como *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, publicada en Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, hacia 1920, con ilustraciones de Gutiérrez Larraya. En este relato infantil de poco más de cien páginas (con las características acordes: ilustraciones con color -elaboradas, y algunas bastantes artísticas, porque se trata de una edición cuidada-, letra grande, vocabulario sencillo, diminutivos, etc.), aparece en la portada la muñeca Carmela, con una maleta con su nombre y con una mantilla como tocado: así se la caracteriza como española, la misma que va a ir a Rusia en un viaje... de seis años de duración. Es religiosa, buena, cuida a su hermano, y comparte escaparate "con otras chicas traídas de París de Francia" que se jactan de gracia y elegancia. Su dueña será la niña Krysia, a la que la madre le llama "hijita". Todos los estereotipos son activados.

[408] "A un Gobierno sucedía otro, y la guerra continuaba sin dirección, con intervalos de epilepsia, hasta que la rebeldía del ejército rompió el último dique del socialismo renovador y se hundió Kerensky en las ruinas del Imperio moscovita, y en sus propias ruinas la piqueta demoledora de la Rusia autocrática rindió la fortaleza del Estado en manos de hombres nuevos y terribles… Eran los comunistas de Lenin".

en defensa propia ella vuelve a atacar, y por ello la secuestran: "Como siempre que aquella mujer fuerte de ánimo trataba con los rusos de la revolución, o los del bolcheviquismo, rendíale a su dominio espiritual el ímpetu bajo de aquellos hombres desequilibrados". Pero ella incluso va a proponer cuidar a aquél a quien ha disparado, que es Kola: "Ni bolchevique, ni soldado… sino un reputado saltador de caminos". A él se le presenta como la "bestia" (en oposión a la bella de la protagonista femenina), ablandada ante la mujer que le muestra su cariño y al reconocer que "tiene alma" y que quiere convertirse, pero "Con los rojos no…". Precisamente el octavo capítulo se le dedicará a "El bandido Kola", incluyendo un relato de su pasado, tomando un fragmento de la novela corta casi homónima.[409] Y vuelve a haber una alusión histórica: a los conatos de rebelión hacia el gobierno bolchevique en Moscou y en Kiev, a la matanza de judíos en toda Rusia, a las represalias contra Lenin y Trotzky "a la antigua manera nihilista". Y aunque piensen que Kola está de espía de la señora, finalmente será al contrario, pues será quien le informe de los planes de los comunistas.[410] Así se van ensartando los distintos episodios de este relato, con los personajes en plena acción, una acción que no es justificada ni respecto a un interior cerebral ni, literariamente, respecto a una necesidad de causalidad en la trama.

En *Episodio de guerra* tampoco hay mayor profundidad, sólo sucesión de hechos, pero sí mucho melodramatismo: Alicia también es bondadosa y delicada, y ante todo, carece de rencor, y de algún modo, como con Kola el bandido, se justifica la maldad "transitoria" del hombre, previa a una especie de conversión, por la falta de amor y cariño hacia él. Al final, siempre hay arrepentimiento por parte del hombre, y la mujer es buena por antonomasia. En este relato, en el primer capítulo, entre varios hombres, un barón, un gentilhombre y un capitán, se habla sobre esa boda a la que se refiere el título: entre la "princesita Alicia", llamada la "Princesa pacificadora", y el príncipe de Surania, Adalberto, "levantisco y revoltoso principado", una combinación, según

[409] La reutilización de personajes en novelas y novelas cortas españolas del momento fue una estrategia recurrida también, por ejemplo, por Retana y Hoyos de Vinent (Rivalan, 2008: 68).

[410] Todavía continuaría este relato con no pocas erratas. En el noveno capítulo, "El miedo", huyen con Kola, quien la guía "penetrado su primitivismo zoológico por un rayo de intuición"; entonces se presenta esa imagen de él con ella en brazos. En el décimo capítulo, el "Amor", que le da título, al final resulta existir entre Ela y Vladimir, que al final se hace íntima amiga de Evuña (sin más explicaciones). Y termina: "Ela a quien el amor y el matrimonio han *feminilizado* bellamente no se apresura a regresar a Gniazdo mientras el bolcheviquismo impere en Ukrania y las pródigas estepas de pan llevar sean sepulturas de hambrientos". Al final, se plasma la firma de la autora sobre este relato que, ante todo, da prueba incluso de la improvisación cuando se llega a la última cuartilla. No profundiza en absoluto, aunque a veces se regocije en las alusiones históricas, con explicaciones no pedidas y personajes estereotipados al máximo.

juzgan, adecuada históricamente por la alianza establecida (a unos les parece bien, por ser buen militar, pero otros creen que es un calavera). En el segundo, “El príncipe y la duquesa”, él ya muestra sus dos caras: del que quiere huir para disfrutar de sus últimas horas de libertad en orgías y el que se muestra ante la princesa entre mentiroso y débil, como cuando confiesa sentirse solo desde la infancia (de hecho, una voz narradora afirma que si no llega a ser su infancia triste, habría sido mejor persona... como otros personajes así determinados en los relatos de S. Casanova); pero ella sigue siendo buena y cándida, y muestra ilusión. Luisa es muy delgada y palidísima, con grandes ojeras, y hay en toda ella un rebuscado modernismo estético, siendo el conjunto de aristocrático cosmopolitismo el de esa fiesta que tiene lugar (en esa fiesta, hablaba Elena con el turco Aly-Bey, diciendo que encontraba al Príncipe más desagradable, y el diplomático Aly, no queriendo asentir ni tampoco contrariar a Elena, respondía que era muy “rrarro” y le ofrecía una “sigarita” que aquélla aceptaba).

Ese personaje predilecto de la princesa también le da título a otra novela corta como *La princesa rusa*, de 1923. Vuelve al personaje recurrente de sus novelas cortas: una princesa, en este caso rusa. De nuevo, la temática amorosa se funde con las discusiones del contexto, que no es otro que la Primera Guerra Mundial. Pero ya aparecía en su primera novela corta, *Princesa del amor hermoso*, de 1909, publicada en *El Cuento Semanal*. Pero, aunque en el título esté presente el que se podría calificar como el personaje “favorito” o predilecto de la escritora, aún no se trata de una de esas princesas rusas o polacas, ni es princesa, sino que juega con la expresión empleada por el joven enamorado, en la tónica con la exageración de su sentimiento amoroso. Así, los personajes son recurrentes en las novelas cortas de Sofía Casanova, normalmente activadores de un rol a tenor de su propia nacionalidad, notablemente en sus relatos posteriores, los que ya se sitúan en un contexto no español. Pero del mismo modo como se presentaban sus “excesos” de narratividad, de unos relatos en continua transformación en acciones y en espacios y tiempos, pero con una cohesión causal tenue o desbaratada que se podría achacar a diversos motivos más allá de unas exigencias literarias debidas al contexto de publicación, sus personajes apenas tienen trasfondo y coherencia, pues actúan, y actúan más bien como portadores de esa acción continua, además de portadores unos valores acordes con tipos y estereotipos que no son contestados, por ejemplo, con perspectivas e ironías.

Como Sofía Casanova, Isabelle Eberhardt sólo pudo publicar en vida sus relatos en esos medios vinculados con la prensa, tanto los más breves como los menos breves

en los que, como se ha visto a la luz de la narratividad y la brevedad, existían diferencias. De hecho, aunque con un ensamblaje más cuidado, sus relatos semibreves, como los de Sofía Casanova por ejemplo, solían albergar esas historias amorosas, con trasfondo colonial en su caso en lugar de propiamente bélico, a partir de una pareja. Como Casanova, en el caso de Isabelle Eberhardt, los personajes, suelen invertarse sin dejar mucho de inspirarse en seres reales con los que la autora se topaba en sus desplazamientos. Son los que protagonizan una breve historia o anécdota, habitualmente de tinte dramático e inspirada en el mundo islámico y colonial (si el personaje no se halla en ese mundo, sueña con él). Por medio de ellos, lleva a cabo un elogio de lo errante, tema querido por la autora, y, "en route, elle rencontre des femmes" (Delacour & Huleu, 1989: 32). Es en el camino donde las personas se encuentran, se cruzan, se ambientan: la autora reconocía salir para toparse con esas personas que le inspiraban, y asimismo, sus personajes suelen ser figuras en movimiento que se topan con otras personas a las que suelen cederles el protagonismo.

También les suele ceder el protagonismo en no pocos títulos, y el abanico de tipos es reconocible en la personalidad literaria de esta autora. Por ejemplo, está la *nouvelle* titulada *L'anarchiste,* figura que presenta un tema habitual en la autora, el mismo que alimentaría su novela *Trimardeur,* el tránsfuga seducido por la nostalgia de otro lugar que encuentra en el camino un amor feliz, como en *M'tourni* o también en *Le Légionnaire,* relato que no disimula lo biográfico y que vuelve a asociar con lo errante y también con lo ruso (habitual también, se veía, en Sofía Casanova aunque por diferentes motivos vitales y contextuales). En *Le Meddah,* el personaje es otro vagabundo, quizás cruzado en el camino de Bou-Saâda, donde data la autora esta escritura, en febrero 1903; no volvería a esa ciudad de felicidad, pero cuenta una serie de *nouvelles* en las que cada uno de los personajes está situado en la perspectiva de la muerte. También sin nombres ni apellidos pero con una dedicación se escribe el relato titulado *Le Magicien*. Igualmente, en asociación con su propia biografía por parte de la crítica, aparecen personajes como son los médicos[411] pero también personajes enamorados,[412] hombres y mujeres.[413]

[411] "La plupart des biographes ignoraient l'existence de la lettre qu'on vient de lire. Ils préféraient penser qu'Alexandre Trophimowsky était le père d'Isabelle Eberhardt. Rien ne le prouve. Son histoire nous porte à croire qu'elle était bien au contraire la fille d'"untel", même si l'épisode du viol de la mère reste difficile à admettre. On remarquera l'omniprésence des personnages de médecins dans la vie et l'œuvre d'Isabelle Eberhardt. D'où vient cette fascination? Aurait-elle un rapport avec sa naissance?" (Delacour & Huleu, 1991: 117). El médico también sería un habitual como personaje en las novelas cortas y novelas populares españolas de principios del XX, como recuerda Rivalan (2008: 91-92).

En *Fellah*, relato sobre colonos, hila multitud de acciones, de situaciones, a partir del personaje principal, pero sin mayor ahondamiento y sin una ruta narrativa aparente, aunque también en este título alude, valiéndose de la trascripción del árabe, de una profesión humilde: la del campesino agricultor. Efectivamente, tampoco tienen por qué ser caracterizados con nombres y apellidos en el interior de los relatos, como ocurre en *Vision du Mogreb*: aparece el *Aimé* con el recién llegado de la mano, que es descrita por su "gracilité presque féminine"; de sus ojos, además, salía "une flamme mystique", palabra recurrente también. *L'Aimé* habla "adoucissant à la manière des Orientaux les aspirations trop dures…", y al final será Halim. En una *nouvelle* como *Le Portrait*, el retrato –aquí explicitado en el título– se hace de un personaje femenino, como en otra *nouvelle* a la que sí da título el nombre de la protagonista en cuestión, *Tessadith*. Efectivamente, tampoco son pocas las *nouvelles* de Eberhardt con título de mujer, aunque también pueda compartirlo, como por ejemplo en *Zoh'r et Yasmina*, un relato sobre la vida de mujeres que puede recordar a *Pleurs d'amandiers* aunque ahora se sitúe en Alger; además, es subtitulado como *Types algériens*, en cuya primera parte tiene lugar la presentación de dos "tipos", esas dos niñas abandonadas que se conocen un día y juegan a sobrevivir alegremente. En *Le Major*, relato en el que se podría encontrar la materia de una novela colonial, se privilegia el punto de vista del oficial francés, al contrario que en *Yasmina* (esto es, en el caso de esta escritora, para ese perspectivismo se ha de acudir a varios relatos breves), guardando las similitudes en el amor trágico de una mujer indígena y el joven militar (se trata de un texto inédito retomado en los *recueils* de los años veinte) y reuniendo todos los tópicos.[414]

---

[412] "Mais, quand Isabelle Eberhardt parle d'amour, elle est toujours au plus près d'elle-même. Bien des traits psychologiques de ses personnages pourraient lui être attribués et la décrivent partie à la recherche d'un amour à transcender qui l'amènera finalement au mysticisme calme de l'Islam maraboutique des *zaouïa* du Sud" (Delacour & Huleu, 2003: 163).

[413] "Elle connaît le prix de sa liberté. Yasmina, Tessaâdith, Meriema, ou Fatima Zohra, elle semble en avoir côtoyé beaucoup, mais elle ne dit jamais rien de ses rapports avec elles. Peut-être va-t-elle les voir en homme? Mais elle en parle en femme quand elle écrit leur histoire. Son «Portrait de l'Ouled Naïl» redonne une dimension humaine au personnage devenu, à l'époque, un classique de l'imagerie coloniale. Et pour les légionnaires, elle a des tendresses de mère (ou plutôt de sœur); Russes, comme son Orschanoff, ou Allemands, ils tombent sous le charme du Sud et sont capables d'élever leur amour «au-dessus des barbares préjugés de race»… Amours mixtes Orient/Occident, comme les siens, également réprouvés par les deux cultures, précurseurs, fragiles et voués au drame, quand ils ne sont pas transcendés par la foi.

Deux personnages reviennent avec insistance dans cette série de portraits en forme de miroirs. Le premier, Orschanoff, dont on comprend bien les références, avec l'histoire de son frère Augustin le légionnaire, lui a aussi inspiré un roman, *Trimardeur*, que la mort ne lui laissera pas le temps d'achever. Le second est plus difficile à saisir. Rakhil, la belle juive amoureuse d'un Musulman, détournée de son devoir, est vouée au malheur et à la mort violente" (Delacour & Huleu, 2003: 167-168).

[414] Al final del relato, el protagonista decide marcharse, de nuevo al caer el sol: "En effet, il ne ressemblait pas aux *autres*, et ne voulait pas courber la tête sous le joug de leur tyrannique médiocrité". Acabando con

Así, no son pocos los títulos en torno a un personaje central en el relato: *Doctorat, Le Magicien, Le Roman du turco, Yasmina, L'Anarchiste, L'Enlumineur sacré, Le Major, L'Ami, Le Sorcier, Le Moghrébien, Le Mage, Les Enjôlés, Légionnaire, Le Marabout, Le meddah*, o *Le vagabond*. Pero en otros relatos también les cedía el título al espacio o al tiempo, como en *Vision du Moghreb, Silhouettes d'Afrique, Les Oulemas, Dans la dune, La Nuit*, y también a objetos, como en *Veste bleu, Le Main* y *Le Miroir*. Esos objetos eran tratados como personajes por el estudioso Viegnes, unos objetos que podían ser "semántropicos", aquéllos que, como un espejo del hombre, contienen una referencia a lo humano que es inmediata y "horizontal" (no vertical como en los simbólicos, en los que el objeto se une a un concepto extraño en el espacio y el tiempo), y hacen que la página se vincule a un recuerdo, que al mismo tiempo se vincula a una situación pasada (Viegnes, 1989: 95-96).

Le Miroir, la *nouvelle* escogida para inaugurar el volumen total reciente, vendría justificada por los propios editores[415] por el hecho de representar en su mismo título el espejo en el que se refleja el protagonista, objeto que además permitiría la puesta en abismo del relato y hasta la de una imagen de la propia escritora. Y es que el protagonista de esta *nouvelle* es el *mokhazni* Mohammed, de la tribu de los Derraga-Cheraga de Géryville, como consta en la primera línea del relato, haciéndolo coincidir con el pseudónimo, no sólo literario sino también "postal", del que se valiera en ocasiones I. Eberhardt. El relato se encuentra narrado por una primera persona que pone la voz y la mirada, puesta sobre Mohammed, hasta el punto de que, como reflectándose hasta el infinito, espejo contra espejo, la identificación "se desdoblaría" y la persona que mira y la persona mirada responderían a la misma, o incluso se fusionaría con el personaje *reflector*. Sin embargo, en el relato no se refleja una historia, pues "no cuenta

un final abierto, además, llamaría la atención sobre el hecho de que se marche precisamente por renegar de los franceses colonos, aunque al final a donde regrese es a su patria. Además, se trata de un personaje habitual el de la prostituta, también en la literatura contemporánea española: "Entonces la prostituta se funde en esta infrahumanidad que repugna y fascina al mismo tiempo y que, a partir de los autores decadentes franceses, forma parte de la visión de la sociedad sin que esta sea cuestionada. En la obra de estos autores se combinará con una visión folclórica de España. El personaje de la prostituta se declinará según modalidades diversas, tales como la versión de la cantante o de la bailadora de flamenco en las tabernas de Madrid o de Sevilla. La evocación de estos medios a veces dará lugar a cierto españolismo, procedente en parte de la visión que de España tienen los países vecinos y vuelta a introducir por la literatura. Presente de forma especial en las novelas cortas de A. de Hoyos, la *españolada* como él mismo dice, es uno de los componentes del mundo que él evoca" (Rivalan, 2008: 140).

[415] Recordemos que manejamos para el análisis textual las *Œuvres Complètes. Écrits sur le sable* a cargo de Odile Delacour y Jean-René Huleu como editores modernos predilectos, obras completas, incluyendo inéditas, que agrupan en el primer tomo (1988) algunos relatos, notas y diarios, y en el segundo (1990) sus *nouvelles* y su novela, al que en particular nos remitimos. En referencia a las palabras árabes de los textos, los editores afirman conservar la ortografía de la autora, aunque ésta suela transcribir el árabe según diferentes formas.

nada", sólo se refleja un gesto y gracias a ese espejo, un objeto en absoluto casual si se apuesta por la visión metafórica del reflejo vital o biográfico de la autora en su literatura (como en otros tantos relatos, y como quiere ver de manera casi sistemática la crítica). Además, la perspectiva interna, desde ese "je", se corresponde con la de alguien que está llegando, que se está acercando: el movimiento se hace omnipresente en la vida de los personajes de Eberhardt, seguido por una especie de "travelling" operado a través de una perspectiva a menudo también movible, en este caso con un primer plano sobre el objeto.

Para la segunda palabra ya escoge el árabe en este relato sazonado de multilingüismo que sirve de botón de muestra para tantos de la autora, quien suele recurrir a vocablos árabes para conceptos intraducibles (aunque de campos semánticos muy diferentes a los sovietismos de Sofía Casanova, dedicados normalmente a objetos, o los galicismos de Carmen de Burgos, recurridos especialmente para objetos también de moda francesa). Este relato se ubica en Géryville, ciudad argelina tomada por los colonos franceses, y es protagonizada por un hombre musulmán visto por una primera persona –asexuada–. La descripción con la que se inaugura, estrategia habitual en la autora, se efectúa en tiempo presente, ("est") ocupando el primer párrafo y focalizando al protagonista, un "grand bédouin souple et fort", de "larges épaules", "muscles saillants", "peau brozée", "visage de beauté mâle" (no alejándose de la descripción corporal habitual en relatos de colecciones españolas). Los sustantivos se centran en las partes del cuerpo como los hombros, los músculos, el cuello, el pecho o la cara, y en ella en la barba, las cejas y los ojos; por parte de los adjetivos, enfatizan la virilidad del descrito (lo que tampoco se alejaría de los retratos-tipos de algunas novelas cortas españolas contemporáneas): *souple et fort, larges, saillant, bronzée, parfait, mâle, secs, fermes, virilisés, noire, épais, arqués, roux, fendus, allongés.* Al margen de esta descripción, que por otra parte es prototípica de la autora en cuanto a los personajes masculinos se refiere, los verbos escasean, si no es el presente del ser. La idealización viril, en este caso asociada con lo árabe, se ve ensalzada en el siguiente párrafo que no deja de ser acaparado para otra descripción, la de la vestimenta, salpicando igualmente de sensualidad: *gorge, poitrine, front* (todo ello propio de Eberhardt). Los dos siguientes párrafos continúan siendo descriptivos: en el tercero se le da ese aire audaz y sonriente pero "superbe", "des colères terribles", mientras que en el cuarto se destacan sus habilidades como la doma del caballo, hasta el punto de llegar a ser animalizado como

un toro, pero siempre en oposición a la otra cara del hombre: cuando está en reposo, es grave, silencioso y no ríe.

Los verbos continúan brillando por su escasa presencia, siendo el inconsistente "est" el único en el primer párrafo e introduciendo "porte" el segundo párrafo dedicado a la descripción de la ropa, otro tópico que contribuiría a "acostumbrizar" junto al aderezo de las palabras árabes. Entonces, en el ecuador justo del relato, en el quinto párrafo, llega la actividad, el movimiento, pero precisamente enclavado en "un jour calme d'hiver, dans l'ennui et l'inaction du *Ramadhan*", seguido de la primera persona con "j'errais". Llega el imperfecto, la primera persona, un verbo clave como es "errar" (con todos los ecos biográficos que se quieran ver tras él), y la acción con el aspecto perfecto: "Je vis Mohammed assis", "Je m'arrêtai". Y añade que no se quiso hacer notar para no interrumpir, "car le *mokhazni* était occupé à quelque chose de très insolite". Eso tan insólito que reclama la atención del personaje observador y narrador y también la del lector es que saca un espejo, un espejo descrito como otro cualquiera, pero: "Cela dura longtemps ainsi, comme si le bédouin était faciné par sa propre image. En cette coquetterie subite cadrait étrangement mal avec la beauté mâle et le grand air sérieux du soldat". He ahí algo propio de I. Eberhardt: comprobar en lo nimio lo transcendental y lo insólito por cuanto destruye presupuestos y apariencias, especialmente si vienen acompañadas de prejuicios sexuales y raciales. Pero entonces le atrae la idea de aventurar lo que él estaría cavilando, de hacer de personaje reflector, lo que no sabrá tampoco en el final, donde regresa repentinamente la acción con verbos en pasado: "Mohammed finit par serrer son miroir, puis il croisa les bras, s'étira, et sourit". Se trataría de vislumbrar lo existente tras ese gesto nimio y ese espejo que acaba convirtiéndose en el protagonista de la *nouvelle*: esa primera persona narradora se pregunta retóricamente sobre los pensamientos del personaje en acción sin hallar respuesta, es homodiegética e intradiegética pero no omnisciente y tampoco es menester serlo, de modo que cada lector en todo su derecho y deber pueda aventurarlo.

Ese gesto protagonista consigue cederle la relevancia a lo no hecho o lo no dicho (lo *non-dit* era una propiedad que Viegnes señalaba para la *nouvelle* de XX) a partir de un objeto (Baquero Goyanes prestaba especial atención a los cuentos de objeto[416]), así

[416] En este tipo de relatos epifánicos, no sólo el relato puede girar en torno a esos detalles o pequeños objetos, sino que el lector, con su predisposición menos reductora ante un texto de estas características breves y narrativas, tenderá a "engranger le matériau verbal effectif, ainsi que le détail *en apparence* adjacent et inassignable, que cette singularité même désigne" (Tibi, 1995a: 16). Por ello, otra de las características estables de este género literario la supondría esa tendencia a integrar en toda la

como a lo insólito en cuanto contrasta con las apariencias (a las apariencias también se refería Eberenz para el cuento de entre los dos siglos); de tal manera, el personaje observado no resulta ser el protagonista sino el sustentáculo de unas cualidades que empujarían al lector a activar una serie de clichés posibles que, aunque no por medio de un discurso explícito, quieren ser desactivados o desmentidos. Los sacrificios o la disciplina espartana propios de la *nouvelle* los explicaba Tibi por la propiedad que le adjudica como propia y esencial: la epifanía, el momento de revelación, en particular por las propiedades de la brevedad, el privilegio del objeto y del instante, o el funcionamiento metonímico o sinecdótico.[417] A tal personaje no se le concede mayor psicología ni al narrador el dibujo de un perfil, sino su focalización, la única "mirilla" accesible para el lector. Pero si todo es un reflejo, el personaje visto puede ser una transposición del personaje que le está mirando y en el que se reconoce, y ser ésa la epifanía.

Y este tratamiento vuelve a contrastar con otro relato como *Les Amants d'Avignon*, de casi cien páginas, escrito por Elsa Triolet. Mientras que la referencia a Aviñón podría activar de hecho en un lector próximo a la escritora el propio contexto bélico de entonces, esta nueva historia de guerra sería "suavizada", matizada, decorada por otra historia de amor centrada en dos personajes, esos amantes del título, *a priori* sin mayor caracterización, lo que podría invitar al lector a buscarla en el relato. Pero, a pesar de los atisbos sentimentales del título, no hay "coloración rosa" o sentimentaloide en el tratamiento (a diferencia de otras autoras). En esta ocasión el protagonismo lo acapararía desde el mismo título una pareja hombre-mujer, mientras que en las siguientes *nouvelles* del mismo *recueil* de Triolet lo harán por separado, un hombre para *La Vie privée ou Alexis Slavsky*, y una mujer para *Cahiers enterrés sous un pêcher*, a diferencia también de la última, la que da título al *recueil*, en la que no lo tiene ningún personaje en particular. Así, la variedad está servida por parte de Elsa Triolet. En este último relato más breve en comparación con los que componen el mismo volumen, con todo, sigue nublosa la determinación genérica, porque, como en los anteriores, interrumpe en ocasiones una primera persona del singular, y el tema de la guerra arranca el motor de lo que al fin y al cabo consiste en una reflexión impresionista sobre ella y

significación el detalle dado como peripecia que más tarde accederá al rango de indicio mayor en la construcción del sentido. Cada autor, además, tendría sus fetichismos, como Maupassant (Lejeune, 1988).

[417] La poética de la epifanía revelada a través de la *nouvelle* se expresaría así: "soudaineté, statisme physique, condensation temporelle, transposition en terme d'espace nettement circonscrit, visualisation de l'objet, dialectique du multiple et de l'un" (Tibi, 1995: 195).

sobre la manera de vivirla desde la Resistencia. Entre los campos semánticos, el predominio de sustantivos y verbos en torno a lo bélico, también en ocasiones de forma metafórica, hace que las descripciones escaseen, aún más sobre personas, sumándose que, normalmente, la instancia narradora tampoco se introduce en los pensamientos ni en la profundidad psicológica de los personajes, mostrándose normalmente a favor de la acción y de la descripción de paisajes o escenas en este relato breve. El relato se encuentra dividido en partes (separadas por blancos o símbolos como triángulos de estrellas), en las cuales se presenta la situación de los personajes. Tras la primera, de ocho páginas, llegará una referencia sobre Gabriel Chevalme, dueño de otra granja, y sobre Saint B. Se allega el diálogo con su mujer, quien le pide que deje fuera a su compañero borracho; se marchan, y tras ello, es evocado un recuerdo de la familia Bond y una escena en la que no resulta anormal ver a los paracaidistas caer y ser ayudados a bajar de los árboles. En la siguiente parte, se presenta ese desorden al que vuelven los mismos personajes; y entre tanto, alguien vela por la noche, y lleva de puerta en puerta "l'esprit de la Résistance". Los personajes no cesan de moverse, de relacionarse entre ellos, de producir acción y transformación en la trama, y también algo en ellos mismos en relación con el principio de esa trama, esos personajes "resistentes" que acaban quitándole el protagonismo a la guerra con su egocentrismo particular, dice Steel,[418] quien le reconoce no obstante, en particular a Triolet como escritora "rusa" y a Kessel por el mismo motivo frente a otros escritores –franceses– de la Resistencia, el hecho de ser más verdaderos, humanos, viscerales, pasando del dolor a la alegría (1991: 181).

Eso sucede en el relato dedicado a su personaje femenino protagonista de *Cahiers enterrés sous un pêcher,* escrito en primera persona, la correspondiente a la protagonista femenina de este relato autodiegético que, con todo, tendrá menos de relato argumental en cuanto esa primera persona tiende al intimismo, al ensartado de ideas, al monólogo, al diario. Narra el recorrido de Louise Delfort, que pasa por muchos lugares conocidos por su autora, también de su infancia. Una vez más, es la autora la que da licencia para la explicación recurriendo a su propia biografía, pues de hecho, la memoria tendría mucho de causante ficcionalizador novelizando episodios de la vida personal más

[418] "Le refus de l'Occupation (et de l'occupant) s'accompagnait du refus de la normalité. C'est ce qui explique le caractère souvent égocentrique du personnage résistant, finalement vainqueur d'un combat qui l'avait souvent opposé à lui-même et à certains de ses compatriotes avant d'opposer aux Allemands. Sa plus belle victoire, parce que la plus difficile, et la littérature ne nous laisse aucun doute à ce sujet, c'est contre lui-même qu'il l'a obtenu. (…) Cet égocentrisme explique également l'importance secondaire de la guerre, qui figure à peine dans cette littérature, ou l'absence quasi générale du monde extérieur à la France, elle-même transformée en un univers clos, étouffant (fasciné par un certain goût du martyre, ce dernier d'ailleurs phénomène beaucoup plus masculin que féminine!)" (Steel, 1991: 177).

verdadera. Louise es otro personaje que se encuentra comprometido con la Resistencia francesa, y por ello, ha de mentir, también sobre su identidad. Dado que el estado de casada dificultaba la acción de la Resistencia, el personaje de este relato vivirá, separada de su marido, en una casa perteneciente a una camarada. También relatará su boda y la desgracia de la pérdida de su recién nacido: como en otros relatos de Elsa Triolet, los hijos que aparecen en esas historias o son adoptados o acaban muriendo. Esta protagonista femenina destacaría por su excepcionalidad en comparación con el resto de mujeres en la época, pero Elsa Triolet la trata y describe, como a otros personajes, integrándola en la más estricta normalidad, llegando incluso a convertirse en heroínas en su normalidad, en esa extraña o excepcional normalidad. Además, la autora introduciría en este relato una escena relatada en su obra *Le Cheval Blanc*, pero modificando el ángulo, como efectúa con los protagonistas de Alexis Slavsky. Podría alegarse como otro motivo para argumentar que se trataría más de una novela o de una *novella* que de una *nouvelle*. Aun por medio de relatos autónomos, la polifonía brilla también intertextualmente.

Louise abandonará el campo para llevar a cabo su labor en la Resistencia, recogiendo fondos en la clandestinidad y en la mentira, si bien hubiera preferido actuar en los maquis en las montañas, añadiendo: “Serais-je de ces femmes qui regrettent de ne pas être un homme?”. Una vez más, queda contrastada la vida en clandestinidad con una vida en la normalidad así como con un rol adjudicado a la mujer también en tiempos de guerra. En esa clandestinidad, le embriaga el deseo de reencontrarse con su amado, Jean, refugiado en Argelia (que aún está presente en relatos franceses a la altura del medio siglo): “J’aime Jean, j’attends Jean… Les Boches s’en iront, Jean reviendra”. Ciertamente, estos relatos de Triolet, sin ser eminentemente sentimentales ni sentimentaloides, suelen alternar las experiencias bélicas con una experiencia amorosa, al mismo ras de importancia que el resto de circunstancias y episodios, estableciendo una suerte de contrapunto sugerente, por ejemplo, con el relativo al registro en la universidad o a su comienzo como colaboradora en el Partido en el año 41; pero, plasma entre paréntesis: “(Je n’ai pas adhéré au Parti : on peut avoir la foi et ne pas sentir la vocation d’un apostolat, on peut aimer une femme, et craindre le quotidien du mariage. Jean n’a pas insisté)”.

Además, como la escritora, Louise plasma por escrito sus experiencias en un cuaderno escolar que se convierte en indispensable para ella: “Je ne possède rien au monde, je couche sur des divans, ici et là, les visages autour de moi sont des visages

étrangers, j'ai besoin de ces cahiers, de ce coin qui m'appartient, qui n'est que pour moi toute seule". Juega así con una especie de definición genérica del relato, paradójica en cuanto juega de este modo con la ficción, si no mentira, de un relato intimista y no publicable. Esos serían los papeles enterrados bajo el melocotonero de un jardín dentro de una caja de metal. De ese escenario campestre se muda a la mansión de un empresario industrial, un "honesto traficante" que sirve a la Resistencia, hecho que le permite a la escritora introducir por segunda vez el relato de unas escenas que ya han sido narradas sólo que cambiando el ángulo de la perspectiva de la narración, en este caso respecto a *La Vie privée.* Ello podría hacer ver un juego o un guiño también entre los títulos: esos cuadernos de Louise/Elsa Triolet forman parte de la "vida privada", aun dentro de lo ficcional de estos relatos, relatos que, de cierta manera, se hallan enterrados dentro del relato anterior. Incrustaría así también el reportaje llevado a cabo en torno al maquis del Lot, potenciando la intergenericidad y siempre rayando en lo real, en el hecho o el suceso histórico-personal.

Y es que antes de este relato, se incluía el de *La Vie privée ou Alexis Slavsky*, personaje que adquiere todo el protagonismo desde el título de este relato que, en su caso, llega a las ciento setenta páginas y que, como el relato anterior, está plagado de movimiento, acción, episodios. Si el anterior a él se centraba en esa pareja de amantes en Aviñón, en este caso lo hace sobre un hombre, y además, de una profesión no tan "banal" como la de la mecanógrafa de la pareja de Aviñón. Además, nos ha recordado otra *nouvelle* de la titulada *Jonas ou l'artiste au travail,* de 1957, de Albert Camus (quien le hiciera buenas críticas a Elsa Triolet, y además, a partir del cual ésta escribiría una de sus obras sobre el extranjero).[419] En las dos, el nombre propio del artista es

[419] Gaudriac-Delfranc (1990) analiza los manuscritos de *Cahiers enterrés sous un pêcher*, escrito casi simultáneamente a *La Vie privée ou Alexis Slavsky*, que la precede. Esos cuadernos de Louise Delfort también tuvieron su correspondencia en unos cuadernos de Elsa Triolet, que redactó unos manuscritos después enterrados bajo un árbol y en parte conservados. Ese examen de los manuscritos le lleva a relacionarlos con un todo en forma de espejo o "ensemble interactif", pero también con la novela *Le Cheval blanc* por medio de personajes como Michel Vigaud o Elizabeth, de una evocación directa, o de la discusión mantenida con Albert Camus en torno al absurdo, discusión materializada en el año 1943 en *Quel est cet étranger qui n'est pas d'ici ou Le mythe de la baronne Mélanie* (subtitulada *La critique de l'absurde comme philosophie*, una especie de respuesta a *Mythe de Sisyphe* de Camus -quien le felicitará por esa obra-, mitad ensayo corto mitad *nouvelle* larga explicada en su "Préface à la contrabande"). Enlazaría al mismo tiempo con lo autobiográfico y lo histórico, y con obras escritas anteriormente en ruso. En cuanto a la cronología, ésta no es lineal, lo que lo problematiza más si cabe y lo que lo vincula al diario íntimo, también por atraer momentos de la infancia y de la juventud. Ello justificaría según el estudio la escritura poligráfica de la autora oscilando entre el periodismo y la ficción. Se dispone así a aclarar los misterios de estos manuscritos, ambos indisociables tal y como lo demuestra con un esquema. Toda la parte en cursiva que corresponde dentro del relato de Alexis a una cita del diario íntimo de Louise, está constituida exactamente del mismo texto de la parte de *Cahiers*, que comienza así: "Oui, cette fois-ci je voudrais écrire pour plaire à un homme". El problema planteado estriba en que, lo que

llevado al título, con la diferencia de que E. Triolet tematiza o focaliza un aspecto casi antitético, como un oxímoron, de la vida de un artista como es la vida privada, tematización que no avanza Camus pero que sí desarrolla igualmente en su relato. En los dos asistimos a esa vida privada, a la otra cara o la sombra del artista –en los dos casos un pintor–, la más banal (coincidiría con otros personajes de Triolet), incluso la más "burguesa", y hasta la más esquizofrénica. Camus enfatizará ese aspecto de la impotencia del artista, incluso de la falta de inspiración, que ve encarcelada en una vida burguesa y normal, como si ésta no pudiera ser fuente de inspiración, como si la matara, como si fuera incompatible con el artista.[420] En lugar de desmitificar al artista, podríamos pensar en lo contrario.

Con todo, también comparte el protagonismo con una mujer que ofrece el contrapunto indispensable en el motor de esta trama, haciendo honor a la dualidad o binarismo, también estructural, que viene reluciendo en el análisis de estos textos y que destacaban los estudiosos. De hecho, Céline Loail estudiaba "la vie privée ou le couple raconté" de esta historia (2008), confirmando que, como en la primera *nouvelle*, es la pareja hombre-mujer la que finalmente cobra el protagonismo. Sin embargo, también aquí Henriette (como en aquella *nouvelle* de Camus) vendría a encarnar no sólo el amor ciego de una mujer al servicio de su marido artista, sino también lo "burgués", lo "normal" y "formal", es decir, *a priori*, lo contrario al artista, pero también quien le da el aliento y lo hace más real, la otra cara sin la que aquél no existiría, y este relato

---

aparece en Alexis como una cita del diario, haya sido escrito antes del relato en primera persona de la propia Louise D. en *Cahiers*, problemática que intenta explicar a partir de los manuscritos cosidos planteando una hipótesis: se supondría que fue escrito independientemente de la historia o historia en curso, práctica habitual en esta escritora en sus anteriores obras, plasmando mucho de autobiográfico como demostraría el hecho de que no conlleva ningún nombre de personaje y de que ese episodio contado por Louise Delfort no es contado en su turno correspondiente por Alexis Slavsky que en otro capítulo escribe "après le cousu main!" (1990: 133-134).

[420] La comparación no la hacemos aquí ni con el existencialismo ni con *L'Étranger* de Albert Camus, como sí hace Aragon haciéndose eco justamente de críticas contemporáneas: "La critique de l'absurde comme philosophie, est-il ici besoin de s'y arrêter, quand Albert Camus lui-même a été amené par *Le Mythe de la Baronne Mélanie* à en fixer les limites? (…) Je ne sais pais comment on lira plus tard *La Vie privée ou Alexis Slavski, artiste peintre*, mais il y avait des gens alors, et il y en a peut-être encore qui ne voyaient pas la distance qui sépare une telle histoire de *L'Etranger*, de la conception de l'absurde comme philosophie. Ils auraient voulu, et voudraient, qu'on prît pour personnage central, héros comme on dit, quelqu'un d'un peu moins veule(?) que cet Alexis, un F.T.P., quoi! (…) Tant pis pour qui n'a pas le sens de l'humour, et que ne fait pas rêver de constater que c'est juste à la critique de l'absurde chez Camus que succède Alexis Slavsky, artiste peintre" (1960: 32-33). Se refiere a ese personaje "accesorio" de Louise Delfort, emparenta sus obras así como los recuerdos esparcidos en ellas y sus personajes: "Car il y a le cheminement de la pensé de ces secrets qui sont tout naturels à cette espèce de gens que Camus, comme nous, appelle les créateurs. Mais qui échappent à la lecture discursive. Croyez-moi, il faudra y revenir, et chercher ce lien qui va d'Henri Castellat, par Slavsky, au Lewka du *Monument*. Car, dans l'art d'Elsa Triolet, il n'y a pas que les mythes, celui de la jeune fille aux tresses d'or, de Don Juan, de Mélanie (...)" (*ibídem*: 35).

tampoco. C. Loail apuesta por que es en este relato donde las fronteras entre lo biográfico y lo ficcional se hacen menos diáfanas, las cuales, sin embargo, como extremos se tocan en prácticamente toda la literatura de Elsa Triolet, algo que, insistimos como la escritora insiste, no se esconde; esa autoficción sería proclamada desde una poética propia proclamada en el prefacio de la edición de los años sesenta. En *Le Cheval blanc* como novela sería a la vida de Elsa Triolet lo que *La vie privée* a un episodio de esa vida, el vivido durante la guerra.

A la inversa de su vida "real", Triolet opta por un héroe de origen ruso (lo que evidencia y enfatiza desde el propio título), que se enamora de una francesa, si bien en otros de sus relatos rondan más personajes rusos, de manera que ese tipo de referencias no resultan ajenas a su obra total (como tampoco eran ajenos a otros relatos como los de Sofía Casanova). Sobre este personaje se pone el foco como protagonista debido a su posición ante la guerra como "intelectual", como intelectual no comprometido, "désengagé", tema y debate de predilección de la autora si se vuelve a su prefacio.[421]

> J'ai envie de parler de la rose et du rossignol, d'une belle nuit, d'une belle journée, d'une belle vie, du bonheur et de drames fragiles, faciles et inconsistants… Que la femme soit belle, que l'homme soit grand et généreux, que l'air autour d'eux soit pur et sans danger, que les eaux soient bleues et tièdes comme les cieux, que la terre soit fleuri sous le pas léger du couple, que le destin lui laisse le temps de voir chaque feuille sur les arbres (…), … Mais la vie me tient par le poignet et je tombe, je tombe, comme si j'avais une pierre au cou, jusqu'au fond de la réalité.

En estas líneas, que son con las que de hecho comienza ese relato sobre el pintor, vuelve esa "misteriosa" primera persona del singular, que suele confundirse con el personaje protagonista en cuestión como en el relato *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, pero que suele aparecer cuando se insertan comentarios implícita o explícitamente de carácter extra o meta-literarios. Este fragmento aislado podría ser alineado entre la poética de Elsa Triolet, junto con el prefacio de la edición de 1965.

[421] En él, Triolet se posicionaba como contraria a esa literatura calificada de comprometida o, al menos, no se alineaba en ella por el hecho mismo de escribir, por redactar este *recueil*, ante el cuando se veía movida más bien por una obsesión, al calor del momento presente, sin más miramientos ni compromisos. Este personal posicionamiento más que contradictorio resulta llamativo por cuanto, por ejemplo, será precisamente esa falta de compromiso, o mejor, de sentido de la realidad, la que caracterizará a la protagonista en el siguiente relato. El debate o este tema lo aborda igualmente en su *nouvelle* titulada *Henri Castellat.* Mientras que el protagonista homónimo de este último relato consigue huir de Francia antes de la guerra, Alexis, protagonista de la *nouvelle* analizada, aun como testigo del episodio bélico sólo ansía su sagrada vida privada.

Consciente de la tradición, hace llegar tópicos y motivos (metáforas positivas también a través de epítetos) reinantes en la literatura, precisamente para negarlos y justificar su impotencia o imposibilidad de volcarlos en su escritura. Porque no es la vida o la "realidad" la que la inspira sino la que le obliga y arrastra a escribir lo que escribe, en contra de la belleza y la bondad. La dirección marcada es de nuevo "abajo" (el sintagma "je tombe" es duplicado, como otras veces, contribuyendo a lo metafórico y a lo onomatopéyico), adonde le arrastra algo como una piedra (imagen que también nos recuerda a otra *nouvelle* de Camus, *La Pierre qui pousse*), puesto que es abajo donde se halla el infierno o, según la escritora, la realidad.

En el comienzo, tras esa primera página aislada que por un momento le resta protagonismo al protagonista titular del relato, será una descripción de ese protagonista, el pintor inspirado en Matisse, de cuya amistad gozó en Niza en su particular exilio: "Alexis Slavsky, artiste peintre, était Français à la deuxième génération, croisement du sang bleu d'un nobliau polonais et du sang vermeil d'une belle juive russe", y en su nombre estaba escrito ese origen a pesar de su corazón, su cultura y su lengua franceses.[422] En ese comienzo de la *nouvelle* aparece una alusión a la figura de la abuela, frecuente en estos relatos, y también una recurrencia a ese suspense normalmente mantenido en éstos, aquí al referirse al protagonista a lo largo del párrafo con "il" y no por su nombre aún (por ejemplo, Eberhardt o Laforet a veces también se hacía de rogar en este sentido). El personaje de Alexis padece de esos "ennuis" tan de fin de siglo, y tan de los personajes masculinos de E. Triolet (o de Eberhardt y Noailles), en este caso debido, además de a su sangre, a su profesión o arte: "Alexis peignait depuis sa plus tendre enfance, et plus il peignait, plus la peinture le possédait". A los treinta años ha ganado la celebridad y la venta, y conoce a su amor en Montparnasse (en el mismo barrio frecuentado por Triolet a su llegada a la ciudad parisina). Es Henriette, "mince, hagarde, fantasque et coucheuse", con "Son physique brûlant, sa spontanéité, un naturel redoutable et désarmant" que encantaba a su alrededor; ella será quien lo ame desde el primer día para no dejar de hacerlo nunca:

[422] Triolet también podría considerarse una francesa de "segunda generación" o más bien por decisión, a pesar de sus orígenes rusos y judíos (en la línea biográfica de Isabelle Eberhardt e incluso de Anna de Noailles), que disimuló con el apellido de su primer marido. He ahí también la problemática cuestión de la identidad o la "extranjería". Pero los orígenes judíos del protagonista de este relato también invitan a aludir al antisemitismo francés previo a esa Segunda Guerra Mundial. Ello también le sirve para referirse a la "lista negra" de los libros que habían de ser suprimidos o corregidos por los alemanes.

"Henriette se mit à aimer Alexis dès ce premier jour, à n'aimer que lui, à ne vivre que pour lui, avec une énergie indomptable, avec tout son instinct maternel inassouvi".[423]

Cuando los huéspedes comienzan a hartarse de las excentricidades propias del artista, se produce la llegada de Henriette, a quien no tenía desde hacía meses y quien defiende al hombre por el motivo que todo lo explica, el haber participado en la guerra. Y con este encuentro llega otra temática querida por Triolet:

> Enfin, dis-moi si je rêve, sommes-nous en août 1940, y a-t-il eu une guerre scandaleuse, une défaite horrible, des routes d'enfer? J'arrive ici, crois-tu qu'ils m'auraient demandé ce qu'à été ma guerre? Rien, rien, comme si je venais chez eux de mon château voisin… Quand je leur ai raconté que dans des villages, des Français tendaient la main comme des mendiants pour recevoir des cigarettes des motocyclistes casqués, ils n'ont pas vu le point!

Junto a las secuelas físicas de la guerra, con el personaje del artista se pone el acento en la herida del "instinto vital", de la voluntad de vivir cada mañana. Pero las secuelas también se resienten en la pareja: "Les choses vont assez mal pour nous", porque Morot, el mecenas o representante de Alexis se ha dado premeditadamente a la fuga a América, aunque afirma Henriette: "Je n'ose pas le dire à Alexis. On n'a pas d'économies, ce n'est pas notre genre!". Ese mismo mecenas es el que ayudaría a Henri Castellat en la *nouvelle* a la que da título; una vez más, brilla esa comunicación entre *nouvelles* e incluso entre *recueils*, aspecto que podría hacer pensar en los ciclos novelescos de Balzac entre los usuales en la literatura del XIX, aunque con efectos divergentes por tratarse de este género breve.

Alexis entonces siente la necesidad de gozar de su libertad e intimidad: "Toi, tu arrives, tu ne sais pas ce que c'est que de vivre comme dans une vitrine, d'avoir à chaque instant des témoins de sa vie… Tant pis… on fout le camp!... J'ai une envie de

[423] Como Aragon, Alexis el pintor fue movilizado en septiembre del año 1939 y había contribuido a la "drôle de guerre" (giro usual en esta autora también para otras cuestiones), entre otros hechos biográfico-ficticios paralelos. Se refugia en junio de 1940 en Dordogne en la casa de un admirador, Alain Crispin, de Imprimeries Crispin, quien simbolizaría ese malestar de los soldados que han regresado del frente de guerra y que se sienten extraños o extranjeros, incluso en esa "villa toute blanche, toute en verrières, lisse, fondue et luisante, comme ces photographies sur papier glacé dans les revues de luxe". También se siente impedido en conversaciones que no versen sobre la guerra, pues tales son sus secuelas: "La guerre était finie, dans cette villa au fond de la campagne les gens continuaient à vivre une vie plus qu'ordinaire et il se retrouvait parmi eux, sale, sans couleurs ni toiles, sans argent, sans toit au-dessus de sa tête". Con todo, en ese rincón francés aún hay movilidad y comida; por ejemplo, para mediodía puede comer pollo, judías verdes, queso blanco y confituras, una comida muy similar a la que le sirven a Juliette Noël en el relato anterior en las granjas.

me saouler!". Por ello, necesita marcharse con su pareja e instalarse en una gran ciudad en la que pasear, en este caso Lyon, en un hotel a falta de que Henriette encuentre un apartamento cerca del Shaône, donde reencuentra la inspiración artística. No necesita de comunicación con las personas, y su estado anímico pasa de los extremos de la tensión a la desilusión. Pero cuando llega la perturbación o el desequilibrio en su vida privada, le invade la inactividad artística a Alexis: "La vie privée était montrée en coupe verticale, étage par étage… L'illusion de la sécurité derrière les murs était un vestige du temps passé. Aujourd'hui, quand ce n'est pas une bombe qui éventre une maison, c'est un flic". Esos sentimientos e inacciones les llevan a mudarse a una pensión aislada en los Alpes Bajos, donde vuelve a toparse con infelices huéspedes y conversaciones dispares sobre guerra, por una de las cuales se sabe de los planes de Pétain o de Gaulle o de distintas posturas o versiones ante rusos o alemanes.[424] La escritora mantiene la cronología de los acontecimientos de la guerra. Con este relato también se aprecia la importancia de los "bas" de seda, ese símbolo de la feminidad que es difícil conseguir en tiempos de guerra y que es lo primero en adquirir por Henriette, como la protagonista de *Mille Regrets.*

El protagonista además acaba dándose al alcohol y frecuentando de más el bistrot de la rue de la Juiverie, lo que lleva a conocer a Mizzi, la mujer de otro pintor que es testigo de su anterior vida en Montparnasse. Hablando con Mizzi, precisamente, se mezclan los discursos sin haber recurrido al diálogo o al estilo directo, en un momento del relato bastante conseguido aunque por medio de un estilo no usual en la escritora:

> Mizzi parla abondamment du camp, des femmes (…). Les nouvelles des Montparnassiens étaient confondantes: Pierre Lefranc avait été arrêté en mai 40, porteur de seize passeport! Faux? Évidemment, faux, quand un passeport est vrai, il est d'habitude unique dans son genre! Ils riaient… Bien entendu, mais c'est difficile à comprendre, Pierre Lefranc, avec seize faux passeports! Pourquoi faire? Gestapo… Mais c'est abominable, impossible, ce garçon complètement idiot! Je le vois encore avec sa pipe… Incroyable! Arrêté? Par qui? Voyons, Alexis, évidemment par les Français, en mai 40 il y avait encore des espions allemands, et les Français de temps en temps en fusillaient… Pas toujours, oh non, toujours… (…) rien à faire, nous vivons dans le fumier, mais c'est notre fumier familial,

[424] A ello se suma a través de Alexis una opinión del gobierno de Vichy y de Laval: "le vilain Laval qui défendait nos intérêts en passant de drôles de marchés pour le maquignon qu'il était (…) Pendant ce temps, il tombait des bombes sur Londres, Londres un front de guerre!...".

> et qu'on ne me dise pas que le fumier ne veut pas de moi, que je m'appelle Slavsky, quand je devais m'appeler Durand ou Dupont comme tout le monde.[425]

El encuentro fortuito con una antigua amistad de la preguerra, la periodista Louise Delfort, colaboradora con la Resistencia, a quien reconocen a pesar de haber adoptado otra identidad por la persecución, rompe esa normalidad: cuenta su arresto, debido a que su padre informa por la radio desde Inglaterra, ante lo cual ella se muestra decidida a morir antes que a volver donde estuvo. Les cuenta que vive en la mansión de un empresario industrial dedicado al mercado negro, casa que les cede a sus amigos también, convirtiéndose en un lugar de sosiego. Este hecho favorece el encuentro entre Louise y Alexis, la comprometida y el artista. Éste afirma vengarse cuando la guerra finalice, ante lo que ella responde:

> Vous voulez satisfaire votre goût de vengeance sans aucun danger? Que d'autres au prix de leur vie vous auront donné la possibilité d'exercer? Taisez-vous donc, vous n'avez pas le droit à la vengeance! A vous entendre, on croirait que toute cette guerre n'a été faite que pour vous être personnellement désagréable! Toutes les mesures n'ont été prises que contre vous!... Ridicule!... Affreux!... Que savez-vous des malheurs de la guerre!...

Pero, tras el encuentro, se obtiene la noticia del desembarco de Sicilia, y la pareja descubre emocionada un "tract", en el que se informa de las condiciones de vida de Auschwitz, el "Camp de l'exécution lente". Tras ello, Louise desaparece, y días más tarde se enteran de que ha sido víctima de una redada en Lyon. Alexis recibe entonces una maleta, unos libros y un cuaderno, que guarda como una reliquia, y cuyo texto es reproducido (entre las páginas 245 y 249, en cursiva, correspondiendo a un fragmento del *cahier* pero también de la *nouvelle* posterior; se volvería así a confirmar esa idea de

[425] Alexis llega a desconfiar de Mizzi cuando ésta le propone encontrar un mecenas, sospechando acertadamente que era un vínculo con el mercado negro. Tendrá el artista otra aventura sentimental, con Catherine Caret, la mujer de un prisionero y de familia gaullista, cuya vida y físico son descritos de un modo minucioso e interesante por cuanto ofrece otro "modelo" de mujer y de relación amorosa. No obstante, más sugerente se presenta la relación de Henriette, pues es quien contribuye a que ellos estén juntos y la que contribuirá luego a separarlos, tras lo cual el hombre quedará dos meses en un estado como de mudez o embriaguez. Cuando se reencuentre con Cathie, le hablará del pacto entre él y su esposa: "On sera deux pour mourir… C'est comme de chanter quand on a peur dans la nuit… J'entendrai sa voix, elle entendra la mienne, nous sommes complices devant la mort… Mais je n'aime pas son odeur…" Decidirán seguir una amorosa correspondencia, hasta que ella decide marcharse, de nuevo a América, con un hombre. Tras ello, Alexis y Henriette retomarán antiguas amistades y pretenderán instalarse en una casa, conocida por Triolet y los lectores de otros de sus relatos, una casa abandonada en el campo, aunque acabarán en otra pensión no privada.

"ciclo", de micromundo literario creado por la autora, que multiplica su auto-intertextualidad muy modernamente). Le llegará una noche lluviosa por medio de Jean, que ha escapado en la Ocupación, lo que le da a conocer al artista otro rol de la guerra: "Alexis ne savait pas ce que c'était que le maquis. L'autre posa sa fourchette et regarda Alexis avec méfiance: ne pas savoir ce que c'est, le maquis! D'où sort-il?". Con este estilo indirecto libre, se corroboraría el aislamiento del artista, que se podría aplicar a la propia escritora. Alexis ayudará a Lean a esconderse, tras lo cual, con la conciencia en paz, Alexis Slavsky vuelve a su pintura.

Tras las diecinueve partes del relato, separadas por números romanos, termina con la firma en Saint-Donat, en septiembre 1943. El final no es otro que, después de un diálogo entre el matrimonio, presentar a la pareja así: "Ils regardèrent encore longuement et en silence la toile qu'Henriette trouvait de plus en plus admirable. Et Alexis n'était pas mécontent, pas mécontent du tout, il trouvait qu'il avait bien travaillé"; esto es, después de tanto avatar y tristeza, por fin llega el arte y la felicidad. Elsa Triolet, vista por Aragon, no producía personajes sino criaturas, como pocos escritores como podrían ser Colette o Mansfield, pero no tanto por ser mujeres, sino, en su caso, por la influencia de una sensibilidad rusa como es la de Chéjov, Gogol y Maiakovski.[426] El personaje ha vivido un conflicto interior, desatado por su arte, y explayado en un largo relato que bien puede hacer de nuevo tambalear el género narrativo; pero el mundo ha sido el de un solo personaje, con el contrapunto necesario y activador de otro personaje en el interior del mismo relato. Además, para ofrecer otra perspectiva incluso ajena a ese dúo protagonista, se ha de acudir a otro relato con otro personaje, aun dentro del mismo *recueil*. Además, el problemático deviene en cuanto el personaje escogido es otro artista (como en otros relatos de otras de nuestras autoras), pero en conflicto con una vida "normal", de un hombre que vive en la cotidianeidad, como tantos otros personajes de estos textos.

[426] "Il y a très peu d'écrivains dont on peut dire qu'ils ont mis au monde autre chose que des personnages, qu'ils ont enfanté des créatures. Ce mot pourtant vous vient invinciblement quand il s'agit, par exemple de Colette, d'Elsa Triolet. J'ai vu une lettre de François Mauriac où celui-ci, ce devait être après la lecture du *Premier accroc* au début de 1945, disait à Elsa qu'elle le touchait là où Colette et Katherine Mansfield l'atteignent… Peut-être était-ce par cela, l'art de former des créatures, qui est le lieu commun de ces trois écrivains, et non point qu'elles aient été des femmes. Peut-être est-ce cela aussi qui fit que Francis Carco fut sans nul doute celui qui décida du Prix Goncourt de la Libération à Elsa Triolet, peut-être était-ce cela, à lui faisait dire des *Fantômes armés* (…). Pour moi, ces images du destin, Anne Favart, Jenny, Yvette, Anne-Marie, l'Elisabeth du *Cheval Blanc*, l'Olga du *Rendez-vous des Étrangers*, Martine ou Blanche, ces créatures si particulières, et particulièrement parentes entre elles, font résonner en moi un petit nombre d'autres plaintes plus lointaines, d'Ophélie à Bérénice, de la Duchesse de Lengeais ou Mme de Raynal à Mme Bovary" (Aragon, 1990: 32).

En los relatos de otra escritora como Anna de Noailles, también se busca el conflicto interior, hasta el punto de que ese conflicto interior especialmente amoroso detenta el protagonismo por medio de una pareja o de un miembro de esa pareja que, en la mayoría de los textos, carece de nombre ni de otra caracterización externa. Con todo, volvería a relucir una diferencia entre los relatos más breves de esta autora, que los tiene, a diferencia de Elsa Triolet. Por ejemplo, como se veía para *Conte triste avec une moralité*, los tres personajes de la conflictiva relación amorosa poseían nombres y además su movida acción se localizada espacialmente. Pero eso varía considerablemente en otros relatos de Noailles.

En un relato como *La meilleur part*, de algo más de veinte páginas, no se hallan caracterizados los personajes protagonistas, pero hay conflicto, de nuevo a partir de un trío amoroso. Vuelve la insistencia en el engaño de las apariencias, rozando la profundidad psicológica, pero a costa de dedicarle prácticamente todo el relato, en detrimento de un argumento: habitual es esa manera de proceder en la autora, hilando también su discurso y sus pensamientos, de manera que su oxímoron no se queda en el nivel metafórico o semántico sino que algunos párrafos se contribuyen sobre una idea primera contradicha después con una opuesta, y así se construyen sus relatos, y como así es el amor según ella.[427] Con todo, se oponen sus pensamientos, sus impresiones, propias de un autor implícito que en la mayoría de los casos le quita todo el protagonismo a los personajes, a los que opone estructuralmente, pero no tanto por una polifonía conseguida ni una profundización en ellos.

En *Le Conseil du printemps* se vuelven a ensartar sus moralidades y sus "consejos", dados en imperativo, tanto a hombres como a mujeres, y sigue la línea habitual, pues apenas hay argumento, aunque sí sucede algo: después de plantear la situación y algunas divagaciones, el hombre llega a acercarse a esa mujer, aunque los

[427] Se allegan los pensamientos más profundos de cada uno de los personajes, según sea su conflicto personal, pero vuelve a aflorar la conciencia narradora, presente como autor implícito representado con, por ejemplo, estas líneas, flanqueadas por dos espacios en blanco, cerca del final, que marca una frontera entre el relato y la especie de "moralidad" o reflexión a la que no renuncia: "Ici s'arrête ce que nous pouvons imaginer de ces âmes voilentes, nées pour provoquer la douleur et la joie". Y después de ese espacio en blanco, reflexiona, salpicando evocaciones de los museos de Roma, donde los visitantes ven al dios Pan y a la Juventud, y describe la escena. Además, vuelve a comparar y diferenciar al hombre y la mujer: "Plus hanté et débordé de mystère que ne l'est le cœur de l'homme, le cœur féminin, dans ces étranges nuits sublimes qui intriguent et désespèrent -quand les vents onduleux de l'été traînent dans l'espace le froid parfum des étoiles- veut répandre sa surprise et sa plainte. Elles ressentent, ces diseuses éternelles, le besoin de raconter. Il n'y a qu'une manière de dire… (...) Logicienne spontanée et soumise, la femme est, avec discernement, fille de la fatalité".Y termina con un párrafo así de breve, separado por otro espacio en blanco, para darle la importancia deseada: "Tant il est difficile aux femmes de se sentir coupables dans l'amour".

consejos, al final, giran en torno a que los hombres no deben forzar cuando la mujer solo quiere amistad. Pero en este caso, como en la *nouvelle* justamente posterior, *Seconde lettre qu'on n'envoie pas (détresse)*, la novedad en relación con el *recueil* de esta autora la da la focalización masculina. Con todo, en términos generales, temáticos y estilísticos, no hay variación significativa en ese intento de toma de postura por medio de un personaje. En este caso, los personajes continúan en el anonimato, y de hecho, tampoco hay fecha ni lugar, ni como introducción epistolar. De nuevo se trata de un *ménage à trois*: aquí el hombre es amigo del marido, a quien aprecia enormemente, y a partir de ahí se suceden sus reflexiones, pues, como confiesa, no ha luchado contra sus sentimientos inesperados.

Así comienza: "Madame, je puis enfin vous offrir aujourd'hui mon amitié. Ces mots vous surprendront"; aunque la problématica la plantea más adelante: "Quand nous sûmes silencieusement, lui et moi, que, nous aimant, nous devions ne pas nous aimer, nous nous aimions déjà d'un amour qui peut tout, sauf de renoncer à soi". Ahora lo problematizado también es la amistad entre los hombres, es decir, lo contrario, en forma de espejo, a las situaciones anteriores, en las que las mujeres eran íntimas amigas. Juega con la palabra amor, y de hecho, lo plantea de nuevo diferenciando la concepción masculina y femenina: "Jamais une femme n'a pu comprendre l'homme qu'elle aime comme peuvent se comprendre les deux femmes attachées à un même homme; que savions-nous de lui, vous et moi, sinon, chacune, l'amour dont nous l'aimions?". Plantea que ella no estaba tan unida como lo estaba él como amigo: pero ella ama a su esposo aún, y el amigo sólo lo quería. Todo gira en torno a idénticas isotopías y tópicos, con algo muy decadente, muy burgués, en esas vidas también:

> Mais je vais vous dire le mot le plus profond de la douleur humaine, si l'on y met l'accent de lassitude et d'infini qu'il comporte: Je m'ennuie.
>
> Depuis que j'ai cessé d'aimer celui que nous aimions –et l'abandon nous fait croire que nous n'aimons plus quand nous mourons de cette passion même- je m'ennuie.[428]

[428]Con esa reflexión anterior parece aludir precisamente al relato del *Conte triste*: "ce que je veux vous dire, c'est ce que fut mon sentiment pour vous. Quelle femme l'a exprimé à celle qu'elle lésait en secret? Laquelle a eu cette tendresse et cette audace, où tout est vérité?". Le siguen otras referencias justamente en ese sentido: que hay mujeres que han combatido con la esposa y la han perjudicado, sin respetarla ni mimarla. Más tarde le preguntará a esa Madame anónima, ahora que es libre, si ha encontrado una de esas parejas humanas en las que el matrimonio parece unido a la quietud feliz; de repente ella se percata, con una amarga sorpresa pero una invencible necesidad, de que ese hombre y ella misma están destinados el uno al otro, si no ejerciera sobre él sus celos sobre el corazón del hombre, que tiene miedo de su compañera sumisa. Pero también alude a la piedad que siente hacia sí mismo cuando se percató de lo que

Como otro título indica, y que se podría hace extensivo a otros relatos de la misma autora, bien se puede tratar de *Une étude sur la passion*. En este caso, un ingrediente diferente y sugestivo lo aporta el planteamiento del relato: se trata del relato contado a su vez por un cura a la primera voz narradora, femenina, que cederá su voz en otros fragmentos al estilo directo del sacerdote, que bien se guarda de cuidar el nombre de la protagonista del conflicto, que vuelve a girar en torno a unos sentimientos contradictorios. Así comienza, dejando en el decimonónico anonimato también a estos personajes, aunque al menos se dé aquí la inicial, como suele suceder en aquellos relatos en los que también se encuentra cierta localización espacio-temporal.

> La passion de l'amour, dans le sens mystique et pourtant emporté où bien des femmes l'entendent, me disait l'abbé de T***, est si forte dans leur jeunesse, que je l'ai toujours vue chez elles à l'état guerrier, héroïque, et souvent téméraire...»
>
> Les paroles que je transcris furent le début d'un entretien dont je reproduirai exactement les termes, quand j'aurais fait connaître mon interlocuteur.
>
> C'est dans une villa de Sorrente où je m'étais arrêtée au moins de mai chez des amis, que je rencontrai ce prêtre.

Le sigue una de esas descripciones no muy habituales en la escritora del paisaje, bello, poético, conseguido, acorde con la primavera. Se extiende en ello, y antes de volver al lugar de la acción, finaliza con este breve párrafo: "Je percevais bien tous ces tendres mystères, qui attachaient à mon cœur un fardeau de poésie". Un día se entrevistaba con el cura sobre "la puissance du cœur féminin", pero es más interesante en cuanto se identifican los apuntes que hace la voz narradora sobre el relato del cura, pudiendo ver precisamente un desdoblamiento, como si la autora describiera y reflexionara sobre la escritura propia en el nivel superior al de la ficción: por ejemplo, alude a que el cura se cuidaba de nombrar a nadie, aunque ella fuera una extranjera en esa región de Nápoles, y por ello, por discreción, ella sentía que él situaba los acontecimientos que él le narraba en otro lugar diferente a aquél donde él los había

---

apreciaba a su amigo. Ahora se comparan a Eva y Adán en el Paraíso. En el penúltimo párrafo también se alude al "ubi sunt": "Où sont-ils ceux qui, s'arrachant à la tentation, sont partis, ont voyagé, parcouru des paysages, le cœur broyé par l'acceptation du sacrifice?". Ése lugar será "le Palais du Vent dans l'Inde monumentale, les jardins de bambous dans l'île de Candie, la force des printemps sur l'antique Sicile". Y termina así: "Quelle paix espèrent-ils obtenir de la mort (…) et dans un sentiment d'innocence démoniaque, commis une fois dans la vie le crime dangereux du bonheur?...".

observado. Da pie al estilo directo del narrador, del cura, pero a veces lo interrumpe para dar continuidad, como por ejemplo con fórmulas como "L'abbé de T*** poursuivit".[429]

Se trataba de una familia ilustre que pasaba temporadas en Italia. El hijo, apasionado de la caza y la música, estaba casado. En las conversaciones, el cura afirma que se había percatado de la joven mujer había inspirado una pasión violenta a un primo de su marido. Pero no se dudaba aparentemente de la inocencia del amor por su marido. Pasan unos años y se entera de que ella ha caído enferma, hasta que un día recibe una carta de ella pidiéndole que le visite. La vio tan enferma que la compara con Andrómaca, y desde un primer momento no dudó de que fuera víctima del hombre frívolo y sin delicadeza con el que se había casado. Pero ante todo defiende su labor y su piedad para con las almas. Lo que ella le pide "c'était le retour du quotidien, de l'habitude innocente et chère, devenue invincible" (y además, que interceda por ella ante la familia, siempre más dócil ante un cura).[430]

Así, efectivamente, un autor implícito a menudo representado suele sobrevolar todos estos relatos de Anna de Noailles, con la diferencia de que sobre todo en aquéllos que ganan en cierta extensión textual se suele alternar con una trama argumental que, además, es concretada en tiempo y espacio, y que gana en narratividad. A pesar de ello, la narración de estas *nouvelles* sigue sucumbiendo al impresionismo de la autora, que a menudo parece sólo utilizar esos relatos con tal fin, y no tanto para narrar. Del mismo

[429] Tras un espacio en blanco después de una larga parte, escribe: "(Je tiens à répéter que l'abbé de T*** s'arrêtait souvent; je sentais bien alors que c'était pour mieux emmêler la trame superficielle d'un récit, que par ailleurs il exigeait exact.)

-Voici, poursuivit-il, ce que me confia la femme auprès de laquelle je me trouvais. Depuis plusieurs mois, son mari, sur la prière de ses parents, à l'instigation aussi de plusieurs de ses amis, son maris, dis-je, avait regardé avec hostilité d'abord, avec une irritation croissante ensuite, et bientôt une haine irréductible, l'amitié qui lui portait à elle son cousin".

[430] Y claro, con preguntas retóricas, proferidas por el cura, arrastrará al lector a su parecer, a favor de la mujer: "La douleur est la pourvoyeuse éperdue de l'amour violent. Je regardais cette femme. Comment ne pas craindre pour un être si menacé par ses propres dons? comment ne pas se souvenir, devant les épouses aux abois, de toutes des luttes sexuelles et inégales où la pure victime se jette tout à coup dans l'abîme prohibé -défi suprême- pour goûter un dernier triomphe?". Además, remitiría al título. Pero entonces, tras pedirle eso, que interceda por ella, de repente él le afirma directamente que ese hombre era su amante (sin apenas ella dar pistas, ciertamente). Tras un espacio en blanco, se informa de que han pasado seis meses, y en Navidad alguien le pide hablar en el confesionario. Él se muestra tajante en lo relativo al amor, tanto que la única visión que ella había tenido de la unión culpable que él sospechaba cuando le preguntó aquello (cierta torpeza veo en ello, en el desaprovechamiento del juego con la intriga en ese sentido), la había precipitado como en una ensoñación de gran violencia y de precisión, hasta el punto de aceptar como la realidad la vehemente visión que acababa de invadirle. Y tras otro espacio en blanco, plasma otra reflexión, sobre que quizás los sacerdotes y las mujeres, que practican más que los hombres el sacrificio, ejercen más naturalmente la piedad, hasta el exceso. Y termina (sin mayor causalidad), con una invocación a Grecia, a la Historia, concretamente al episodio de Alcibíades cuando la virgen Théano afirma (y es la última frase para cerrar el relato): "Je suis prêtesse, dit-elle, pour bénir, non pour maudire…"

modo, utiliza, en el sentido no tan positivo del término, a esos personajes, especialmente los femeninos, para plasmar esas reflexiones como autora, y e intentar ponerlas en conflicto con una perspectiva masculina, un perspectivismo que, en realidad, poco creíble. No serían tanto unos "fantoches narrativos" como decía Viegnes sino unos "títeres" que vehiculan otra cosa que no es tanto una narración.

Con todo, ciertamente, el personaje femenino en el caso de Anna de Noailles es el que suele aportar la focalización y la voz. También cobraba especial relevancia en Elsa Triolet, que, en su extensión textual, lograba ese perspectivismo y esa profundidad, rayana en lo propiamente novelesco con numerosas subtramas en torno a un personaje principal en cada uno de los relatos. Pero compartía protagonismo con el personaje masculino, como sucede también en Isabelle Eberhardt, que sí concede tal importancia a los personajes desde sus propios títulos; además, aun siendo los suyos los relatos más breves, el conflicto profundo de sus personajes, aunque se reduzca a un solo instante, logra ahondar en todo un abismo. Sus personajes resultaban verosímiles también en su caracterización,[431] acorde con el contexto colonial del que conscientemente decide ficcionalizar, como lo es el bélico en el caso de Elsa Triolet. Esa anclaje contextual se hacía evidente también en Sofía Casanova, que también recurre a introducir a sus personajes en un conflicto de guerra y también de sexos, y en Carmen de Burgos, ejemplar representación del tratamiento caracterológico en novelas cortas españolas del primer tercio, con tipos y estereotipos que, desde ese aspecto, son también conseguidos. No se hacía tan explícito en Carmen Laforet, pero tampoco se renunciaba al referente de un mundo concreto y contemporáneo; en su caso, en sus novelas cortas, el perspectivismo y el moldeamiento de unos personajes con submundo propio estaban conseguidos.

[431] En el final del relato *Yasmina*, un amigo de su marido la reconocía, y se aprovechaba para introducir un diálogo con un amago de transcribir el habla vulgar o propiamente oral de uno de esos hombres en los bajos mundos de una ciudad africana: "T'es tout d'même rien gironde, la môme! dit un joyeux".

2. 2. Cuestión de tematología

a) Temas y motivos en novelas cortas y *nouvelles*

El encaramiento de la especificidad de lo narrativo-breve vuelve a hacer saltar las alarmas, en este caso las tematológicas. Se ha cuestionado su asociación con temas que responderían a su supuesta especificidad, lo que se ha compatibilizado con el cuestionamiento de otros temas asociados a corrientes artístico-literarias y a necesidades propiamente socio-históricas del tiempo, en este caso, el de la primera mitad del siglo XX, e incluso a las de una especificidad de una escritura propiamente femenina. Avenencias y desavenencias temáticas sugeridas en el comparatismo realizado por medio de nuestras autoras o de sus contemporáneos podrían acercar de nuevo las historias de Francia y España y de sus literaturas; pero la asociación de temas con un género como el relato breve/semibreve o en particular con un modo como el narrativo es puesto en cuestión, por ejemplo desde la reflexión narratológica de Genette, quien advierte de la inexistencia de "contenidos narrativos" o de una narratología temática más allá de ciertos derroteros.[432] Y tampoco esta cuestión tematológica para la narrativa breve dejaría de justificarse respecto al género narrativo extenso, con el cual podría compartir temas que, no obstante, adquirirían un tratamiento especial atendiendo a las necesidades genérico-textuales.

Una vez más, al relato breve le achacan unas características dolencias cuyos síntomas comparte, a veces sospechosamente por la persistencia crítica, con otras cuestiones, en este caso, con la tematología, que en sí misma presenta un problema para la Literatura Comparada, como ya planteara Raymond Trousson en su búsqueda de una metodología (1965). Siguiendo al citado especialista, como nuestro género literario, la tematología oscila terminológicamente, por ejemplo, entre temas y motivos, y también

[432] "L'emploi du terme *narratologie* présente quand à lui une autre bizarrerie, au moins apparente (…) les deux types d'étude s'étant d'ailleurs séparés fort récemment [Barthes, Todorov]. Il y aurait donc apparemment place pour deux narratologies: l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale: analyse du récit comme mode de "représentation" des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique et sans doute quelques autres hors-littérature. Mais il se trouve que les analyses de contenu, grammaires, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie [sauf celle de Prince en 1982], qui reste ainsi la propriété (provisoire?) des seuls analystes du mode narratif. Cette restriction me paraît somme toute légitime, puisque la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accommoder d'une "représentation" dramatique, graphique ou autre. En fait, il n'y a pas de "contenus narratifs": il y a des enchaînements d'actions ou d'événements susceptibles de n'importe quel mode de représentation (...)" (Genette, 1983: 12).

se se cuestiona a favor o en contra los censos temáticos completos, la continuidad de la tradición histórica, la protección de las individualidades expresivas, la búsqueda de fuentes e influencias, la extensión de la búsqueda en el tiempo y en el espacio, las preferencias de autores o épocas o naciones, o la puesta en relación de los temas con las circunstancias históricas,[433] y, podríamos añadir, con los géneros literarios.

Por ejemplo, hay especialistas como Grojnowski que consideran que un género como la *nouvelle* se definiría precisamente no tanto por los distintos temas tratados como por la manera de relatarlos o llevarlos a la ficción, normalmente limitándolos a unos instantes o una jornada pero siempre insertándolos en un cuadro imponedor de un cierto tiempo de lectura (1993: 4). Shaw considera que "the *subject-matter* of short story is, like that of all art with any representational purpose at all, whatever makes the writer's meaning concrete, allowing us to experience it for ourselves" (1983: 224). Por su parte, Viegnes, quien sí encara el género desde la cuestión tematológica, establece una diferenciación entre la *nouvelle* y el *roman* en cuanto la primera sería monotemática frente a la otra, politemática –o polifónica, añade– (1989: 24). Mientras, Anderson-Imbert se refiere desde la teoría del cuento a los "contenidos abstraídos" de parte de la tematología (tras separar forma del contenido y contenido de la forma y otros conceptos como *leitmotiv*), recordando que los cuentos también pueden ser clasificados según su contenido, y diferenciando los temas totales, que podrían ser novedosos, de los parciales, siempre eternos o usados.[434]

Para un periodo concreto, por ejemplo, Chevalier, en concreto para la floreciente etapa comprendida entre 1880 y 1980 impulsada por la prensa y una gran variedad, confirma lo variopinto y proteico del género narrativo breve (cuento literario y novela corta) también temáticamente –sobre todo en la segunda mitad del XX–, sin que éste

[433] "Ainsi l'étude d'un thème apparaît-elle comme un mosaïque compliquée, où chaque pierre a sa place et sa signification (…). Peut-être même la thématologie pourra-t-elle constituer un excellent terrain de rencontre et favoriser un œcuménisme des disciplines, trop souvent schismatiques, montrant ainsi qu'il n'est pas d'hérésie dont l'Église littéraire ne puisse tirer profit" (Trousson, 1965: 90-91). Por ello, anima al *amateur* de la tematología a una reflexión personal y a una suerte de filosofía de la tematología más allá de la investigación miope, fragmentaria o no humanista, para, rebatiendo a Tieghem, poder y deber seguir invitando a disertaciones de candidatos a doctores que, dice, parece que sólo recopilan fichas.

[434] "Están ahí, a la vista, como automóviles en la ciudad, como remolcadores en el puerto, como locomotoras en el campo. Son máquinas en un sistema de transportes. Su fuerza motriz cumple funciones de propulsión o tracción. Empujan la acción o la arrastran. De esos vehículos en disponibilidad se sirve el tema total de un cuento para viajar. Ya veremos que el tema total puede ser nuevo: los temas parciales, en cambio, son viejos, han sido usados muchas veces. Ambos están constituidos por incidentes, pero en el concepto que nos formamos de "tema parcial" entran recuerdos de incidentes que leímos en la literatura universal". (Anderson-Imbert, 1979: 138)

deje de absorber especialmente la realidad contemporánea.[435] Pero también entonces en este punto podría diferenciarse la novela, la novela corta y el cuento, como hace M. Baquero, por "algo más" que sus dimensiones: "Ese "algo más" viene dado por la índole de sus argumentos" (1998: 135), por lo que el alargamiento novelesco de un cuento típico o clásico como *¡Adiós, Cordera!* de Clarín anularía la fuerza emocional y también poética requerida por el tratamiento del tema; con todo, siguiendo las advertencias de Baquero Goyanes, temas, formas y tonos no resultan fácilmente separables, aunque gracias a ellos se puedan acercar posturas de autores de otros tiempos y otros espacios literarios, que es de lo que se trata en este caso a partir de nuestras autoras francesas y españolas.[436]

Las profundizaciones en nuestro género, en este caso desde planteamientos temático-comparatistas, contribuyen de nuevo a cuestionar los propios conceptos, como los de tópico[437] o tema, estando éste último abocado al fracaso según Bremond debido a la mutación o dinamismo de todos sus elementos, decantándose así por el "campo temático" a partir de una variación del concepto de L. Dolezel. En ese campo temático existiría una continuidad perceptible de la que, sin embargo, no se podría extraer un núcleo común a las manifestaciones pero sí captar la transformación o mutación de otra: "Esa facultad anula lo que es una ilusión, la de existencia de un patrimonio temático

[435] Entre esa variedad se tocaría lo histórico y también lo fantástico (por lo que cierto apego sienten las letras europeas, también la española), e incluso lo tradicional en paralelo a cierta resurrección del cuento tradicional precisamente entre 1890 y 1910 con cultivadores literarios como Valera, Pardo Bazán, Palacio Valdés o Blasco Ibáñez que hacen asomar en ocasiones el recuerdo del cuento oral. Aparecerían nuevos temas como aquéllos en torno al mundo campesino (no sólo en España), o las diferentes guerras, paralelos a una literatura del compromiso (político, social o ideológico con, por ejemplo, el realismo social) y a una narrativa de la renovación formal y experimental.

[436] El perspectivismo al que constantemente vuelve Baquero Goyanes, como señala, bien podría tenerse por tema, por tono, o por forma, incluso por estilo y técnica, y por medio de ese factor, bien se podrían "comparar" autores diferentes entre ellos. De hecho, a través del estudio de temas, incurre conscientemente en la Literatura Comparada, en particular gracias a los autores Rubén Darío, Henry James y Mérimée, próximos a nuestro estudio, concluyendo que un tema similar adquiere una particular forma según el tono de un autor. En el mismo lugar, a partir del género cuento con un autor como Azorín, volvería a fusionar temas y formas (1972: 10-11).

[437] Beller recurre para este concepto a una diferenciación filosófica, retórica y literaria retocando lo que considera una maliterpretación de las ideas de Curtius: "Quisiera reclamar el concepto de tópico literario para aquellos fenómenos tópicos complejos que se mantienen constantes en su estructura, aunque muestren variantes en sus diferentes elaboraciones a lo largo de la tradición, como, por ejemplo, el decorado paradisíaco y luego bucólico y el imaginario de la Edad de Oro, la Arcadia y las islas de los santos o las descripciones del Jerusalem celestial. Esta clase de tópico no está ligada a una fábula determinada como un *Stoff* (tema/argumento) -y, por tanto, puede aparecer en diversos contextos-, tampoco es tan general como Motivo, sino que representa el contenido estético de una manera general de pensar. La investigación de los tópicos es, probablemente, el instrumento más adecuado para asentar la constancia del espíritu en la diversidad de las apariencias. Las claves para el análisis en el campo conceptual literario nos las ofrecen las unidades más pequeñas, rasgos, imágenes y metáforas -los accidentes, como Veit los llamó irónicamente en relación a Aristóteles- porque son ellos que primero sitúan el lugar histórico de cada realización poética del tópico" (2003: 139).

(…) intacto al abrigo del texto (…), porque el tema se *plantea* –éste en el sentido etimológico de la palabra "tema"– a la vez como inmanente y como trascendente respecto al texto" (2003: 179-180). Así, como se planteaba de cara al análisis estructural de nuestro género literario, la conjugación de lo universalista e inmanente de una teoría como la de la literatura se pone en duda con lo "accidental" de lo histórico y sus temas. A pesar de ello, forzando el aterrizaje de lo inmanente sobre nuestros textos, quizás la *nouvelle* y la novela corta cuentan con un campo temático propio y al mismo tiempo un patrimonio temático compartido, dadas igualmente las consabidas relaciones literarias e históricas entre España y Francia, que ha podido heredar el siglo XX, además de las vinculaciones estructurales que se intentan poner sobre la mesa.[438]

Así, cuestiones contextuales y otras estructurales se dan la mano desde la crítica con cuestiones temáticas, incluso para ser negadas. Por ejemplo, Eberenz pone en relación la temática con la "visión dualista" o el contraste entre antagónicos, como en cuadros de blanco y negro, presentes en muchos cuentos de finales del siglo XIX y principios del XX (1989: 254). Hace especial mención al tratamiento de la sexualidad y el amor, también desde el matrimonio,[439] pero cuando prima la tradicional interpretación dirigida por el autor, "el tema, a modo de fiera enjaulada, tiende a convertirse así en animal doméstico" (*ibídem*: 257). Igualmente, confirma una comparación intergenérica, respecto a la novela, como suele ser habitual: el género

[438] La unidad de los motivos/argumentos no sería la que se le concedería a una obra o una época en particular, según Kaiser, sino la unidad de esa temática y la de las técnicas y estructuras, si bien una temática podría manifestarse según diferentes motivos, afinidades de género o relación con cierta poética (2003: 254). Es Chatman quien decide centrarse en esa "afinidad" con un género o un modo estudiando el tema en la narrativa, terreno genérico en el que acecha la misma indecisión terminológica y conceptual (propone diferenciar el asunto -en cuanto "contenido de la ficción visto como una unidad" siguiendo a Monroe Beardsley- del tema -en cuanto "enlaza elementos dentro de una ficción con significados en el mundo real" o posible y su codificación-) (2003: 182). Así, del mismo modo como se viene cuestionando la narratividad, Chatman cuestiona la "tematicidad", la existencia de narraciones "atemáticas", sin dejar de ser narraciones con secuencia cronológica y personajes. Pero no sólo se habría de considerar la tematicidad o aquella historicidad, sino la recepción de los diferentes temas en la misma historia a tenor del tratamiento escogido por el autor y la conciencia estética, por cuanto "la construcción estética es por sí misma en cada fase de su actualización "contenido ideológico", o sea, una interpretación de la realidad" (Theile, 2003: 232), como demostraría la puesta en práctica de una comparación literaria de obras de diferentes contextos históricos.

[439] Precisamente, en busca de una definición del género de la nouvelle para ese primer arco temporal que abarcaría desde Boccaccio a Cervantes Souiller también basaba su argumento precisamente en lo doble, en la convivencia de contrarios dentro de la propia *nouvelle* casi por naturaleza, en múltiples aspectos, desde los narratológicos al tratamiento de los temas, y en relación con ello, de las mujeres (2004). De hecho, refutaba algunas ideas de Goyet en cuanto esta especialista ceñía la edad de oro del género al siglo XIX así como una forma clásica de este género, manifiesta en sus geniales autores. Pero como ya adelantaba Souiller (en su entrada para "Nouvelle" en *Dictionnaire universel des littératures*, bajo la dirección de B. Didier), la estructura de tal género literario se erigiría sobre "la mise en place de couples", tanto en la cuestión temática, como en la de los personajes y los mundos sociales representados (1994: 2595).

breve en sus temas sería más flexible históricamente y más atento a lo novedoso y lo anecdótico que el extenso.[440] Pero tampoco puede alejarse de ese contexto concreto de entre-siglos, entre la resaca naturalista y los atisbos modernistas, que indiscutiblemente determinaría los temas de la literatura inaugurando el siglo XX.

Para "la riche panoplie de sujets" del siglo XX, Godenne distinguía la *nouvelle* a tenor de unas combinaciones que más bien concilian otras cuestiones como la de la verosimilitud o la del tono pero que, insistía, se adaptarían a los distintos tipos de *nouvelle* (1995: 113 y ss.): el tema real serio, dentro del cual distingue el relato corto de lo singular y el de lo cotidiano, que a su vez comprendería lo cotidiano ordinario, lo social, lo actualizado, lo sentimental, lo particular, lo policíaco y lo erótico; el tema irreal serio, con la *nouvelle* fantástica (diferenciando lo tradicional, lo insólito y lo alegórico) y la de ciencia-ficción (marcando un hito en el tratamiento el año 1968); y el divertido, separando lo real de la *nouvelle* graciosa de lo irreal de la fantasía *fantástica* y la literaria, del humor negro y de lo estrafalario.

Aunque esta clasificación temática podría ser matizada, Aubrit coincide en hacer mención especial dentro de la amplia gama del relato corto con intriga (1997: 95) a la ciencia ficción y a la historia policiaca al saber jugar con la elipsis y la concentración genéricas, aun señalando que la novedad respecto al siglo anterior residiría en una nueva fantasía, risa, humor y hasta absurdo combinados por igual con lo trágico y lo negro. Insiste en el dominio de lo cotidiano y de lo íntimo (*ibídem*: 161), de lo subjetivo y lo experimentado vitalmente, de la expresión de la voz de humildes y multitudes, supuestamente manteniéndose reticente a cualquier discurso ideológico. Lo cotidiano también encontraría abono en la última literatura suiza y belga, como en particular en la

[440] A partir de la afirmación de M. Baquero Goyanes en torno a la mayor flexibilidad temática del cuento en oposición a la novela, R. Eberenz lo afirma: "Los asuntos novelables suponen una lenta maduración previa en la experiencia colectiva de la comunidad. Incluso como género de discurso escrito, la novela se muestra reacia a la improvisación y aparece como producto de un proceso de cristalización más o menos largo, según prueban las dificultades para aclimatarla en ámbitos lingüísticos minoritarios. La narración épica requiere, además, un mayor dominio de los recursos técnicos que el cuento, y su asunto debe ser capaz de resistir al cansancio que amenaza producirse durante la lectura de cientos de páginas. El cuento tampoco se improvisa, por supuesto; pero su brevedad permite tratar temas de menos calado, motivos cuyo atractivo reside en la novedad, la gracia de la anécdota o en la certera captación de una situación, pero que resultarían insuficientes para una novela. Por ello podría afirmarse que la diferencia que la teoría literaria establece entre el tema general y los motivos, en cuanto aspectos parciales de una narración, se desvanece a menudo en el cuento" (1989: 114). Recordaremos que contrastaba el "caleidoscopio temático" de una Pardo Bazán con la escasa variedad de un Clarín, y a partir de distintas clasificaciones, destacaba algunos especialmente significativos por lo recursivo y compartido, consciente de lo arbitrario de tan vasto campo temático, del determinismo histórico del contexto, y de la asociación con personajes concretos. También Ena Bordonada, para una antología de novelas cortas femeninas (1990), relacionaba la temática con los personajes: según la antóloga, los límites temáticos se verían ampliados respecto a la literatura femenina inmediatamente anterior.

literatura femenina, por ejemplo con la escritora belga Colette Nys-Mazure (Bajulaz-Fessler, 2004), cuyos relatos cortos vuelven a oscilar, sin embargo, entre la *nouvelle* y el *conte*, aunque compartan motivos recurrentes en su reflejo de "tranches de vie" en el aquí y el ahora. Y también se tematiza la emancipación de la mujer antes y ahora, como la de la mujer africana en *nouvelles* como las de Ousmanne Sembène (Midiohouan & Dossou, 1995). Incluso más allá de coyunturas históricas, también se ha señalado la predilección del género literario por el tema de la frontera debido al parentesco con la estructura o con la ironía por cuanto son zonas indecisas y ambiguas en un no-lugar u otro *entre-dos*[441] en todas sus dimensiones,también étnica, social y cultural.[442]

Continuando con el aterrizaje desde las alturas de la inmanencia y más allá de "atematicidades", dentro de la variedad temática reconocida y siempre difícil de catalogar, para el género en Francia y en España así como para el periodo estudiado y para los que le han precedido, cierto es que se ha destacado de manera especial el débito para con el contexto socio-histórico y literario del medio siglo aun sin llegar a la adscripción a una temática única, compaginando esas inquietudes temáticas del momento con las anteriores o también con aquéllas propias de los marcos, como las colecciones, en los que los relatos breves/semibreves se publican habitualmente. Por ejemplo, en relación con las colecciones españolas, sus novelas cortas resultan complejas en su catalogación también debido a la variedad de ingredientes utilizados en cada una de ellas, al mismo tiempo vinculado esto con las razones de su éxito entre los lectores: "lo que éstos les piden es amenidad, sensacionalismo, intriga, especialmente amorosa y llevada hasta sus últimas consecuencias y extravíos", sin pasar tanto por algunos temas como el erótico pero agregando otros en una "mezcla de costumbrismo y cosmopolitismo, de lo vulgar cotidiano y de una acusada inclinación por lo actual y moderno" (Martínez Arnaldos, 1993: 27).

Efectivamente, a colación de ciertos medios de publicación franceses, por ejemplo los periódicos en tiempos como el de la Ocupación y su influencia sobre la *nouvelle*, se

[441] Sigamos con Sibony: "Entre deux-langues, deux cultures c'est encore plus évident: de telles entités ne viennent pas se recoller ou s'opposer le long d'un trait, d'une frontière, d'un bord où deux traces viennent s'ajuster ou se correspondre. Il n'y a pas deux identités différentes qui viennent s'aligner pour s'accoupler le long du trait qui les sépare. Au contraire, il s'agit d'un vaste espace où recollements et intégrations doivent être souples, mobiles, riches de jeux différentiels. L'idée de frontière ou de traits, avec un dedans et un dehors, un ici et un ailleurs, paraît insuffisante. C'est l'espace de l'entre-deux qui s'impose comme lieu d'accueil des différences qui se rejouent" (1991: 13).

[442] Goyet (1993: 95) lo pone en relación con la "situation-seuil" o s*chwellensituation* propuesta por Bajtín a partir de Dostoievski, advirtiendo que se trata de una estructura antitética propia del género con esa manifestación temática, en la línea, así, de Eberenz para el cuento español de la misma época.

comprobaban también los esponsales varios como aquéllos propiamente temáticos, que no se alejaban en mucho de los sentidos en la literatura española de similares condiciones; Maillot (2001) se refería a esas abundantes historias de amor, sobre todo en torno a un matrimonio casto que podía verse truncado por una tercera persona (normalmente una mujer), llenándolo de vicio y amoralismo y nada de humor. Pero, igual que a partir del aspecto temático se podrían catalogar las tan diferentes novelas cortas, también las propias colecciones españolas publicadas entre 1907 y 1957 se organizaban según bloques temáticos y hasta históricos, pues su devenir dependía del de la historia española; así, ésos eran los criterios de los que se valía A. Sánchez Álvarez-Insúa (1996) en la catalogación realizada de todas las colecciones menores españolas que tuvieron su vigencia hasta mediados del siglo XX y en las que se publicaron relatos de todas nuestras autoras españolas y muchas traducciones francesas.

Ese anclaje en la más estricta contemporaneidad, como se veía también a colación de las coordenadas espacio-temporales de estos textos, se ha barajado como uno de los factores que podrían justificar la excentricidad o la relegación de novelas cortas respecto a un canon literario, puesto que en su diversidad sus temas y sus tratamientos podrían no superar una fecha de caducidad. Esa caducidad marcaría o estigmatizaría con más fuerza géneros o temas como podrían ser los de las novelas –cortas– de tesis, en lo cual influye y entra en juego también el aspecto de la recepción (por lo que, de nuevo, se habrían de valorar estas novelas cortas en su *justa* medida, sin abusar de una actitud lectora hasta cierto punto anacrónica y sesgada). También en este punto se hace una salvedad, más que en relación con la brevedad de este género narrativo, con su estrecho entronque sociológico y con su medio de difusión y publicación. Una literatura "periódica" apegada a la actualidad y cotidianeidad tendría legitimidad por la elección temática del autor, como en su día Turgueniev, pero tal y como reconoce Tomachevski, no suelen sobrevivir a la caducidad del interés temporal por esa temática particular y concreta, frente a la "eternidad" de otras temáticas (1965: 265). Ello invitaría a reiterar la salvedad necesaria a partir de ciertos relatos, diferenciando la gran parte de aquéllos que fueron publicados en esos medios como las colecciones o los periódicos de los que pudieron nacer al calor de esos medios, si no en revistas más minoritarias y vanguardistas, pero que han logrado sobrevivir por calidad estilística o también gracias a una "eternidad temática".

Efectivamente, los silencios temáticos también hablan y dicen de las propias colecciones, incluso de las que se pretenden progresistas o difusoras de la cultura como

La Novela Corta de 1916-1925. En la línea de las otras colecciones contemporáneas "de gran difusión" también en el aspecto temático, priman en ella las historias de amor, bifurcándose entre aquellos relatos que presentan la formación de una nueva pareja, como en las novelas rosas que suelen acabar en feliz matrimonio, o la crisis de la pareja existente, aspecto éste original de esta colección, como el cuestionamiento de la fórmula de "la muy católica España" que parece erigirse en cliché sin fundamento después de la lectura de estos relatos (Mogin-Martin, 1988). Entre ellas, también son numerosos los que abordan el tema de la condición femenina, a diferencia del tema histórico o militar en relación con la guerra marroquí o la dictadura primorriverista incluso en un cambio histórico apenas sentido en esta revista en el año 1923, lo cual también puede sorprender si no se olvida el compromiso promulgado por esta revista, que contaba entre sus filas con autoras como Carmen de Burgos y Sofía Casanova, además de Concha Espina, Margarita Nelken o Emilia Pardo Bazán. Según Ena Bordonada, los límites temáticos se verían ampliados respecto a la literatura femenina inmediatamente anterior. Los temas relacionados, pues, sobrepasarían lo estrictamente (auto)biográfico o cotidiano en la literatura del primer tercio del siglo XX, si bien, no lo terminarían de abandonar las novelas cortas de los años cuarenta y cincuenta, movidas en ocasiones por un afán de recuperación de aquellos temas propios de la centuria anterior a los que le saben imprimir un tratamiento acorde con sus necesidades literarias e históricas.

Así, desde Boccaccio, pasando por Margarita de Navarra o María de Zayas, la condición de la mujer, en el determinado contexto, ha sido especialmente tratado en el género, como apuntaba Souiller y[443] como estudiaba Foa (1979) en particular para

[443] Estos temas no le resultan extraños al relato corto, pues ya en el primer gran arco espacio-temporal europeo que se abría de de Boccaccio hasta Sade, pasando por Margarita de Navarra y Camus, heredando a su vez también temas de los *fabliaux*, las bodas y los adulterios con los personajes de las malcasadas poblaban estos relatos. Souiller analizaba los ejemplos y los matices que afloran cuando, por ejemplo, Boccaccio plantea también la responsabilidad del marido en esos menesteres o Margarita de Navarra la posible venganza de la que se consideraba la guardiana del honor y frente al egoísmo masculino la dadora de amor, que también podía ser víctima de violaciones, de violencia y ante todo de la ignorancia, aunque alguien como Jeanne Flore también ofreciera el derecho al placer. De fondo, el ideal literario sigue siendo el ritual amoroso cortés. Para una autora como Margarita de Navarra, siguiendo a Souiller, la sociedad empuja a la mujer a esconderse y a vivir hipócritamente, pues es una víctima de la sociedad, actitud que compara contrastadamente con la de María de Zayas, cuyo pesimismo parece explicarse por el peso social ejercido sobre los comportamientos masculinos. Así, Zayas, se revela al mismo tiempo como la abogada de la dignidad y la aptitud intelectual de la mujer que es prisionera de la ideología noble española, como representa Lisis en el punto de sacrificarse ante cierto conservadurismo: si no quiere ser engañada o consentir ese desorden social, la única opción es refugiarse lejos del mundo "selon une formule de *désabusement* où se rejoignent la pratique religieuse ascétique de l'Espagne et l'expérience mondaine et sentimentale dans la société du Siècle d'or. Un tel final serait à rapprocher, sans doute, de celui de *La Princesse de Clèves*" (2004: 244). Esa ambigüedad entre lo ascético y lo mundano irá en aumento hasta el siglo siguiente, el XVIII, el de Madame de Riccoboni. Colón Calderón también se refiere a los "amores prohibidos" (2001: 88) a partir de la novela corta española del XVII, como el

Zayas: desde su feminismo y su forma narrativa ofrecía un estudio del tema y de las técnicas en esta escritora de novelas cortas. Pero también se sigue comprobando en nuestras autoras y sus contemporáneos, como los que participan en las mismas colecciones españolas o periódicos franceses, que suelen llevar a la mujer al mismo título, como confirma Rivalan (2008: 41) y como lo hacen nuestros textos analizados; además, en esos mismos relatos, no resultaba raro encontrar referencias por medio de personajes, imágenes y también temas, en especial en relación con lo histórico, a lo extranjero, en particular a lo español o lo francés. Y es que también interesa aquí el hecho de que el contacto entre la historia haya determinado la tematización de esta historia en el país vecino. Lefere y Boixareu llegan a la conclusión de que, mientras que en la literatura francesa abundan obras relevantes que tematizan la historia de España, escasean en la española obras destacables que ficcionalicen la historia de Francia, y cuando aparece como tema explícito de los grandes escritores españoles, lo hace generalmente en obras no pertenecientes al ámbito de la ficción como los ensayos, los textos periodísticos o las memorias. Mientras que la literatura francesa tematiza principalmente la historia política o diplomática, es decir, aquellos grandes acontecimientos y personajes de la Historia de España, en el caso de la literatura española parece resultar preponderante la historia cultural, vale decir, los movimientos culturales e incluso sus responsables y sus espacios (por ejemplo, el "español medio" sabría mejor quién es Voltaire que quién es Luis XV). Y para comprobarlo, también se habría de acudir a la literatura popular por lo voluminoso de ésta y por la grande y rápida difusión de esas llamadas colecciones populares, aunque no se tenga pretensión de objetividad histórica (2009: 9-14). Así, reconocen que la propia historia de España no sólo ha condicionado la imagen de lo hispánico ante los franceses sino que también ha proporcionado "a la imaginación literaria los temas y motivos en que aquélla pudo simbolizarse, convirtiéndose en imagen" (2002: 836). Pero por otro lado,

> los *aspectos* de la Historia de Francia que han sido convertidos en temas de la literatura española son personajes más o menos históricos o legendarios (dinásticos, oligárquicos, intelectuales o el pueblo), grandes acontecimientos políticos o diplomáticos y, por otra parte, figuras de escritores y lugares emblemáticos con los que se asocian distintos valores, tendencias culturales (revolución *lato sensu*: protestantismo, anticlericalismo…)

homosexual, sólo entrevisto en *Mal presagio casar lejos* dentro de los *Desengaños* de Zayas, si no se incluye el tema de los disfrazados de mujer o el propiamente lésbico, presentado equívocamente a través de distintos disfraces como en *Amar sólo por vencer*.

> o emblemas de civilización (progreso material o ideológico). A pesar de esta diversidad, se trata de una Historia muy fragmentaria y con notables soluciones de continuidad (Boixareu & Lefere, 2009: 720)

Así se vuelve a confirmar la relación asimétrica existente entre ambos. Con todo, hay temas que también se arrastran del pasado literario y genérico. Ya en el siglo XIX se cultivaría no poca literatura dedicada a episodios bélicos como la Revolución, a la guerra de la Independencia o a la Comuna, pero especialmente, tal y como se destaca, en la literatura popular. En la tematización literaria de la historia, Boixareu y Lefere ofrecen una recensión desde Carlomagno a la Grande Guerre y la Francia del Frente Popular y el Régimen de Vichy. Frente a esos temas de la Historia política o diplomática, destacarían tres de tipo cultural: el progreso intelectual y material con las Exposiciones Universales, figuras como Ninon de Lenclos y sobre todo las de Voltaire, Sade y Zola (el de "J'accuse"), y por último, París y todo su abanico de asociaciones también temáticas, también en las colecciones populares españolas.[444]

Como se veía desde la historia comparada del género en Francia y en España, en el siglo XVII español, el de Cervantes y sus *Novelas ejemplares*, y también el de María de Zayas, la *nouvelle* francesa buscaba ambientaciones y temas y no eran pocas las *nouvelles* subtituladas como españolas o tituladas con nombres también femeninos que evocaran tal ambientación exótica. Reafirmando también temáticamente los paralelismos de aquellos siglos XVII-XVIII con la primera parte del XX, en esta época se siguen escribiendo *nouvelles* francesas ambientadas en España, especialmente las firmadas por autores atraídos por la literatura española y su mundo con el que tienen relaciones también de amistad. Un excelente exponente sería el de Paul Morand con, por ejemplo, *La nuit catalane* (dentro de *Ouvert la nuit*, de 1921), en la que aparece Rémédios como personaje anarquista y moderna y femenina, o con *Une noire affaire* (siendo en 1976 la última publicada en vida), en la que igualmente aparecen retratos

[444] Rivalan-Guégo lo señala como tema, entre otros a los que se refiere que van a quedar confirmados con nuestras autoras: "La referencia a un lugar geográfico concreto está presente en numerosos títulos. París, lugar privilegiado de la acción de las novelas de El Caballero Audaz sobre todo, encabeza la lista de ciudades mencionadas mientras que Madrid se cita más bien mediante una serie de lugares muy conocidos y con fuerte poder de evocación (Recoletos, el Retiro…). El análisis de las frecuencias léxicas permite poner de relieve la gran sencillez de los medios utilizados en los títulos. Sería posible clasificar todos los títulos de estos autores según el léxico. Los dos grandes temas que dominan son a la vez eternos y universales: se trata por una parte de Eros y Thanatos y por otra de la mujer (…) evocada ya sea por su nombre o seudónimo, ya sea de forma general o por una metonimia, la de los ojos. Aparte de estos títulos que solo se componen de un nombre, la mujer está asociada a los demás elementos anteriormente mencionados", el campo léxico en torno al amor y la muerte. (2008: 42)

femeninos con un Carlos V moribundo como protagonista, igual que en *Clarisse*, publicada en 1914 en *Mercure de France*, la primera ofrecida por el autor. Pero su fijación en lo español ocuparía toda esa trayectoria y sobre todo el final de ésta, y también otros géneros como el novelístico o el ensayístico, aunque especialmente sus *nouvelles.* Un buen ejemplo, de los años cincuenta, lo representaría *Le coucou et le roitelet*, donde recupera un aspecto anecdótico de la España napoleónica, o *La folle amoureuse*, donde evoca justamente la Guerra Civil española, pues la historia para este escritor es clave para entender el país en cuestión, como destaca Illanes Ortega especialmente a partir de *Le Flagellant de Séville.*[445]

No ven en la *nouvelles* puntos comunes temáticos, pero sí morfológicos, M. Cottelet-Hage y J. P. Imbert, si bien reconocen una cierta preferencia "pour des sujets qui sont moins de l'ordre de l'événement que de l'ordre existentiel" (1996: 12), acorde con la necesidad del género literario de ir a lo esencial, además de con esa idea de paso o de epifanía de otros especialistas, de búsqueda de un instante –y ya no de aquella moralidad cuentística tradicional–, y de aproximación a lo poético. Pero tampoco ven una especificidad femenina en la nouvelle estos antólogos, responsables de la *Anthologie de la nouvelle féminine en langue française*,[446] lo que ratifican con una invitación a una lectura de *recueils* "mixtos". Ven un mayor peso de otros "condicionamientos" como la procedencia, por ejemplo, antillana o africana. Pero de la misma manera que hacían una objeción temática, apuntan una posible especificidad de

[445] Illanes Ortega analiza otra obra como *L eFlagellant de Séville*, en la que aparecen íntimamente ligados a la cuestión del honor otros dos rasgos característicos del carácter español, especialmente del masculino, a los que no escapa el protagonista por el castigo y los celos. Se opondría así la pasividad (que no el miedo a la muerte) a la modernidad europea, el pasado árabe y el cruce racial, etc. (Illanes también se refiere a un estudio como el de Stéphane Sarkany de 1968, *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire (suivi de trois entretiens avec l'auteur),* precisamente en la relación de este autor cosmopolita con gusto por lo exótico en cuanto español). Pero se podrían añadir otras recopilaciones de *nouvelles* por esos mismos años que hemos ido censando con referencias a España como las de Jean La Varende *Dans le goût espagnol, nouvelles* (1946) o *Rouge et or, nouvelles espagnoles* (1951), de Jacques Mondin *Retour à Yuste, nouvelles* (1982), y también, de José Luis de Vilallonga, *L'Heure dangereuse du petit matin*, nouvelles (1957).

[446] Reúnen diecisiete textos femeninos francófonos en general escritos en el siglo XX, desde los salidos de plumas célebres como Colette, Duras o Yourcenar, el trío por excelencia podríamos decir, hasta otros de las que hoy están llamando la atención como Christiane Baroche, Jacqueline Harpman, Antonine Maillet, Annie Saumont o Catherine Lépront, además de otras autoras que vienen de fuera del Hexágono como Maryse Condé, Corinna Bille, Anne-Lise Grobéty, Gisèle Pineau, France Théoret o Myriam Warner-Vieyra, y otras representantes de escuelas literarias como Leonora Carrington, Gisèle Prassinos, además de Marie Féraud. Como señalan, la mayoría de estos relatos han aparecido en volúmenes, o bien desde su concepción originaria o bien por una posterior decisión editorial (salvo alguna inédita incluida). Y no pueden evitar referirse a la difícil definición del género y a su colindar con otros géneros, además de a su jugueteo o imposible renuncia a estrategias de su tradición como la del marco en relación con la oralidad. Recuerdan que la brevedad es relativa, y que en el siglo XX se ha buscado experimentar con las estrategias narrativas, con la no-historia o con los no-finales, lo que podría entenderse como su tendencia a la lítote (1996: 7-15).

la nouvelle au féminin, que además, entra en relación con las sugerencias expuestas ya en torno al tratamiento de la narratividad, el espacio-tiempo, o los personajes.

> Néanmoins, et sans tomber dans l'essentialisme, on peut penser que certains thèmes distinctifs de la nouvelle s'accordent volontiers à l'écriture féminine. La possibilité qu'offre la nouvelle de tout resserrer autour d'une seule voix narratrice est une invitation à prendre la parole, à se faire entendre de manière plus immédiate que par le truchement de personnages nombreux peuplant un univers romanesque. (...) Elle permet ainsi à un Je narratif de s'affirmer d'emblée, avec force et immédiateté (…). D'autre part, dans la mesure où la nouvelle, et surtout la nouvelle contemporaine, est attentive au quotidien, au banal, autant sinon plus qu'à l'extraordinaire, elle est propice à l'écriture féminine (…). (Cottenet-Hague & Imbert, 1996: 13).

b) Temas para nuestras escritoras: en el amor y en la guerra

A luz de los textos narrativos breves y semibreves de nuestras diferentes autoras, en relación también con el tratamiento espacio-temporal y el diseño de sus personajes, ya se vislumbraban aproximaciones comparatistas entre ellas que, además, incumbían a los diferentes temas que llevaban a sus relatos. Pero incidiendo en la cuestión tematológica, también pueden salir a la luz otras constantes junto a variantes propias de la personalidad literaria de cada una de ellas y de la representación de sus respectivos sistemas literarios. Ya se veía la abundancia de parejas de personajes compuestas por hombre y mujer que despertaban toda una serie de temas relativos a la relación amorosa fuera convencional o no, o la focalización en la mujer con toda una serie de temas en muchos casos acordes con el contexto histórico vivido, especialmente en plena guerra, aunque ello pueda implicar un interrogante ante la narrativa de mujer: "Cassandra's Question: Do Women Write War Novels?" (Higonnet, 1994). Pero también se ha ido apreciando la propia tematización de la cuestión temporal, en especial en relatos breves en los que precisamente se jugaba narratológicamente con el eje temporal de la fábula o la fijación en un objeto tan pequeño como lo podía ser un relato así.

Un objeto da título a otro relato de Carmen Laforet, *El piano*. Tampoco en esta novela se presenta a la protagonista ni la trama principal desde el comienzo, sino que se opta por la ralentización. El verano ha llegado temprano, y un niño andrajoso sale despedido de un edificio, para ir a comprar un pirulí a la vendedora, Gertrudis, que tras ello se pone a hablar con la señorita Rosa, la protagonista. Será aquélla la única que no vierta sus prejuicios ante Rosa: viste bien, lleva una feliz vida de casada como "una verdadera señorita", y fuma sin esconderse incluso el mismo día de su parto, todo lo cual levantaría todo tipo de murmuraciones. Pero a lo largo del relato seremos testigos de la vida "dentro" del hogar, con las penurias económicas, con la enfermedad del marido y del niño pequeño, y con las dudas de la protagonista. Pero, dar a conocer al lector esa anti-heroicidad, tal y como se presenta sutil y delicadamente pero con clara y premeditadamente por la escritora, hace concederle justamente la heroicidad. Así, se van alternando conflictos, también internos con ciertos accesos a los pensamientos de los personajes, especialmente de Rosa, con algunas analepsis explicativas del pasado sobre el presente de la acción, que transcurre tan sólo en ese día en el que se llevan el piano y que Rosa intenta esquivar, comprando y vagabundeando, reflexionando y fumando en las escaleras, donde empieza y acaba el día. La alternancia de las diferentes secuencias a lo largo del relato se hallan perfectamente medidas y logradas.

Y de fondo, el objeto del piano, que da título a la novela corta. Presentado como esa pertenencia que les daba cierta inexplicable respetabilidad ante el vecindario, éste empieza a sospechar al ver cómo se lo llevan. Fue la única herencia recibida por Rosa de la tía con la que, quedando huérfana, se crió, la misma que le obligaba a tocar aun a costa de su torpeza. A pesar de todo el dilema en el interior de la propia Rosa y de la pareja, acabarán vendiendo el piano, lo que, además, les va a permitir disfrutar de unas vacaciones: así llegará la felicidad. Este hecho, sin embargo, ya nos es adelantado en la tercera parte, y una suerte de leitmotiv se empieza repetir: "Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los Cielos". Al principio del cuarto capítulo, se nos dice:

> Hacía mucho que Rosa no podía hacer eso. Vagabundear. Ir de un lado a otro a placer, sin objeto… Y ¡cuánto le gustaba!... Una de las cosas que le habían determinado a no vivir con aquella señora imponente que era su tía, había sido su incomprensión para este afán de libre vagabundeo suyo.

Vuelve ese tema y esa leitmotiv presente en nuestras autoras. Y como en muchas de ellas, la protagonista de *El piano* tiene algo de loca y de infantil, pero se hace querer por el resto de personajes, y en el final del relato, la mujer enclenque pero fuerte que es se muestra humana y confiesa su huida de ese día, ensalzando más si cabe sus valores implícitamente. En este caso, el objeto, el del piano, ha servido para activar la crisis personal y también de pareja, y con ello, la trama del relato y los valores ensalzados gracias a una nueva protagonista femenina.

> Rosa recordó la cara de preocupación de su marido la noche antes. Él sufría. Quizá con el piano de cola, que aquella misma mañana se llevarían de la casa, él perdía algo que había estimado mucho. Quizá también, allá en su fondo, ella no era tan libre como aparentaba y también le tenía apego a aquel mueble lujoso. ¿Por qué no había querido entrar en el salón, si no…? Sólo por no verlo.

Esta novela corta fue publicada antes que las demás, en 1952, la única de Laforet en la colección *Novelistas de hoy*. Múltiples eran los temas transversales que componían por ejemplo el amplio abanico de las colecciones como *La Novela del Sábado* donde publicó Carmen Laforet en los años cincuenta otras cuatro novelas cortas (sólo dos de las siete no vieron salida en este medio). En estrecha relación con los personajes, masculinos o femeninos, protagonistas o secundarios, se hallaba el tratamiento de los temas transversales y recurrentes, temas que, como esos personajes, no reniegan de la herencia adquirida del género del relato corto, pero que saben ajustarse al mismo tiempo a las exigencias literarias propias de la mitad del siglo XX. De hecho, con esos temas tratados hasta el medio siglo se puede observar la evolución de ese género narrativo enmarcado en este caso en ese tipo de colecciones, y también en este sentido, desde esta altura histórica se podría mirar al pasado español y francés inmediato o menos inmediato, de nuevo retrospectivamente. En este caso, la cercanía del quiosco donde compraban los números periódicamente traduciría o reflejaría la proximidad del género literario respecto a los temas cotidianos de ese público. Pero la amplitud del espectro tanto de lectores como de clases de textos tiene su correspondencia en la amplitud del abanico de temas, los presentes y los ausentes.

Respecto al amplio abanico temático del primer tercio del mismo siglo, detallado por Martínez Arnaldos (1975), ya se apreciaría esa evolución histórico-literaria en el relato breve español. Por ejemplo, la novela corta social y sus temas no podrían

entenderse del mismo modo desde el denominado precisamente realismo social de la literatura española de los años cincuenta, del que tampoco se aleja Elsa Triolet. Ya se aprovecharían ciertos temas literarios para plasmar por ejemplo una deliberada crítica social (femenina) en algunas novelas cortas de Carmen de Burgos , y esa particular crítica continuaría teniendo expresión en las novelas cortas femeninas de los años cuarenta y sobre todo de los cincuenta, incluso a expensas de los problemas censorios, que bien algunos sabrían sortear sin contradicciones. Sin embargo, ni en *El viaje divertido* ni en *La niña* se "moralizaba" socialmente si no es por medio de la presentación de unos personajes femeninos como los que diseña su autora, Laforet, que en ocasiones acude al contraejemplo, paródico pero crítico si se pone en relación directa con el contexto en el que se escribieron y en el que se mueven los personajes.

Pero esa misma variedad temática albergada en una colección como *La Novela del Sábado* la lleva a sus propios relatos Carmen Laforet, e incluso a uno en particular, publicado en dicha colección, como es *Los emplazados*. A la luz del análisis de la estructura, se puede comprobar el nivel de experimentación y elaboración de esta novela corta, relato que además resulta más que sugestivo al reunir ingredientes de todo tipo para un lector (de todo tipo): el humor y la fantasía en la primera parte, con ese personaje invisible del demonio, que opina y se sorprende y se manifiesta a través de un personaje un tanto loco cuyo estado ya nos hace dudar sobre la "verdad" de lo que está sucediendo; y la intriga en la segunda, siempre en aras del cumplimiento o no de las primeras expectativas desplegadas, en astuta alternancia con esa "típica" historia de amor en tiempos de guerra que no cae, sin embargo, en sentimentalismos manidos. Todo ello hace de esta novela corta de Laforet, una vez más, una mesa de laboratorio en la que poder tentar con diversas pruebas y diversas mezclas, de tonos, de registros, y también de temas, intentando no recaer en tópicos y rompiendo precisamente las expectativas en los finales, una estrategia deliberada para transgredir, no sólo literariamente.[447] La estrategia de Carmen Laforet también de cara al tratamiento de los

[447] En este último número de Carmen Laforet para la colección somos emplazados los lectores para asistir a otro emplazamiento, el de varios de los personajes en un relato ejemplar: por medio de la fantástica revelación de un demonio muy particular a una mujer beata y loca, desde el inicio sabremos que éste emplaza dentro de veinte años a cuatro personas… ¿o a cinco? Al final del relato sabremos que son emplazados para que se cumpla el verdadero destino de la casualidad, no el de la causalidad. ¿Podría verse en ello una manera de contradecir las expectativas -religiosas, católicas-? Si sus destinos estaban predestinados por el demonio, que no por otro "ser", ¿cómo consiguen escapar casualmente de él? ¿Se debe a que el marcado por el demonio no es el verdadero destino? ¿Depende el destino de los seres humanos? ¿Existe el destino, la casualidad o la causalidad? Comprobada la tendencia de Laforet a la reflexividad literaria, paralela en ocasiones a ciertas alusiones propiamente religiosas, no sería descabellado ver en todo ello algunas claves interpretativas.

temas, a la altura de los años cincuenta, de nuevo, contrastaría con por ejemplo la de Carmen de Burgos en las primeras décadas del siglo XX, y más con la estrategia desbaratada por excesivamente explícita también de Sofía Casanova.

A diferencia de las novelas cortas anteriores de Laforet, consta de dos partes, además bastante diferentes entre sí. La primera se compone a su vez de tres capítulos, numerados a la romana, y tiene un cariz entre cómico y fantástico, en absoluto misterioso o terrorífico a pesar de la presencia de un personaje como el demonio, quien conoce a quienes emplaza a veinte años, esas cuatro… o cinco personas, cuestión que le hará dudar a él en la primera parte y a los lectores hasta el final de la segunda (y es que esa misma duda y esa sorpresa serán las causantes de la creación de un horizonte de expectativas realmente atrayente sobre el lector, que espera saber qué sucede con esas personas y por qué). Sin embargo, ya en la segunda parte, por un lado predomina un tono bien diferente, lejos de esa fantasía y ese humorismo, que suele ser ajeno a esta autora y al resto de las analizadas también: aunque en todo momento esperamos saber de esos emplazados, la historia principal es amorosa, enmarcada en esos tiempos revueltos de guerra.[448] Además, el primer capítulo de la primera parte ya detona las expectativas del relato al referirse a cierto "cuento" (esta referencia ya levanta sospechas por la "manipulación" y la "fantasía" facilitadas por la oralidad de dicho género literario), un cuento que muchos relatan sobre el bautizo de Teresa, durante el cual sucedió que una vecina, beata (otra en Laforet), vieja, llamada Matilde López, aseguró haber visto al demonio. Con la caracterización de Matilde, que vive en ese bloque de vecinos en Madrid con una huérfana servil a la que recogió, Ambrosina, también se consigue levantar no infundadas sospechas. Esta llamativa vecina nos recuerda a esas beatas también tan literarias contra las que, en el tercer capítulo, el padre de Teresa lanza una perorata, criticando a esas beatas y a curas y supersticiones varias, tema también de Laforet.[449]

[448] Y por otro lado, en ella se sirve la autora de algunas estrategias para experimentar con las formas de contar: recurre a la alternancia entre los capítulos, uno centrado en Paquillo seguido de otro centrado en Teresa, con una historia secundaria de fondo, la de Nicolás, historias éstas que llegan a cruzarse en el último capítulo, el único subdividido a su vez por asteriscos, precisamente en ése en el que se rompen las expectativas (ciertamente trágicas) que fueron desplegadas, aunque con humor, en la primera parte.

[449] "Sí, es para tanto… ¡Ignorancia, superstición!... En pleno siglo veinte gentes que creen en el diablo…" Y le dice a la del principal: "Permítame, señora mía… Si no existieran los curas, usted no creería en el diablo", y añade brindando: "Que les den morcilla a los curas, hombre. A ver si hay un día una buena escabechina de ellos y se respira mejor…". En el siguiente tiene lugar la entrada de los militares en el pueblo, con un mal presentimiento por parte de Paquillo, y también la visita y la inspección de la Fundación Escolar, donde trabaja Teresa como maestra y donde se van a alojar los militares. Con estas escenas se consigue contextualizar históricamente unos episodios, a través de los cuales podemos acceder

En el siguiente sexto se retoma el encuentro de la pareja que es protagonista de esa parte y se nos presenta a esa pareja pintada por ella misma: él, deportista, sensible, culto, padece cierto pánico ante las mujeres por un primer –y único– fracaso,[450] y ella, maestra, cultivada, lectora, se muestra también desconfiada ante los hombres, por la educación y el miedo que le inculcó esa tía maestra, como ella.[451] Hablan, duermen (elipsis y avance temporal), y cuando ella se despierta, sola, reaparece el demonio, ahora simbolizando el mismo miedo que ella siente. Como se puede comprobar, ni las descripciones son dejadas al azar atendiendo a la más pura tradición o moda literaria: con ese perfil, los dos protagonistas responden a una idealización literaria habitual, idealización "moderna", más propia de las novelas y novelas cortas de los años veinte, y por ello, irónica en los cincuenta a manos de una autora como Laforet. Como suele suceder en estos casos, las fallas o las imperfecciones no se deben a las personas, casi unos dechados de perfección, sino que la tragedia o el drama se deben a factores "externos", como los que les ha tocado vivir en tan difícil episodio histórico.[452] Será en

---

a dos registros literarios habituales entonces, los de un militar y los de una maestra. Teresa vive allí, donde esconde, en contra de su voluntad y con miedo, a un huido. Por medio de una analepsis, sabemos que es un perseguido, un minero de izquierdas; a ello se debe su miedo cuando los militares van a inspeccionar su casa para después alojarse en ella. A esa misma casa, en la noche, acude Paquillo pero para ver realmente a la mujer, a quien llega a besar… hasta que ella le da dos bofetadas. Hay que leer el quinto capítulo para que se nos cuente el momento anterior desde la otra perspectiva, la de la mujer: cuando ésta oye que llaman a la puerta, el hombre escondido en su casa estaba amenazando a Teresa en caso de que lo delatara mientras ella, en todo momento, insiste en que esa misma noche se marche. Es por ese miedo por lo que verdaderamente ella le dirigió las bofetadas.

[450] "-Yo no soy esa clase de hombre peligros.

Paquito había terminado con tanta amargura que ella le miró asombrada. No sabía las luchas que el muchacho llevaba consigo mismo para ser puro, para ser casto, para guardar sus mejores energías dedicándolas al estudio, al deporte, a prepararse a ser un hombre sano y digno. No sabía ella -ni lo atisbaba- lo que aquello suponía de hombría y al mismo tiempo los terribles ratos de desaliento que Paquito había pasado cuando algún amigo se había burlado de él, considerándole poco "macho", con aquella forma de vivir. No tenía por qué saber, ni lo supo nunca, que la única aventura carnal de Paquito con una mujer horrible le había dejado asqueado y avergonzado de sí mismo…".

Bien podría parecerse a una tradicional pero irónica descripción femenina.

[451] Recurre a la auto-presentación: "No vayas a pensar nada extraordinario. Soy de una familia humilde. Mi madre es viuda. Ella, mi madre, y su hermana se dedicaban a coser… Una tía me pagó los estudios de Magisterio. A ella le debo todo. Era solterona, un poco rara, maestra también. Me hizo estudiar sin descanso, me hizo también leer mucho. Ella era muy virtuosa, muy rígida… Me enseñó a protegerme contra los hombres. Me decía que para ir sola, de maestra, a un pueblo, hay que tener mucho temple. Me contaba historias terribles de muchachas solas, asediadas por el deseo de hombres bestiales…. Historias, ¿sabes?, verdaderas…". Nótese la recurrencia, ejemplificada con ese fragmento, a coletillas tales como "¿sabes?", en absoluto casuales, a través de las que la autora sabe caracterizar lingüísticamente a los personajes, que recogen al mismo tiempo todos los tópicos.

[452] Sólo en el capítulo que le sigue, el séptimo, el dedicado a Francisco, se nos informa de la verdadera razón por la que tuvo que dejar Francisco en medio de la noche a Teresa: una misión urgente. Tras esta explicación, asistimos a la escena en la que se presenta ante Cornelio, quien le informa de que tienen a una prisionera y de que se ha de celebrar un juicio sumarísimo, al estar acusada aquélla de espionaje… y de tener un retrato de Lenin. Por sus estudios, Francisco ha de ejercer de abogado en el juicio, gracias al cual, rayando en lo cómico, sabremos que el de ese retrato resultaba ser el padre de Teresa, a quien se le dedicaban tan afectuosas palabras en el reverso; además, le sirve a la autora para exhibir el dominio de la

el octavo y último capítulo en el que por fin coincidan las voces y las perspectivas de los tres personajes, Paquillo, Teresa y Nicolás, que se dan cita para comer, cuando se oye un estallido –y crece el suspense–: no, no ha sido el demonio que cumple su emplazamiento, sino que se ha debido al derrumbamiento de un edificio cercano pues, recordemos, estamos en plena guerra.[453] Y así termina:

> Nada de esto que he contado es muy extraordinario, ya lo sé. A todo el mundo le suceden todos los días cosas por el estilo, y hasta mucho más complicadas; pero a veces gusta oír contar cosas así, vulgares. Hasta el hecho de que los cuatro emplazados por el diablo, después de haberse librado de caer en sus garras, cenasen juntos sin ver en todo aquello más que una extraordinaria casualidad, es lo vulgar. Teresa contó incluso –animada al fin por reacción y por unas copitas de champaña– la historia de su bautizo… (…) Y como cuento quedó la historia de los emplazados, que los mismos emplazados no supieron reconocer.[454]

Pero la modernidad también pasa en esos años por la (auto)conciencia o la (auto)reflexividad, que en muchos de estos casos encuentran su expresión en las alusiones continuas a aspectos lingüísticos o literarios que son relacionadas

retórica del derecho. Además, si un abogado tiene la "legitimidad" de mentir, en ese caso para salvar a la protagonista femenina, ¿por qué no hacer lo mismo en la literatura?

[453] Tras una inusual separación por asteriscos, se presenta de nuevo a los personajes, que sienten según ellos mismos que han vuelto a nacer: gracias a que no se celebró ese Consejo de Guerra por la prisa de Cornelio y las no verdades de los testigos, ninguno se encontraba en la sala. Entonces, tras otra separación por asteriscos, aparece un sorprendente narrador en primera persona que vuelve a disipar las dudas del principio: ¿se ha tratado sólo de un cuento?, ¿han sido los personajes conscientes del emplazamiento (¿fantástico, falaz?) concertado por nada menos que el demonio? Porque esa última conversación les lleva a hablar de aquel bautizo de Teresa, al que todos acudieron y donde se encontraron… sin saberlo entonces ni en el momento del final del relato. Qué mejor manera de dejar en vilo al lector imposibilitado, desautorizado, impotente al no poder contarles a los personajes que él sabe, como si lo hubiera visto desde una mirilla, desde un teatro, desde un escalón elevado, que todos ellos se conocían.

[454] Se vale, pues, de estrategias de la más pura tradición literaria como, por ejemplo, esa recurrencia -tal que un abismo intertextual- a lo folclórico y oral, así como el motivo de las anagnórisis que, sin embargo, como suele hacer la autora en sus obras, tampoco tiene lugar: en la escena conjunta final no tendrá lugar esa anagnórisis de los personajes que ya se encontraron, sin saberlo, en su infancia. Y ello lo conseguirá, justamente, con el juego que consiste en contradecir las propias estrategias literarias relacionadas con la más pura tradición: los personajes creen que, efectivamente, esa historia deja de ser un cuento y, por ello, no han de creerlo, como tampoco han de creer en esos encuentros sorpresivos… aunque efectivamente se hayan producido. Un objeto tradicionalmente recurrido en las narraciones detectivescas y relacionado con la anagnórisis es el de la fotografía, una vez más para contravenirlo. Esa foto que pasa desapercibida y que su madre nunca le explicó a Teresa, tal y como se dice ya en el primer capítulo, reaparecerá al final para servir de prueba para la acusación: al estar firmada por detrás como "Padrecito" y al parecerse a Lenin (que murió precisamente en 1953, poco antes de la escritura de esta novela corta, por lo que, aún a estas alturas, siguen presentes aunque sea mínimamente referencias al contexto soviético), la tomarán como acusación contra Teresa, por "roja". Sin embargo, contradiciendo todo tradicionalismo, será una prueba errónea de lo que era una suposición, como suposición es que doña Matilde es judía, por su avaricia y su dedicación a la usura (motivo revisitado hasta el paroxismo en los cuentos medievales pero también en el relato de todas nuestras autoras); pero esto tampoco quedará aclarado.

especialmente con los personajes femeninos. Pero ese tópico también se expresa en los discursos realizados contra algunas especies literarias como la folletinesca, otra variedad temática señalada por Martínez Arnaldos y ejemplificada con claridad en la parodia crítica que lleva a cabo Eduardo Zamacois en la obra titulada justamente *El folletín*. Con todo, donde se hace más evidente es en el tratamiento de los personajes y en las tramas asociadas a ellos en las novelas cortas de Elsa Triolet o de Carmen Laforet. Los personajes femeninos de ésta, como la propia autora, leen asiduamente relatos que se venden en los quioscos (de ahí la puesta en abismo), la mayoría de los cuales se construyen sobre tramas intrincadamente folletinescas; tanto es así que esas mujeres acaban contagiándose de esas lecturas, como ya hicieron Emma Bovary o Ana Ozores, hasta llegar a enfermar o incluso enloquecer por ello. Esto no evita que en ocasiones también pueda tratarse esta cuestión con cierto humorismo, como hace C. Laforet en *Los emplazados.* A tenor de lo afirmado a raíz de los personajes que transitan sus novelas cortas, estos ejemplos de literatura femenina también serían atravesados transversalmente por otros aspectos temáticos como el autobiográfico, aun sin poder hablar tampoco de unos relatos propiamente autobiográficos. Esto de alguna manera también se explicitaba en el resto de nuestras autoras; por ejemplo, Triolet así lo hacía a través de un prefacio con una toma de postura también literaria, a la que tampoco renuncia dentro de la ficción, a la que lleva igualmente su reflexividad estilística y sus comentarios metaliterarios.

Se ha de insistir, y de ahí también el análisis detallado, que ese manejo del humor y la fantasía, no sin menos ironía, es totalmente excepcional respecto a la propia colección en la que es publicado el relato de *Los emplazados*, como respecto a nuestras autoras, todas anteriores a Laforet. De este modo, la excepción confirmaría la regla que conforma una inmensa mayoría de relatos, españoles y franceses, de raíz realista, verosímil. Otros elementos “misteriosos” podía llevar Anna de Noailles a sus relatos como ese ángel o Cupido que destaba el amor, o justamente de un halo de misterio impregnaba algunos de sus relatos Isabelle Eberhardt cuando el argumento así lo requería, como era el caso de aquellos relatos en torno a los propios misterios asociados con el mundo del desierto, sus hombres y sus creencias ancestrales (recurriendo así también, habitualmente, a un final abierto). Pero no estamos ante relatos fantásticos, ni siquiera en el caso de Laforet, y menos ante los relatos vistos de Sofía Casanova o Carmen de Burgos. Pero Laforet también juega en esta dirección con la (in)credulidad del lector de nuevo con un personaje femenino que detenta la recurrida locura, pues

Matilde reúne todos esos requisitos literarios; sin embargo, inteligentemente, ella también lanzará sus acusaciones sobre la locura de los que le rodean pues, como parece ser, el loco siempre es el otro. Esta estrategia resulta más efectiva con la recurrencia a un edificio o bloque de vecinos, *topos* que pone en bandeja el hecho de que proliferen las habladurías y los espionajes, otro tema habitual también en otros de nuestros relatos. Pero la fantasía y la ironía, tan conseguidas en esta narración y servidas especialmente por el personaje del demonio,[455] contrastan no sólo con el "realismo" de esas escenas de guerra de la segunda parte sino también con la voluntad de concretar espacio-temporalmente la acción: el bautizo tiene lugar en la calle Guzmán el Bueno en el Madrid de 1916, igual que el frente de Asturias se centra en el pueblo de Villa del Robre en 1936.

Pero, además, se atreve con las de los más variados géneros, de cuya mezcolanza resulta un atractivo cóctel. No sólo recurría al género gótico o al *bildungsroman*, como en *El viaje divertido*, sino que en este mismo relato, así como en *Los emplazados*, recurre al género detectivesco, como ya hiciera Emilia Pardo Bazán en algunas de sus novelas cortas de principios de siglo como *La gota de sangre*, o la primea justamente en este medio como El crimen de Beira-Mar de Sofía Casanova. Pero no sólo lo hace Laforet en estas novelas cortas, sino también en cada una de sus cinco novelas, en las que la autora asimila y manipula los más diversos géneros, y entre ellos, como Roberta Johnson destaca, en especial el detectivesco y el subgénero negro, con los que la escritora conseguiría, entre otras cosas, enmascarar un mensaje que Johnson califica explícitamente de feminista frente al masculinista, especialmente a raíz de su análisis de *Al volver la esquina*, publicada en 2004, esto es, póstumamente (Johnson, 2006: 517). En ella el protagonista, que es también el narrador, experimenta su dilema como hombre, español y tradicional, frente a los cambios, extranjeros y modernos. Esta mezcolanza supondría indudablemente una fórmula idónea. No se alejaría de ella una escritora como Carmen de Burgos que, sin embargo, hace esos temas mucho más explícitos, con un tono más serio, como seria sería su ironía en la mayoría de los casos,

[455] "El diablo resopló. Era Teresilla… Rarísimo… (…) Se inclinó, sin embargo, sobre la muy compadecida niña fea. Sobre aquel monito moreno que él veía con una inteligente y extraña cara de veinte años, sobre un cuerpo fino y delicadamente modelado, también de veinte años…

- Vaya, menos mal… Tú interesas algo…

Se retiraba ya puntillas, después de reírse al oír comentar una vez más -entre las mujeres que rodeaban la cama de Rosa- la aventura de la beata…"

En ese mismo capítulo, a punto de terminar, se acaba con una escena aún más cómica: cuando el diablo se marcha, deja un olor de azufre que, al olerlo la abuela de Teresa, mira sospechosamente a Nicolasillo quien, por ello, enrojece…

aunque el contexto político en el que publicara sus novelas cortas, mayoritariamente en ese marco de las colecciones populares hasta la década de los años treinta en España, también fuera diferente.

> Carmen de Burgos también utilizó las revistas semanales como medio privilegiado de divulgación para sus ideas feministas sociales, moviéndose siempre dentro del marco narrativo que imponían aquellas revistas para cumplir con las expectativas del público, como, por ejemplo, tratar temas amorosos y cercanos a la realidad urbana de la clase media madrileña o cultivar un tono más bien ligero y un estilo heredado de los realistas y naturalistas del siglo XIX. Pertenecía "Colombine" a un grupo de autores que se dieron a conocer a través de las colecciones populares (Imboden, 2000: 41).

Como en esos cuentos de objeto evocador o "suscitador de la narración" más propios del XIX (Baquero Goyanes, 1993: 149), encontrábamos en las novelas cortas de Carmen de Burgos objetos pequeños que centraban la atención, como una melena corta "a lo garçon" en *La melena de la discordia* (1925), refiriéndose a la "masculinización de la mujer moderna", así como al peligro de padecer la pseudo enfermedad femenina y moral de Rosa la nostálgica en la novela corta homónima, *La nostálgica* (1925) (síntomas similares parecían sentir otros personajes de otros relatos). Entre estas ideas destaca lo afirmado en la novela corta *El artículo 438* (1921) al comienzo del segundo capítulo, más allá de la reivindicación de la abolición de dicho artículo del Código Penal, con el que introduce la novela corta en cuestión: "María de las Angustias era la víctima de las leyes y las costumbres españolas", educada "de la manera que se acostumbra a educar a las hijas en Andalucía". Según la tesis de esta obra, la causa primera de ese mal es significativamente el "espíritu calderoniano", opuesto a la "moral superior", espíritu que reina en tierras y mentalidades españolas (paradójicamente, en la última página de esta novela corta dedicada a publicidad se anuncia "Hipofosfatos Salud", un revitalizante "para los atributos del sexo fuerte"…).[456] Sin embargo, son

[456] Se crea o no en ese espíritu calderoniano español, Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* también aludiría a una supuesta esencia española relacionada con los hechos y los propios mitos, así como con el erotismo mítico femenino: "La comunidad se encarga de castigar en su lugar a la culpable, porque no le ha ofendido sólo a él, sino a toda una colectividad. Estas costumbres existieron con una especial dureza en la España supersticiosa y mística, sensual y aterrorizada por la carne. Calderón, Lorca, Valle-Inclán las convirtieron en tema de numerosos dramas" (2005: 281). Alude a *La casa de Bernarda Alba* y a *Divinas palabras*, al fin y al cabo obras de hombres y obras de teatro plenamente contemporáneas a Carmen de Burgos. Sobre ellas cabría preguntarse si contribuyeron o a la mitificación o a la desmitificación de la mujer. En este sentido la misma Beauvoir afirma también: "Quizá el mito de la mujer se apague algún día: cuanto más se afirmen las mujeres como seres humanos, más morirá en ellas la maravillosa calidad

numerosos los mensajes finales ambiguos, como el de *El perseguidor,* que se incluye en la antología de Núñez Rey, en torno a otra institución que estaba en el punto de mira de Carmen de Burgos: "Su matrimonio no mataba su libertad, la agrandaba (…). La crisis de su soledad. (…) Veía con claridad que era vano luchar contra el amor y pretender esa vida artificial, egoísta, que suelen tener algunas mujeres por un excesivo celo de su independencia".

Además, era por la honra por lo que la joven y pobre Josefa no se quería casar con el viejo y rico Felipe en *El anhelo* (1923), esa honra por la que también reaccionaba Leoncia en una novela corta anterior, *Cada uno…*, de Emilia Pardo Bazán, honra a la que también se refería Casanova en otro relato con relación amorosa incluida, aderezada también con una historia criminal como en *El crimen de Beira-Mar*: ya invita al lector a leer un relato criminal, aunque el suspense gire en torno a quién será el asesinado. También aparecía en este relato la cuestión de las murmuradoras de los pequeños pueblos, con cuyos diálogos no sólo se consigue contribuir a la ambientación gallega y rural, sino presentar los temas de viva voz, la de los propios personajes en su autoretrato; valga este ejemplo del tercer capítulo de *El crimen de Beira-Mar*: "Si la familia –la gente– toda de Beira-Mar no fuera murmuradora, y no se metiera en la casiña del vecino, más la valiera… Mirade que la honra de una muje, es lo más grande del mundo". Relacionados con estos tópicos están el de las apariencias o el de las costumbres sociales, en especial correspondencia con el del decoro, burgués en particular, que a *Pendant l'abscence* lo llevaba también Anna de Noailles, junto a otros temas como la obsesión, la felicidad, la repetición o el poder de la memoria.

Pero Carmen de Burgos también arguye el motivo de las "costumbres severas" del ambiente andaluz por las que la protagonista en *Puñal de claveles* (1931) ha sido educada, a las que también se refiere en particular en uno de nuestros relatos, *En la guerra,* justamente ambientado en la guerra desde Melilla, a la que la autora acudía *a priori* más como corresponsal que como literata.[457] Además, es el relato al que recurre

---

de la Alteridad. Sin embargo, de momento sigue existiendo en el corazón de todos los hombres" (*ibídem*: 228).

[457] "De pronto cesaron todas las conversaciones. Un comandante alto, moreno, de aspecto distinguido y luenga barba gris, cruzaba el salón, dando el brazo a una dama. El espectáculo era inusitado. Parecía que en Melilla cristianos, moros y judíos rivalizaban en ocultar a sus hembras. No se veían mujeres por las calles. Las señoras, retiradas en sus casas, apenas se atrevían a asomar el rostro curioso por las entreabiertas persianas. En el mismo hotel, familias de escritores y de oficiales permanecían encerradas en sus habitaciones, sin presentarse en el comedor. Tal vez el retraimiento de las mujeres no era voluntario: las sujetaba la costumbre tradicional que dejaron los musulmanes en España, imperante aún entre los mismos que combatían a los moros en nombre del progreso. Un espíritu atávico, que indica los siglos de nuestro atraso, en relación a la cultura mundial, privaba al ejército de los consuelos y del aliento

para ponerle título a todo un volumen de novelas cortas (que incluye además *La indecisa, Siempre en tierra, La justicia del mar, El veneno del arte, El honor de la familia,* títulos que ya avanzan temáticamente el argumento del relato), encabezado en la portada por una ilustración con un hombre vestido a la manera árabe y con armas; sería un reclamo el tema y la localización también para los lectores españoles del momento. Como tal periodista en directo se posiciona un autor implícito representado en el relato literario y contagia a éste de cierto afán objetivo, documental, social e histórico, además de una considerable sustancia descriptiva centrada en el mundo militar, la cultura árabe y el paisaje, en detrimento del diálogo, de la acción y de la trama puramente ficticia. Ésta se reserva, en la línea de la autora, a una historia de amor como telón de fondo en las diferentes partes del relato hasta aflorar con más fuerza al final de éste y en su interpretación, explícitamente antibelicista, temática que retomará la escritora tras la Primera Guerra Mundial. La guerra, para Carmen de Burgos, destruye el amor y la vida. Sólo el personaje femenino de esa nueva pareja cobra cierto protagonismo: Alina aporta la sola perspectiva ante los hechos presentados, tras la cual se agazapa la autora y sus juicios más contra la guerra que contra el mundo militar, pero siempre con matizaciones y explicada al calor del contexto. Como tal figura femenina brilla con luz propia en ese mundo, destacando sus valores de independencia y libertad, cosmopolitismo o europeización y generosidad, además de como compañera del hombre, frente a la mujer árabe, por su brutalidad y el consentimiento de su esclavitud.. En este relato además aún siguen llegando ecos noventayochistas.

Otros temas señalados por la editora de *La flor de la playa y otras novelas cortas*, puestos aquí en conexión con otros y con ese espíritu contemporáneo, es la sátira de los comportamientos sociales, la guerra (la Primera Guerra Mundial y la guerra española de Marruecos) y los viajes por Europa e Hispanoamérica, y todo ello anclado en el presente de la autora y de sus lectores y lectoras. Asimismo, atestiguaría tales ideas la propia elección temática de la autora: amor y mujer efectivamente son los protagonistas de sus novelas cortas. El amor, con un modelo "absolutamente moderno" según C. Núñez Rey, es alimentado de "pasión", "comunicación", "solidaridad" y "tarea común" del hombre y la mujer (2005: 46). Con todo, se ha de vincular la temática amorosa, a veces melodramática, con las exigencias del público para con el género de la novelística corta del primer tercio del siglo XX. Además del tema de la dedicación ilegal y anárquica

---

vivificante con que el alma de las mujeres dignas sabe envolver la misión del combatiente, rimando la hermosa poesía de la epopeya".

pero heroica, el otro gran tema, como es el amor pasional o instintivo, le hace pensar a Núñez Rey en *Bodas de sangre* de 1933 de Federico García Lorca, en un "espíritu lorquiano *avant la lettre*" (1989: 54), por ciertas escenas, lirismos, presagios, como si ambos autores bebieran de una misma fuente. Una diferencia la marcaría algún final abierto de los relatos de Carmen de Burgos, dejando vía libre o huida a los personajes, que también se encontraban en pleno movimiento y acción narrativa. Pero también podría recordar el tratamiento del personaje de Louise Delport en Elsa Triolet, que no dejaba de llevar a cabo una labor clandestina en el contexto de la Resistencia francesa casi dos décadas después, personaje en continuo movimiento al que su creadora recubre de un halo heroico en plena Segunda Guerra Mundial.

Pero no sólo los personajes femeninos en plena contemporaneidad y viaje adquieren la atención de estas autoras. También próxima a ese contexto social contemporáneo por el deliberado anclaje espacio-temporal de la novela corta se halla el relato de C. de Burgos titulado *Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez*, dentro de la estirpe picaresca que seguiría viva en la novela corta de los cincuenta con, por ejemplo, el *Martín Nadie* de Concha Fernández Luna, participante de *La Novela del Sábado*, seguramente la más cercana al realismo literario del medio siglo dentro de la colección, aun con esos tintes levantinos que la acercarían a otros escritores como Miró o Castillo-Navarro. No sería gratuito el toque picaresco de la vida del protagonista, entroncada con la de Lázaro de Tormes, protagonista de una novela corta o breve (difícil catalogación la suya) del siglo XVI español contada, no obstante, por él mismo. Por ello, a través de un personaje de aire picaresco se puede mostrar "el anquilosamiento de la sociedad" con "el propósito de criticarla" (Gil Casado, 1968: VIII), aun dentro de las limitaciones incluso de la censura. También este relato de Carmen de Burgos se haya plagado de acción, contextualizada en la actualidad, pues el protagonista, el tipo picaresco traído a ese tiempo, llega a ir a Melilla y critica duramente Madrid, en un viaje en primera persona que le sirve para dar fe de lo observado con un afán objetivo llegando hasta lo cínico. Pero se cierne la mirada y la pluma de la autora desde 1930, llegando al ocaso de su vida también literaria con un relato en el que, además, condensa motivos anteriores de sus relatos:

> El episodio del joven ciego, a cuyo servicio entra Andrés, evoca el mundo de la bohemia literaria ya criticado veinte años antes en *El veneno del arte*. La estancia de Andrés en Melilla, como militar y como corresponsal, degrada la mirada que sobre la guerra y los

militares nos dio la autora con *En la guerra* y reduce su propio papel, tan heroico entonces. El cuadro costumbrista de la Puerta del Sol, donde Andrés se inicia como golfillo, reproduce en miniatura el gran retablo construido por Carmen en *Los negociantes de la Puerta del Sol*.

La referencia al artículo 438 del código civil, que dejaba indefensa a la mujer frente al marido, recuerda las largas luchas de Carmen a favor de la mujer y su novela *El artículo 438*. La visión crítica de Argentina, "vertedero de Europa", paraíso de Andrés, nos remonta a 1913 y a las duras ideas que expresó Carmen sobre el país al regreso de su viaje. El que Andrés en el barco recuerda *Malos amores* o *La travesía*, sobre todo por la presencia de los desdichados pasajeros de cubierta. (Núñez Rey, 1989: 73-74)

Asimismo, resultan próximos a la realidad y la contemporaneidad, pero especialmente a la de los escritores, otros temas como los relativos al ambiente cultural y socio-literario de la época, tan diferente antes y después de esas guerras de la primera mitad del siglo XX. Las numerosas referencias a las lecturas del momento, en especial a través del motivo recurrente de la educación sentimental de las mujeres, ayudarían a reconstruirlo, si bien casi ninguna novela corta tiene como tema principal elogiar o criticar el mundo del arte o de los artistas. Así lo hacía Carmen de Burgos en *El veneno del arte*, de 1910, pero con un tono irónico ante esa bohemia madrileña, con un humorismo muy diferente al de Carmen Laforet, con el que también evoca a través de sus espacios típicos o personajes como homexuales, snobs, mujeres galantes muy de F. Trigo, feministas o provincianas. También se reflejarían algunas ideas krausistas, por ejemplo, con cierto ataque a los colegios jesuitas para poder defender la autora una educación laica.

En este relato tiene lugar la conversación de la mujer y el hombre protagonistas, amigos de esa bohemia. Ella le asegura que no le sucede nada a pesar de su cara triste cuando le contesta "sacudiendo los rizos rojos de la cabellera, mientras fijaba sobre el joven la mirada de unos ojos de esmeralda semejantes a los de las heroínas de Cervantes-". Y sigue: "Nada. Tengo aplanamiento, cansancio, una especie de atavismo que me inclina a buscar el Nirvana, el descanso del no ser, teniendo la certeza de que se existe". A lo que él le responde: "Es usted una gran romántica, María". Así, ese tema que tanta profundidad adquiere en una autora como Isabelle Eberhardt, que lo eleva a tema en muchos de sus relatos por medio también de las estrategias narrativas acorde, o que otra autora como Anna de Noailles lleva también a sus relatos breves recopilados en

esos mismos años veinte, es tratado con ironía, con la que caracteriza a esos mismos personajes y ese relato-tertulia. Con todo, la autora seguiría recurriendo a esos personajes y a ese mundo bohemio del que ella misma estaba próxima. Pero tampoco tiene desperdicio el resto de la conversación, porque él también parece triste y le cuenta los motivos: ha regresado de un viaje por Rusia, Alemania y París, además de Biarritz. Va describiendo hazañas; por ejemplo, de París habla de las perfumerías y los trajes, y juzga negativamente esos cuerpos de mujer con curvas, asegurando que no es el "sexo bello". Él huele, según la voz narradora, a "perfume femenino de *cocotte* elegante", e interviene de nuevo:

> Después, como si despertara, continuó su relato con el mismo tono de recitado y gran fuerza de descripción.
>
> ¡Cuántas locuras en París! Reuniones de decadentes, a las que asistían Colette, la marquesa de Belfort y otras muchas damas, y donde se alzaban las copas de champagne en medio del refinamiento del placer. La dorada bohemia que salía a la calle para entrar en las sombras de la noche en los barrios de los *apaches*, en las tabernas sombrías donde Mr. Marchene, un príncipe de sangre real, tocaba la guitarrilla ante un tablado (…).[458]

Toda esa ambientación realista y contemporánea, conseguida por medio de temas propiamente sociales, contrastaría con el amago –un tanto fallido y poco usual– de ofrecer cierto exotismo en estas novelas cortas. Esto no significa tampoco que primen los tópicos costumbristas, aunque a ellos se aproxime en su primera novela corta Sofía Casanova, o los cosmopolitas. A pesar de esos costumbrismos y esos cosmopolitismos dentro de una deliberada contextualización histórica, esencialmente contemporánea, otra ausencia la representa el tema de la novela corta histórica y el de la legendaria. Esto no significa que no se frecuente el tema histórico reciente pues, aunque como telón de fondo o como escenario de acciones pasadas y siempre acorde con la tendencia de la literatura de medio siglo, el episodio de la Guerra Civil aparece en más de un relato, como por ejemplo, en *Los emplazados* de Laforet, o la Segunda Guerra Mundial en todas las *nouvelles* de un mismo *recueil* como *Le Premier accroc coûte deux cents francs* de Triolet, aunado justamente con esa contextualización y esa temática. Dentro de ese contexto socio-literario del medio siglo también brilla por su ausencia la novela

[458] Contrastará con la descripción posterior que hace de Madrid: "Nuestro Madrid es un villorrio donde todos nos conocemos y la gazmoñería impera… Todos los selectos huyen de aquí… No es posible tratarse más que con tal o cual viejo ridículo, chulos... escritorzuelos hambrientos y toreros de menos cuantía… Todos exploradores…"

corta utópica y fantástica, a pesar del interesante juego con lo misterioso y lo maravilloso operado en *Los emplazados* por Carmen Laforet (su tratamiento cómico por medio de la figura del demonio anularía todo misterio y fantasía), y a pesar del tono cuentístico buscado en otros relatos (aunque el tratamiento realista como pocos del tema y la tragedia también neutralizaría otra interpretación). Y dentro de las grandes ausencias también hemos de referirnos a esa novela corta erótica o (pseudo)pornográfica, una ausencia fácilmente explicable si se atiende al contexto histórico, por ejemplo bajo Pétain o Franco.

Aunque en muchas de nuestras novelas cortas prime el objetivo de plasmar una enseñanza, especialmente de tipo moral, tampoco se podría hablar propiamente de novelas cortas de tesis, más acordes con la literatura finisecular. Esas tesis, con todo, se mostrarían con más evidencia en las novelas cortas femeninas más tradicionales de las colecciones, en las cuales hay presente un final cerrado en hechos y en interpretación, dirigida sin tapujos. La modernidad literaria, aun en la década de los cincuenta, pasa por la ambigüedad de personajes, de tramas y de interpretaciones, ausente en los relatos de aquellas autoras. Con todo, en relatos como los de Anna de Noailles, aunque se tratara de reflexiones ensartadas con un hilo de trama ficcional, a menudo tales reflexiones parecían elevarse a tesis, con la querría ilustrar por ejemplo el título de su *recueil*, *Les Innocentes ou la sagesse des femmes*. Con todo, las explicitudes en torno a determinados temas de una Triolet o de una Casanova tampoco se disimulaban.

Reluce pues una variedad temática, ilustrada con ejemplos femeninos, variedad que también es un hecho en la literatura española de los años cincuenta podría venir justificada por "la falta de modelos y la ausencia total del sentido de generación entre los que se quedaron dentro de nuestras fronteras" (Domingo, 2007: 210). Y a pesar de ello, siguiendo la tendencia de la crítica literaria, Carmen Domingo establece dos grupos temáticos mayoritarios, la novela rosa y la realista, previsibles si se atienden las demandas y los condicionamientos del Régimen. En esas novelas eran habituales las relaciones de pareja "morales, cristianas y ejemplares, claro" (*ibídem*), pero también en las novelas cortas publicadas en *El Cuento Semanal*[459] los enamorados eran unos

[459] "No cabe duda de que la situación más frecuente estadísticamente es el encuentro amoroso de una pareja (…) conforme con el esquema tradicional de la literatura sentimental en la que un hombre y una mujer, para ser felices, tienen que casarse. Si la pareja es el sujeto más frecuente de la acción, no quita que la problemática amorosa se centre principalmente en el personaje femenino, ya sea como amante o novia disputada por dos hombres (…), ya sea como mujer casada y adúltera (…). La mujer es un soporte más atractivo o más apto a despertar la sensibilidad del lector. Sin embargo, podemos observar que las situaciones inspiradas en una tradición del teatro de bulevar, o del folletín, como la esposa adúltera, el

personajes asiduos. También se trataron temas relacionados con la Guerra Civil, la posguerra, y, muy poco a poco, el exilio.[460] Álvaro Pombo, de hecho, ve en común a las siete novelas cortas de Laforet que prologa esa posguerra, así como la escapatoria a todas ellas: "Tanto el tono neorrealista de estos siete relatos, como lo relatado en ellos, muestran una España empequeñecida y, sobre todo, dañada", y sigue: "La posguerra es el lugar de estas siete novelas", como también el de la propia escritora, por lo que "Parece haber sólo una salida, una deslimitación del límite inmóvil: el amor y la acción recta" (2010: 8-9). Pero las manifestaciones artísticas que se califican de evasión por su ausencia de compromiso casaban con el Régimen, a pesar de que, no se olvide, ya habían gozado de gran éxito las décadas anteriores.[461] Por ejemplo, con Carmen Laforet, podría apreciarse, implícitamente, cierta crítica a la sociedad o incluso al hombre a través de esa ridiculización y a través también del contraste y el juego con los puntos de vista y las voces, sin llegar a resultar ninguno estable ni definitivo, lo que le permitiría a la autora distanciarse y hasta burlarse de las tan escritas y leídas novelas rosas.[462]

---

marido infiel o la querida (…) aparecen más frecuentemente al principio de la colección, tendiendo a desaparecer en el último año. Paralelamente constatamos que el centro del interés se desplaza cada vez más hacia los problemas del hombre" (Magnien *et al.*, 1983: 69). Siguiendo sus análisis cuantitativos, la escasa frecuencia de los argumentos propiamente sociales, relacionados en especial con protagonistas colectivos, corroboraría el carácter mayoritariamente biográfico de los relatos publicados en *El Cuento Semanal*. Al mismo tiempo, confirmarían la escasa afición de los autores españoles a la creación fantástica; de hecho, los tres relatos maravillosos publicados en el año de 1910 no eran sino traducciones de autores extranjeros.

[460] "Desde el exilio las obras se escribían pensando tanto en la audiencia nacional como en la internacional, de ahí la urgencia por dar cuenta de lo pasado y de lo vivido; por eso mismo en muchos casos se optó, principalmente en los primeros años, por la ficción autobiográfica. La literatura escrita por mujeres, en un territorio sin pasado propio, como eran los países a los que fueron a parar los exiliados, se convirtió en un espacio abierto para la memoria, en un espacio consciente que quería evitar el olvido" (Domingo, 2001: 317). Un ejemplo literario entre los escasos que hay y que tratan el tema del exilio desde España es *Los que se fueron* de Concha Castroviejo.

[461] "Y de este modo, junto a las autoras que se habían dado a conocer antes de la guerra (Concha Espina, Carmen de Icaza…) había que sumar nuevos nombres que surgirían con fuerza, el de aquellas niñas, hijas de la guerra en algunos casos, que vieron y vivieron el conflicto y sacaron sus propias conclusiones: Carmen Laforet, Dolores Medio… Estas escritoras supusieron un cambio para la narrativa femenina, quizá en algunos casos más en contenido que en calidad literaria" (Domingo, 2007: 212), aunque ésta, en algunos casos, tampoco ha de ser negada. Así, además, se vuelve a insistir en que la convivencia de autores y autoras, también desde esta perspectiva, seguía siendo un hecho.

[462] Para ejemplificarlo, baste el personaje femenino principal, Alicia, de *Un noviazgo*. *A priori*, a ojos de lector habitual, la situación de la novela corta ya sorprende por anómala pues, si no es para ser parodiadas, son extrañas las parejas literarias que, con cincuenta años la mujer y sesenta y cinco el hombre, se decidan a casarse, a diferencia de esa pareja también tan literaria (y cinematográfica) de la joven y bella secretaria enamorada del maduro y atractivo jefe. Pero el de este relato es un hombre viudo y hastiado que ahora tiene ganas de que alguien lo cuide (según el mismo confiesa). En éstas, él le pide matrimonio a la protagonista, enamorada desde que lo conoció, como él bien sabe; y he ahí la sorprendente vuelta de tuerca: ella lo rechazará pero, según parece por la información suministrada insinuante pero deliberadamente por el narrador, a causa de cierta locura debida en gran parte a los prejuicios de clase. He ahí también la parodia conseguida espléndidamente por la autora al romper doblemente con lo esperado por las expectativas marcadas desde el propio título. Por todo ello, los

Pero, ante todo, este abanico temático parece en la gran mayoría de nuestros casos desplegado "en el amor y en la guerra", y además hilado con otros temas gracias a personajes en continuo movimiento. Carmen de Burgos llevaba la cuestión de la guerra al propio título de una de sus novelas cortas, *En la guerra*, ya de 1909. Pero tampoco en otros de sus relatos se esquiva el tema, como sucede en el de *El permisionario*, de 1917, en el que tiene lugar una nueva historia de amor entre un ambiente cosmopolita y decadente en la Costa Azul francesa pero entre los efectos de la Gran Guerra, opuesta a ese amor de Fernanda y Luis, el permisionario, quien cuenta con un permiso en la guerra de siete días que la pareja quiere disfrutar. La protagonista femenina, que lo es aunque no se le conceda el título del relato, es otra viajera que observa al comienzo desde el tren los distintos escenarios de la guerra. En ese ambiente, se rodeará de un grupo de amistades frívolas y ociosas (que recordaría a *El veneno del arte*), propias también de un ambiente bélico. El relato se cerrará, de nuevo, con la partida del tren.

> Adelantó Fernanda unos días su viaje, quería tenerlo preparado todo para cuando él llegase. Aunque estaba acostumbrada al ambiente melancólico de París, al espectáculo de mutilados y mujeres enlutadas, el viaje la entristeció aún más. Aquella multitud de soldados en todos los trenes y en todas las estaciones; todos callados, desalentados, con huellas de cansancio; los uniformes sucios; tan distintos ahora de los soldados de los primeros días que iban cantando La Marsellesa, animados y contentos como su la primera estación del camino fuese Berlín (…). Experimentaba como una especie de celos de aquellas mujeres. Casi todas eran bellas y jóvenes; les prestaba juventud, las embellecía, el encanto de sus tocas; aquella mezcla de azul y blanco dulce y prometedor.

Asimismo, el tema del amor invadía todas las secciones del *recueil* de Anna de Noailles, como ya lo hacía en su poesía, como por ejemplo en *Poème de l'Amour*, sentimiento que en todas sus variantes está presente en todos y cada uno de sus textos breves en forma de reflexión y observación, hasta el punto de hablar de Anna de Noailles como de una "psicóloga del amor" (De La Rochefoucault, 1956: 81). Además, un intento de hacer honor al título del *recueil*, *Les Innocentes ou la sagesse des femmes*, era buscado con ecos textuales y temáticos constantes. Y aunque la focalización masculina aparecía ocasionalmente, esa perspectiva, tras la cual a veces se podía atisbar la de un autor representado, se cedía a la mujer, con la que se asociaban diversos temas,

---

marbetes generalizadores no pueden ser aplicados en lo referente a los personajes ni tampoco a los temas de las novelas cortas.

o bien a través del discurso del narrador o bien a través de la propia voz que se le solía ceder. Pero sus relatos en su mayoría no eran contextualizados, por lo que, excepcionalmente, el tema de la guerra no sería explícito en el caso de esta autora francesa, que sí tematizaba con sus títulos sus "reflexiones ficcionalizadas o relatadas": *L'Imprudence, La Peur d'être inutile (Sonde d'une nuit de mai),* o *Une Étude sur la passion*. Con todo, la melancolía y el pesimismos invadía sus relatos con algunos de sus títulos también: *Conte triste avec une moralité, Duo a une seule voix, Parmi les lettres qu'on n'envoie pas (Amour), L'Adieu,* o *Pour souffrir moins*.

Pero en Elsa Triolet el amor y la guerra sí vuelven a fundirse a través de sus relatos albergados en *Le Premier accroc coûte deux cents francs*. De hecho, como en Carmen de Burgos y Sofía Casanova, una experiencia vital llevada a sus reportajes o crónicas de la guerra se erigía en la base para construir también esa ficción, ficción (y también biografía) a la que se le dedicaba esa temática amorosa, o, precisamente, con esa historia se hacía la ficción literaria, se ensartaba todo un relato, *a priori* no ficcional, de la guerra. La de Elsa Triolet es la Segunda Guerra Mundial, y dentro de ella, la del bando de la Resistencia. Pero también sus personajes son errantes, se mueven en el espacio y en el tiempo, hilan la incesante transformación narrativa de los relatos no muy breves, a la vez que hilan y ensartan otros temas. Además, esa reflexividad literaria presente en nuestras autoras también se relaciona con otra recurrencia, como es la reflexión sobre la propia lengua, a menudo por la propia situación *entre* de nuestras autoras, *entre-deux-langues*,[463] como la de Elsa Triolet.[464] También, como Eberhardt o Laforet, manipula y tematiza el destino, el tiempo, el sueño y la realidad,[465] lo que no emparenta Aragon con el existencialismo de un Camus ni sus mitos: "il y a des thèmes constants, comme une partition, à qui ce qui donne des développements nouveaux, c'est le destin *de l'espèce*, comme dirait encore Camus, l'histoire dans le vocabulaire d'Elsa

[463] "Dans l'*entre-deux-langues*, l'impossible langue d'Origine s'actualise dans le passage d'une langue à l'autre. Ce n'est pas réservé aux exilés. C'est une métaphore vécue par tous: tout un chacun, s'il veut penser et vivre en langues, même dans "sa" langue, doit y inventer l'autre langue et soutenir l'entre-deux qui ainsi se déclenche. Tout écrivain authentique fréquente les entre-deux-niveaux de sa langue apparente; comme entre un rêve ou un fantasme et son interprétation" (Sibony, 1991: 13-14). Y esa violencia de entre-dos la ejemplificará en quien la encarna, Kafka.

[464] De ello se declaraba responsable el propio Aragon: "Ce n'est que bien plus tard qu'elle fut amenée à écrire en français, par une longue métamorphose. (….) Je porte la responsabilité de l'avoir retenue en France, et parce que je ne pouvais me passer d'elle d'avoir déclenché ce drame intérieur de l'écrivain qui change de langage, cette mue profonde de l'expression, difficile à imaginer pour moi" (1960: 11).

[465] "C'est ainsi qu'Elsa Triolet par les livres écrits en vingt ans donne une réponse à la question posée à la dernière ligne du *Prologue à Bonsoir Thérèse: Où est la ligne de partage des eaux du vrai et de l'inventé*?" (Aragon, 1960: 19). Aunque el mismo Aragon diría a continuación: "Que le destin, c'est la politique, en l'an 43, n'était pas vrai que pour les personnages de roman" (*ibídem*: 29).

Triolet. (…) Il y a le thème de la création dans l'art, il y a le thème de la limite essentielle à l'activité de l'homme, l'âge" (1960: 35).

La guerra, especialmente debido a sus propias vivencias personales, aparecía como un tema constante en las novelas cortas de Sofía Casanova. Por ejemplo, la Primera Guerra Mundial permanece de fondo en el relato sobre la conversión de Kola,[466] que dejará de ser un bandido aunque sea confundido con un bolchevique, otro habitual en los escritos de esa autora. Pero a ella le dedica todo un relato, todo un episodio, como es *Episodio de guerra*, de 1921, como plasma en el título igual que lo hacía Carmen de Burgos (a diferencia claramente de Elsa Triolet, que lo hacía, justamente, con una "clave de guerra"). Se trata pues de un relato sobre la guerra, en el que parece ya especializada la autora, si bien en realidad el protagonista es un nuevo asunto amoroso, en una ambientación soviética (aunque no importe dónde), de manera que, de nuevo, guerra y amor satisface a todos los públicos. Pero sus propios títulos, de los que se hacen eco muchos subtítulos para las diversas partes de los relatos, ya anuncian el tema que busca: sería el caso del antinómico título de *Valor y miedo* o *Triunfo de amor*. En este último caso, el título ya enfatiza la temática amorosa, que girará en torno a los obstáculos religiosos (los cuales, en otras de sus obras, quedan relegados a tema secundario aunque estén presentes), como también sucedía en uno de los relatos de Anna de Noailles. También en *Lo eterno* ya aparecía el personaje del cura joven enamorado por medio del cual se ensartaban en una acción sucesiva algunos tópicos que se llevaban a los títulos de varios capítulos como "Amor", "Rebelión y locura", "El pecado" o "La vocación".

Ese personaje predilecto de la princesa también le daba título a otra novela corta como *La princesa rusa*, de 1923, en la que la temática amorosa se fundía con las discusiones del contexto, que no es otro que la Primera Guerra Mundial.[467] En *El dolor*

[466] Al comienzo del capítulo VI se nos dan los detalles del contexto, esto es, ya avanzado el relato: "La feracísima y hermosa región ucraniana, que extiende una de sus fronteras hasta el Mar Negro, ha sido de las más castigadas durante la gran guerra. Los ejércitos del Zar la defendían de austriacos, alemanes y turcos; y luego, sucesivamente, ensangrentaron sus estepas pródigas, sus villas y sus ciudades rebeliones parciales de los indígenas, que la Revolución de 1917 propagó destructoramente. Cuando los alemanes, en 1918, se apoderaron de Ukrania, no había rincón en ella que se hubiese librado del encarnizamiento entre bolcheviques, judíos, paisanos y tropas del sanguinario cabecilla Petlura y del germanófilo ataman Kuropatkin".

[467] Fue su situación personal la que le llevó a Polonia y Rusia en la Primera Guerra Mundial, en la que no participaba España, motivo por el que tampoco fuera un tema tan socorrido por la literatura española. Por ello, el testimonio, en este caso literario, de Sofía Casanova, resulta sugerente. De hecho, no aparece ningún nombre español en la recopilación de textos variados que lleva a cabo M. R. Higonnet sobre escritoras en ese episodio histórico (1999), en la que sí se incluye entre los escritos autobiográficos o memorísticos a la polaca Zofia Nalkowska, entre la *short fiction* a Katherine Mansfield o Marguerite

de reinar, de 1925, aunque no localice ni espacial ni temporalmente el conflicto bélico, vuelve a ser éste el protagonista, y aunque también se alterna con una historia amorosa, se trata de ensalzar al final la figura femenina, a través de la Cesarina, ese ejemplo de bondad y, por ende, de cristianismo.[468]

En Isabelle Eberhardt también encontramos temas diversos, normalmente en torno a una historia de amor en un contexto no bélico pero conflictivo como era el de la colonia argelina, con lo que, al mismo tiempo enlazaba otros temas: la errancia, los problemas de la colonización, la brujería (aun sin caer en lo fantástico), la (mala) suerte o el fatalismo, la enfermedad (como la malaria y la sífilis), la pasividad o en su caso el "mektoubisme", etc. Entre otras recurrencias, también aparece el matrimonio por conveniencia, la apatía o el *ennui* (de ambos protagonistas, femenino y masculino), la voluptuosidad/*volupté* y la sensualidad (a menudo explicada como una especie de embriaguez desconocida), el destino/la *destinée* (cuando el amigo decide contarle la verdad), la relación del amor con la muerte, y la amistad entre los hombres.[469] Entre los temas recurrentes en la literatura exótica colonial, Ruscio (1986) precisamente destaca los amores tristes de los trópicos así como los amores efímeros y los verdaderos, los reencuentros por casualidad, la vida cotidiana, los "descivilizados", el fracaso, o la profanación de la mujer blanca.

El tema de los colonos aparece en *L'Arrivée du colon*, *Fellah* o *Criminel*, y desde un enfoque político, en *Les enjôlés* o *Exploits indigènes*. Efectivamente, cabría hablar del "ciclo" de Margueritte, con temas políticos dentro de breves relatos con algunas frases de reflexión y descripciones con momentos de lucidez poética (y menos

---

Radclyffe, además de escritos periodísticos, entre otros, de Colette y otras francesas. Tampoco se aleja esa situación de la propia de la Segunda Guerra Mundial, que también estudia Higonnet desde la reconceptualización o reescritura de un episodio histórico, o incluso de la propia identidad sexual (1987).

[468] Se presentaba un matrimonio, el formado por Sonia e Iván, nombre muy soviéticos, como el de Arnef, el enamorado de la protagonista. En la primera escena, aparecía Sonia reivindicando el papel de la mujer en la defensa de la patria, no sólo criando a los hijos. En ese contexto bélico, los rebeldes, liderados por Iván, reclamaban una Constitución, frente al Canciller, que quiere liquidarlos y que domina al César; porque, como luego se dirá en otra parte, como afirma el César, "la democracia es humillación de los Césares". Aparece también una escena en la que la princesa (Olga, de nuevo) y el príncipe, hijos del César, jugarán a ser la mora y el paladín cristiano, lo cual para ella, será toda una suerte porque así será cristianizada. Sonia (también nombre querido por la autora) será elogiada por "valerosa" al lograr herir a Arnef. Y en los últimos párrafos será la Cesarina la elogiada, mientras que a lo largo del relato los hombres estaban enfrentándose: "Mi reinado empieza hoy, que he visto de cerca al pueblo y sé que me necesita… (…) El César recorre la ciudad antes de partir á combatir al invasor. Yo me quedo para pacificar las almas, para calmar dolores en los hospitales y en las cárceles… Y mis hijos, humildemente, conmigo, cumplirán sus deberes de Príncipes cristianos…" FIN

[469] Decía esto en una de sus cartas: "L'amour n'est qu'une loi physiologique qui ne touche, *en réalité, malgré toutes nos illusions*, que nos êtres physiques. Mais la vraie amitié, c'est vraiment *l'affaire des âmes* (A) -une chose participant de la mystérieuse *essentia eterna* de nos âmes. (…) Ensuite, il y a encore les *narcotiques de la Vie*, pour les heures trop cruelles: l'Art, la Poésie et aussi, l'Amour…" (1991: 147).

referencias a esa *volupté* o a esa *ivresse*, englobables posiblemente otro "ciclo"). Para las recopilaciones de la variada obra de Isabelle Eberhardt, no obstante, tampoco se esconde la mano de los editores modernos, especialmente Huleu y Delacour. Con motivo del centenario se publicaban también sus relatos cortos, en particular a través de dos volúmenes cuyos títulos recurren a las asociaciones isotópicas en torno a la autora: *Au pays des sables* y *Amours nomades.*[470]

Así, a pesar de la difícil generalización y clasificación, la mayoría de estas novelas cortas aparecen bañadas pues de ingredientes propiamente sentimentales y dramáticos, dos tendencias temáticas más que habituales en general en este tipo de novelas cortas del primer tercio del siglo XX. Por ello, no habría que relacionar esta cuestión únicamente con la producción y la recepción supuestamente propias de las mujeres, ni tampoco con el entronque genérico de los folletines del siglo anterior. Con todo, ese entronque se observaría con toda justicia en los relatos de Sofía Casanova, en la línea y el tono de su dramatismo a veces fatal. Sus relatos enlazarían, pues, con el tradicionalismo y un convencionalismo reflejado también en la pintura y el destino de sus personajes femeninos protagonistas, adecuado a la novela corta dramática y sentimental. A pesar de la limitada profundización psicológica de algunos caracteres femeninos, éstos acaban eclipsando por su tratamiento y por su protagonismo a los propios temas por ellas servidos. La novela corta amorosa se despliega en numerosas variantes que no salen de lo tradicional, con tramas en torno a amores juveniles, amores celosos y rivales, amores románticos, amores adúlteros y amores trágicos. A ellos añade Martínez Arnaldos los amores expuestos de forma epistolar, a lo que *a priori* se intenta ajustar Anna de Noailles, o a través del motivo del viejo con niña, como en *El viaje divertido* de C. Laforet, relato en el que se incluyen también las cartas de Rosa y de la joven Elisa. En este caso, aun en las distancias, continuaría la tendencia del primer tercio del siglo respecto al tema del amor tal y como señala Ena Bordonada (1990: 94), quien, a pesar de no negarle su posición privilegiada en ésta y también en otras literaturas, destaca su alternancia con otros tantos temas, principales o secundarios, tratados de una manera o de otra, pero también abundantes.

[470] En el primero de estos *recueils* se agrupan *nouvelles* siguiendo el criterio de corresponder a la primera larga estancia de Isabelle Eberhardt en el desierto del Sahara en el año 1902, que inspiró una serie de relatos publicados poco después en la prensa tanto metropolitana como argelina; por lo tanto, no sólo se nos muestran por vez primera las tentativas de la autora decidida a escribir sino también una región desconocida para los ajenos al sur argelino como el Souf. En el segundo, bajo la temática de lo amoroso y lo nómada, alberga veinte *nouvelles* en torno a la desesperanza de la pasión ante las prohibiciones del clan o a la fragilidad humana, que fueron escritas a lo largo de siete años de errar por el desierto.

2. 2. 1. Exotismos, cosmopolitismos, y ¿otros "ismos"? (erotismos y feminismos)

De la Literatura Comparada también ha requerido la atención la cuestión de la otredad, como refiere Sumie Jones, incluso para ir desde los otros a uno mismo, como lo hace Margaret R. Higonnet, estudiosas ambas que encabezan una serie de reflexiones en torno a la visión del otro desde los estudios literarios comparados que incluyen las imágenes culturales y etnográficas, imágenes del extranjero o sobre el extranjero que es el otro, pero también sobre el otro sexo, cuestiones que también constituyen el centro para los estudios culturales, postcoloniales y feministas (1995). Incluso las relaciones del español en Francia y del francés en España han sido estudiadas a la luz de "la cultura del otro": la imagen de Francia en España, y también los avatares hispanofranceses de Carmen y Don Juan, las confluencias e influencias medievales, pasando históricamente por los años renacentistas, napoleónicos y los contemporáneos, e incluso la traducción u otros aspectos lingüísticos y didácticos (Bruña Cuevas *et al*., 2006). Al fin y al cabo vivimos *entre* otros, y bajo el signo de la diferencia.[471] Situados nuestros textos escogidos en una encrucijada como la de la primera parte del siglo XX, como se ha visto, por sus temas y tonos, así como también por las imágenes y estereotipos albergados en ellos, pueden prestarse a ser vistos desde su exotismo y su cosmopolitismo, así como desde su erotismo o su feminismo, pues de hecho, una gran parte de los estudios en torno a todo ello se centran en esa misma encrucijada plagada de "ismos". Con todo, estos conceptos como los de cosmopolitismo y exotismo no andarían exentos de polémica definitoria o clasificatoria, pero tampoco carecerían de

[471] Sibony daba así su apertura:"Nous avons vécu et pensé jusqu'ici sous le signe de la *différence*: différence sexuelle (êtes-vous un homme ou une femme?), différence entre autochtones et étrangers (avez-vous la vraie carte d'identité?), différence entre malade et bien-portant, entre normal et névrosé, entre mort et vivant (oui, est-il vraiment mort? peut-on lui prendre ses organes? pas encore? dans dix minutes...). Il y a eu toujours un trait, une frontière, qui départageait le tout, avec en deçà et au-delà, et qui *faisait* la différence. Parfois c'était caricatural, «les bons d'un côté les mauvais de l'autre», et on en profitait pour récuser la différence. (…) Bref, les faits, les événements -très mouvementés ces temps-ci...- obligent à ne plus se contenter du repère de la différence. (…) Disons-le tout net: l'idée de la différence ne suffit plus pour comprendre ce qui se passe; ce qui se passe de nouveau (tourbillons identitaires de toutes sortes) et ce qui se passe de tout temps et qui touche à ces vieilles choses increvables qui s'appellent la vie, la mort, l'amour... Non que l'idée de différence soit fausse: elle est juste mais limitée, pertinente mais infime (…)" (Sibony, 1991: 9-10).

rasgos estilísticos o propiamente temáticos, al mismo tiempo unidos a aspectos como el de los personajes o el espacio-temporal (apartado paralelo a éste).

El exotismo, por ejemplo, "no ha sido únicamente un tema literario", tal y como advierte L. Litvak en su estudio (1986: 254); de hecho, particularmente los cuentos, los cuentos de hadas por todo su simbolismo humano, por su particular tratamiento espacio-temporal, por su héroe viajero (como lo han sido no pocos personajes –femeninos– de nuestras escritoras), ya se basarían en ese exotismo:

> "Había una vez en un país lejano" es la frase misteriosa con que se empiezan estas narraciones. El héroe del cuento es esencialmente un viajero, con objetos mágicos que le permiten un desplazamiento sobrenatural: botas de siete leguas, alfombras voladoras (…). El exotismo no ha sido únicamente un tema literario; desde siempre ha penetrado en nuestras vidas, insinuándose primero, para luego incorporarse y modificar nuestras costumbres, modas, pensamientos, formas de sentir. (Litvak, 1986: 254)

Jean-Marc Moura también se propone trazar una definición, una historia y una forma para el exotismo, esa *rêverie du lointain,* esa ensoñación (siguiendo a Bachelard) que separa lo mismo de lo otro, que representa un espacio –*ailleurs* pero mítico e interior también–, y que se lleva a la escritura –fantástica o no, poética o no–. El exotismo literario se caracterizaría por la plasmación en una obra de lo extraño o lo extranjero más o menos lejano, a decir de Moura y también de Litvak en su estudio (1986: 18); pero esa sola presencia no haría de toda obra una muestra literaria de exotismo: un cambio de decorado no haría al viaje. El viaje es necesario, necesario también para el exotismo, para la mentalidad y actitud y sensibilidad requeridas; es el tema literario esencial vinculado a él, un viaje espacio-temporal pero también jerárquico-social como afirma Moura siguiendo al Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques*, un viaje que también ha de ser la búsqueda de un objeto o de un sitio otro; y nuestras autoras eran eminentemente viajeras. Siguiendo la triple determinación postulada por Moura, psicológica, genérica e histórica, en este caso, se trata de escritoras, como otros tantos de sus contemporáneos, que se hallan predispuestas subjetivamente a ese exotismo, individual e históricamente, y que se valen para ello del relato breve y semibreve, como hicieran otros autores franceses y españoles anteriormente.

Pero el exotismo tampoco es nuevo, y ya en la Edad Media se representaba el Islam, en el Renacimiento los territorios coloniales, en los Siglos de Oro el Oriente, en

las Luces otros tantos lugares gracias a los clásicos viajes ilustrados,[472] en el XIX con el Romanticismo o el Realismo desde el exotismo triunfante desde Chateaubriand todos esos lugares posibles e incluso al interior,[473] hasta llegar al siglo XX, como afirma Moura, yendo del mundo exótico al Tercer Mundo. Desde Chateaubriand parte justamente el elemental estudio de Pierre Jourda sobre el exotismo en la literatura francesa, desde el Romanticismo hasta un año como el de 1939. Ese exotismo romántico se alimentaría más de imaginación o *rêve* que de pura observación, como el de un Stendhal o un Mérimée, que tanto colorean y llenan de convencionalismos sus relatos, muchos de ellos inspirados, según la moda, en lo español (1970: 9), una encarnación misma de ese exotismo de entonces.[474] Por su parte, Moura establece la fecha de 1914 como la de un crucial giro en cuestión de exotismo, mientras que Litvak se centra para la literatura española *entre* ambos siglos, en particular entre el año 1880 y el 1913 justamente, estudiosa que, más que según un criterio cronológico aunque acuda a los orígenes de la India y no olvide Japón, apuesta por distinguir un exotismo musulmán, un exotismo tropical y un exotismo arqueológico, lo que respondería a toda

[472] La propia traducción o transposición o incluso la ficción misma serían replanteadas a partir de la *nouvelle* exótica de finales del XVIII como postula C. Seth (2001), quien también advierte sobre algunos relatos de Cazotte que el autor en ocasiones operaba sólo cambiando la ambientación desde el título y los nombres propios, haciendo por ejemplo de una *nouvelle* alemana una *nouvelle* española. Replantearía asimismo la cuestión del propio espacio y tiempo la anterior *nouvelle* de la época clásica, dada la ambigüedad de la *nouvelle* exótica cultivada ya entonces, como lo planteaba Pioffet (2001) a partir de obras como *Zaïde* de Lafayette o *Ildegerte reyne de Norwège* de Eustache Le Noble. Era el tiempo de relatos subtitulados como portugueses, africanos, romanos, o también como españoles en los textos franceses o franceses en los textos españoles, a pesar también de la problemática del no-lugar o el no-tiempo, como afirma Pioffet. Y entre ellos, se encuentra un título como uno de Cazotte, *Rachel ou La belle Juive*, que nos recordaría en el siglo XX el de la novela abortada por Isabelle Eberhardt pero que reutiliza gracias al personaje en algunas de sus *nouvelles*.

[473] Recordemos que también Goyet estudiaba la *nouvelle* francesa en el quicio entre el siglo XIX y XX haciendo una parada en la relación de este género literario con el universo del periódico y con la crónica de viaje, lo que le llevaba a calificar el género de exótico, aun con matizaciones, a raíz de los personajes, tal y como se veía anteriormente: "Le fait massif de toutes des prépublications, c'est que les personnages ne sont pas superposables aux lecteurs. Les nouvelles paysannes et les nouvelles d'employés paraissent dans les journaux mondains, inaccessibles aux employés comme aux paysans; les récits brefs sur les provinciaux paraissent dans les journaux de la capitale. La distance est presque toujours là. Chez des auteurs comme James ou Akutagawa, qui ne partagent pas au même degré l'intérêt naturaliste pour l'inconnu social, elle sera temporelle ou psychologique. (…). A cette «règle» de l'exotisme, il n'y a guère qu'une «vraie» exception: Tchékhov, à la différence des autres nouvellistes, met bien en scène ses lecteurs dans toute une série des textes de sa maturité, de *La dame au petit chien* à *La nouvelle villa*, en passant par *La peur*" (1993: 127-128).

[474] Con todo, centra su estudio, según el criterio de los espacios, en Grecia, los países del Islam, Egipto, el Extremo Oriente, América, además de las islas, la colonia y "toute la terre". Pero también le dedica una especial mención a Argelia, a la Argelia anterior a Isabelle Eberhardt, que inspiró ya a Gautier y también poemas de Magali Boisnard o un *recueil* de Lemaître; con todo, ni la conquista ni la colonización ni el propio país inspiraron a más románticos o a parnasianos, ni tampoco obras de teatro ni obras de enorme calidad, pero sí otras obras como la *nouvelle* de Mérimée titulada *Djoumane*, o a un Maupassant conquistado por Argelia en *Au soleil*, o a Loti en *Fleurs d'ennui* (1970: 59-76). Por lo tanto, Eberhardt ya se habría encontrado con una Argelia literaria, además de con otras obras exóticas, como las de Loti, uno de sus escritores predilectos.

una sensibilidad finisecular y a todas las artes con, además, todo un abanico temático,[475] del que nuestras autoras no se podían sustraerse representando ese *tournant*.

Como para el momento de nuestras mismas autoras, en cada etapa se habría llevado a cabo una representación del espacio, siempre de acuerdo con la concepción misma del espacio propia a cada uno de esos periodos, como es la concepción esencialmente subjetiva desde el Romanticismo (frente a un espacio mítico medieval que, de hecho, haría del exotismo un imposible). Pero interesa el exotismo desde principios del siglo XX por esas asociaciones que también plantea Moura con el cosmopolitismo y la modernidad literaria, en un contexto asimismo de descolonización (lo que le lleva igualmente a referirse al *exotisme désormais*). Dentro de ese contexto Litvak también lo pone en relación, como escapismo y como esteticismo, con la realidad cotidiana de esa Europa moderna ante la que el hombre se rebela así como con el modernismo de principios de siglo XX.[476] Y es que en este sentido, el propio cosmopolitismo requeriría otras implicaciones y debates, también políticos y filosóficos, al calor de nuestros últimos tiempos, los de principios del XXI (Chung & Nootens, 2010).

Así, para el siglo previo al nuestro, el cambio en esa sensibilidad habría llegado con la Primera Guerra Mundial, fecha alegada por Litvak y por Jourda para el *tournant* del siglo XX, "celui du désir d'exotisme, ce qui ne signifie pas qu'il est celui de l'exotisme littéraire" según Moura (1992: 84), a pesar de que nunca antes haya habido tantos viajes –de bajo coste– y de que seduzca como nunca el tema de un lugar más allá y cada vez más lejos. El exotismo quedaría apartado de los grandes movimientos literarios, en este caso en la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX, y por ejemplo, tras la guerra, la ambientación norteafricana de una obra como *L'Étranger* de

[475] Para ese exotismo musulmán que asocia con la imagen del jardín de Alah, alega una serie de secciones que bien podrían relacionarse temáticamente con algunos de nuestros textos: la atención puesta en escenarios y arquitecturas como el desierto o la Alhambra, en determinados objetos y hasta sensaciones o acciones como la crueldad y la violencia, la muerte, la decadencia y el fatalismo, además de figuras como los propios habitantes o la mujer, ésta a su vez en relación con el harén o con la religión y los ritos. El exotismo tropical, relacionado con el primitivismo por su parte, también se relacionaría con un escenario como el tropical, con una ensoñación y un tiempo como el de la leyenda, con una naturaleza, con unos habitantes, con unos objetos primitivos, además de con supersticiones y ritos paganos, y, claro, con unas sensaciones y con una mujer como la del trópico. Pero también desde el exotismo arqueológico entrarían en juego lo ritual, o lo decadente, o la propia mujer fatal, como estudia Litvak.

[476] De nuevo el deslinde se haría problemático, en este caso el del cosmopolitismo respecto a las proximidades de la modernidad o el modernismo, en el arte y en la literatura, e incluso, en el caso español, el de la generación del 98, o también en el caso hispanoamericano. Litvak, con todo, prefiere referirse, siguiendo a Juan Ramón Jiménez, a esa "actitud" finisecular, a una tendencia general en busca de la belleza sepultada en el XIX por la burguesía. Igualmente la figura de la mujer entraría en relación con esa melancolía de los modernistas, entre otros motivos: véase LITVAK, Lily (1975), *El modernismo*, Madrid, Taurus.

Camus lograría quedar a la sombra de su existencialismo; sin embargo, paradójicamente, al mismo tiempo se estaría viviendo el florecimiento de los clichés exóticos en el campo de la paraliteratura (*ibídem*: 93). Ése sería el "triste exotisme" del siglo XX, a decir de Décote (1985: 160).[477]

Ese mismo principio del siglo XX era también pues el de la apertura a las influencias extranjeras del cosmopolitismo, a menudo opuesto a este exotismo que toma lo extranjero como tema para la obra literaria; sin embargo: "À l'origine de ces deux inspirations au XXe siècle se trouve un trait dominant: la volonté, après 1918, de sortir d'une Europe malade" (*ibídem*: 87). Cosmopolita sería Paul Morand, como así lo ha sido estudiado por Sarkany (1968), distinguiendo el primer cosmopolitismo, el real, del posterior, el irreal, de este polifacético autor-diplomático abocado por su lado epicureista y su lado humanista a ese ser cosmopolita. Y lo sería también en sus *nouvelles* tan del siglo XX, como refiere Moura, hasta el punto de que su cosmopolitismo podría anular o *anéantir* el exotismo (como corrobora Moura a partir de esa idea de Sartre sobre Morand), por ejemplo, contribuyendo a un sincretismo cultural que pretende hacer del todo algo universal, anegando sus textos de nombres extranjeros o de "bisuterías", o haciendo ver lo lejano como si de la Torre Eiffel que casi todos los días vemos se tratara. Así, no muy alejado de Litvak,[478] también el exotismo sería matizable como esa *rêverie de l'espace lointain*, además de moldeable estilística e históricamente y además de "graduable":

> Quant à l'espace lointain évoqué, il correspond à l'autre de l'Europe, l'extérieur de la culture européenne (de l'Afrique à l'Océanie), mais sa représentation est loin d'être uniforme. Elle se déploie entre deux pôles. À l'un, l'étranger est simple reflet, figure entièrement définie par les schèmes de la société qui le met en scène (d'où le risque de stéréotypie); à l'autre, il est rendu à son altérité par une écriture qui cherche seulement à en évoquer l'irréductible distance (d'où la tentation d'une forme ethnographique). On conçoit qu'entre ces deux limites, la latitude narrative de l'exotisme soit considérable. (Moura, 1992: 33)

[477] Así califica el exotismo del siglo XX, en ese declinar para el que ofrece una serie de causas, tanto económicas y sociológicas como políticas y psicológicas. El recorrido histórico desde la Edad Media hasta entonces es similar al efectuado por Moura, además de otras ideas, por lo que el débito para con el estudio anterior de Décote se hace más que evidente.

[478] "El exotismo fecundizaba la personalidad con lo irracional, negaba la historia por la rehabilitación de la leyenda y el mito, el tiempo objetivo y cronológico por la creación de un tiempo subjetivo y recuperaba el subconsciente y el sueño.

Esta es la base sentimental de todos los exotismos. Todos ellos tienen asimismo una forma de expresión peculiar a cada uno, pero también una forma de expresión común a todos ellos" (Litvak, 1986: 18).

Dentro de la escritura del exotismo, superponiéndose a todo lo anterior, caben pues los clichés y estereotipos[479] y el artificio léxico[480] ante su fantasía y su realismo, cabe la descripción ornamental y también expresiva desde un punto de vista tanto retórico como poético e histórico, cabe lo pintoresco moral y geográficamente con descripciones representativas con distintas funciones, y cabe una escritura de la alteridad –de la ausencia y de la tentación etnográfica–. Pero aunque tal vez quepa cuestionar una poética y una estilística del exotismo o todo un conjunto de elementos narrativos simples, además de aquellos rasgos estilísticos y exigencias narrativas cabrían según Moura dos aproximaciones, como la efectuada desde los temas.

Esos estereotipos y esas imágenes del "otro" han querido ser representados estilísticamente en la ficción, como también se veía a propósito de la caracterización de personajes de algunos relatos de nuestras autoras (y como se verá particularmente en el siguiente apartado), relatos franceses en los que podían aparecer personajes españoles y relatos españoles, sobre todo, en los que podían aparecer personajes franceses, incluyendo respectivamente además algunos hispanismos y no pocos galicismos en busca de aires cosmopolitas o exóticos, lo cual tampoco era nuevo ni exclusivo, tal y como se ha aludido. Por ejemplo, el exotismo español para la cultura francesa lo visualiza el especialista y comparatista D. H. Pageaux a la luz de la historia y la imagología dentro de la representación de la historia española en la literatura francesa, advirtiendo que "la realidad geográfica permanente, esto es, el cliché, literario o no,

[479] "L'écriture exotique joue de ces deux procédés, soit en utilisant des clichés pour signifier le caractère étranger d'un univers ou d'un personnage, soit en reprenant une thématique par avance assignée à tel espace lointain (…) [Amossy] À partir de quel moment un trope peut-il être considérée comme un cliché? (…) Ce qui explique la dénonciation quasi-générale de l'exotisme (entendu comme collections de procédés littéraires convenus) et sa présence croissante dans un domaine principalement paralittéraire (romans d'espionnage et d'aventures). (…) [cela] n'est pas une condamnation de ce courant littéraire. (…) L'image de l'étranger que propose une œuvre exotique n'a de chance d'être tenue pour vraisemblable qu'à la condition de s'établir sur la base d'une connivence culturelle dont clichés et stéréotypes sont les indices. L'exception à cette règle est la quatrième inspiration exotique. L'exotisme d'un Segalen se détache de toute représentation convenue pour décrire l'altérité en elle-même, dépouillée des masques dont la fiction occidentale, jusqu'à Loti, l'a recouverte. Mais l'œuvre de Segalen précisément, rompant brutalement avec la tradition exotique, n'a pas trouvé de public de son vivant. Cliché et stéréotype sont en fait à la base de la productivité textuelle de l'exotisme comme de toute création littéraire" (Moura, 1992: 101).

[480] En cuanto a las voces extranjeras se habría de apuntar, como hace L. Litvak, que en ese contexto literario resultaban en general del gusto de escritores, "por su valor de documento celosamente perseguido", por "el clima de la acción", por "exhibir una rica documentación", pero también por su "función primordialmente transmutadora de la realidad, aportando a los contextos matizaciones de rareza lexicográfica y actuando como fondo de cultura colectiva y lejana sobre la cual resaltaran las acciones. Su exactitud conceptual importa poco y funcionan más por un cierto poder cabalístico derivado de su misterio" (1986: 21).

sirve metafóricamente de garantía, de coartada, para escribir la Historia" (2002: 41). Con todo, bien recuerda que, incluso en momentos históricos de especial tensión entre Francia y España, ésta siempre se ha representado con imágenes exóticas. Considera este fenómeno de exotización española por parte de Francia como de larga duración, fenómeno que además se ha servido de tres fundamentales procedimientos de cara al exotismo como serían la fragmentación, la teatralización y la sexualización.[481]

España era y sería siendo exótica para Francia, como cosmopolita era y puede seguir siendo París en particular para España.[482] También Fernández Cardo analizaba "la otra cultura en esta literatura" a la luz de las funciones exóticas de la escritura dentro de un estudio en torno a las imágenes de Francia en las letras hispánicas. La otra cultura, en este caso la francesa, en esta literatura, la española, favorecería el exotismo, incluso

[481] "El exotismo español (creado por la cultura francesa) es en este punto un fenómeno de larga duración que ha revestido sucesivamente dos formas culturales opuestas. Cuando España era una amenaza para el reino de Francia, desde los tiempos de la Liga (la opinión ultracatólica a sueldo de Felipe II) hasta Rocroi, se desarrolló en Francia un exotismo de defensa: el español Matamoros, Capitán, fue ridiculizado a través de las coplas y los panfletos de la Satyre Ménippée o inmortalizado en la *Illusion comique* de Corneille. En pleno Romanticismo, Théophile Gautier se acordará de él al crear su *Capitaine Fracasse*. En la corte de Luis XIII aparecieron las primeras españoladas donde se caricaturiza a personajes españoles (citaremos el ballet más famoso de 1626, *La douanière de Billebaut [=Bilbao] et Fanfan de Sotteville*). Pasado el peligro, se desarrolló un exotismo ornamental, de acompañamiento, que encerraba a España en un marco decorativo (música de descanso, cartones de tapicería, grabados amables, como la famosa *Conversation espagnole* de Carle Van Loo y de la que Beaumarchais se acordará para una acotación del *Mariage de Figaro*). Desde los ballets cortesanos de Luis XIV (después de la derrota de España) hasta las operetas de Francis Lopez y de Luis Mariano, el imaginario francés ha utilizado el color español como un verdadero producto. Ha consumido España, pues en el siglo XVII se trataba justamente de consumir lo que había sido una amenaza política, utilizando en diversos grados los tres grandes procedimientos de exotismo" (Pageaux, 2002: 41).

[482] Alberca ya se refería al París, por ejemplo, de algunos autobiógrafos españoles llevado a memorias, diarios o autobiografías, concretamente al imán que esa ciudad pudiera ejercer ante estos escritores, muchos contemporáneos de nuestras autoras, que pudieron sentir por el mito de la ciudad de la luz para romper su habitual "ombliguismo" en pos del cosmopolismo: "En medio de la atmósfera de *cerrado y sacristía* que la literatura española respiró durante buena parte de los siglos XIX y XX, la atracción por la capital francesa fue una excepción. París fue el destino preferido por los españoles para perder el *pelo de la dehesa*. París, faro de los que querían limpiarse la caspa del costumbrismo y de la beatería omnipresente" (2009: 616), mostrando las propias oscilaciones de la "cotización" de la ciudad según la historia española y francesa. El París finisecular significaría la "meca de la cultura", un "mito", un "rito de paso", un "momento epifánico", también para escritores hispanoamericanos. Entre la admiración y la incomprensión ya habría tres insignes ejemplos: el diario de Leandro Fernández de Moratín, las memorias de José Zorrilla (*Recuerdos del tiempo viejo*, 1880) y Galdós (*Memorias de un desmemoriado*, 1914). Incluso para Baroja, en *Desde la última vuelta del camino* (1944-1949), la función no sería otra que la de ejercer de "balcón europeo". Pero también su hermana Carmen Baroja lo llevó a su escritura pesonal tras su estancia en París en 1906 con su hermano, comisionada por la familia para un curso de pintura y grabado, en *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, testimonio de los obstáculos insuperables que la mujer española de principios del XX encontraba para realizar cualquier empresa personal sin tutela de un hombre. Pero también se refiere a Gómez de la Serna en *Automoribundia* (1948, traducido al francés y publicado por Flammarion, siendo incluso requerido por la *Nouvelle Revue Française* de Gallimard), a Buñuel en *Mi último suspiro*, además de a otros escritores desde el exilio como J. Semprún en *La escritura o la vida*, Alberti o Mª T. León. Pero tampoco olvida el "París postmoderno", entre la decadencia y la ironía, como el de *La algarabía* de Semprún, *Paisajes después de la batalla* y *El sitio de los sitios* de J. Goytisolo, o, claro, *París no se acaba nunca* de Vila-Matas.

esas denominadas funciones exóticas de la escritura literaria o ciertos procesos textuales, lo que podría ser estudiado desde la Literatura Comparada: el *afuera* lingüístico (a nivel verbal, como en patronímicos o topónimos o en la introducción de la otra lengua en el texto), estructural (en el nivel de la sintaxis literaria, relativo a lo genérico y a lo intertextual) y cultural (englobando también la tematología) (1989: 373). En ese mismo estudio de conjunto promovido por F. Lafarga, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Pageaux ya estudiaba ese aspecto concreto de las relaciones culturales existentes entre Francia y la Península Ibérica a través de incesantes e innumerables relaciones demostradas con pinceladas a lo largo de los siglos, concluyendo con esa idea de la perennidad en la cultura francesa del exotismo hispánico, incluso ibérico incluyendo el portugués y dentro del contexto europeo. Sin embargo, advertía, esa presencia en el imaginario extranjero no tenía que significar necesariamente conocimiento o consumo ni mediación o intercambio cultural, directos y reales, y sí, en ocasiones, traslado de un auto-estereotipo y formación de hetero-estereotipos.

Asimismo, a partir de esos ejemplos históricos justificados por las relaciones políticas y económicas siempre operativas, cabría distinguir dos fases marcadas por el final del siglo XVIII, así como dos caras de España en Francia, ya sea la de un enemigo heredado de los siglos XVI y XVII, ya sea la de un vecino despreciado o desconocido, y de ahí, dos clases de exotismo: "l'exotisme de défense et l'exotisme d'agrément" (Pageaux, 1989: 462). A partir de este exotismo de "ornement", Pageaux distinguía esas tres operaciones culturales: la fragmentación cultural (no una visión de conjunto de la cultura del Otro, a veces identificada con la propia naturaleza de ese Otro o focalizando lo pintoresco), la sexualización o particularmente la feminización de la cultura ajena (de la irreducible imagen del Otro, en este caso oponiendo la Mujer-España, la que baila y canta, la que es *fatal*), y la teatralización (viendo al Otro como en un decorado), contribuyendo a dominar, subyugar y consumir, respectivamente, al Otro. Se encontrarán, pues, tanto la hispanofobia como la hispanomanía, "sans transition et parfois même nous installe dans une coexistence culturelle totale" (*ibídem*: 466), en ese exotismo hispánico que trasciende incluso la Guerra Civil española, pudiendo coexistir la España franquista con la España turística, pero siempre compensando otras imágenes de Francia.

París para España sería "el otro", la representación del cosmopolitismo. España para Francia sería "la otra", sería la representación del exotismo, el exotismo también en

todo su erotismo, su erotismo sexualizado, feminizado desde el XIX de Mérimée por esa figura de Carmen. Porque hay otra otredad, la del erotismo: "el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*", decía Octavio Paz , con representaciones de "tentativas de salvación o de liberación personal frente a un mundo caído, perverso, incoherente o irreal" (1994: 20-21), ese mismo mundo que invitaba al escapismo exótico o cosmopolita según Litvak. La *nouvelle* erótica tendría un especial cultivo ya en la segunda mitad del siglo XX, y de ella hace especial mención René Godenne (1989).[483] De hecho, elabora un repertorio crítico de *recueils* de *nouvelles* eróticas para el periodo comprendido entre 1940 y 1990, pudiendo destacar entre las escritoras, por ejemplo, a Belen (pseudónimo de Nelly Kaplan) con *La Géométrie dans les spasmes* en 1959, entre otras posteriores como Emmanuelle Arsan (Maryat et Louis Rollet Andrianne), Maria José Thériault o Régine Deforges con *Lola et quelques autres*. Erotismos también se encontrarían en obras de Corinna Bille junto a feminismos de otras representantes, y sería entonces cuando esa *nouvelle* erótica cogería su "velocidad de crucero" gracias a autores y autoras especializados y de calidad (Godenne, 1992). Pero anteriormente, en la Francia moderna y cosmopolita de principios del siglo XX que una mujer, como Rachilde, se diera a ciertas obras, como *Monsieur Vénus*, no se haría tampoco sin escándalo.[484]

[483] También el relato corto erótico vive un florecimiento en el siglo XX ajustándose a los cánones del género literario. No obstante, resultaría una especie problemática por cuanto en este siglo ese tipo de relato breve impregna otras subtemáticas como la policíaca, especialmente en la década de los ochenta, pero también la fantástica y la ciencia ficción, llegando a relacionarse, de acuerdo con esos subgéneros, con las perversión y los extremos sexuales. Por ello, según Godenne, tampoco habrían esos autores de ser considerados como tales cultivadores de literatura erótica, a pesar de que otros así lo reclamen: E. Arsan, R. Deforges, J. Mansour o C. Philippe (1989: 24). Se encontrarán evocaciones precisas y sin ambages, con tonos tanto realistas como inverosímiles, si bien en muchos casos, para esta literatura en particular como para el género del relato corto en general, muchas de las obras dejarán que desear por el tratamiento poco elaborado de esta temática, a diferencia, por ejemplo, de una Anaïs Nin. Algunos otros autores relacionan lo erótico literario con lo onírico o surrealista tales como P. Bourgeade o A. Pieyre de Mandiargues, o con lo homosexual como H. Guibert o P. Herbar, o con lo decadente, lo morboso o lo neurótico en lugar de lo más sensual, pasional, o amoroso de una autora como Corinna Bille.

[484] No queremos renunciar a traer a colación las ideas expresadas a partir de una autora como Rachilde, escritora de *nouvelles* también (a las que se hubo de renunciar en este estudio), y responsable de una novela como *Monsieur Vénus*, con una edición de 1902 que seguimos también para el prólogo incluido de Barrès, titulado "Complications d'amour". Precisamente, en "Note de l'éditeur", se nos decía: "Nous donnons à nos lecteurs une réédition définitive de *Monsieur Vénus*, ce roman singulier qui a tant piqué la curiosité, à propos duquel ont été faites les suppositions les plus étranges et que beaucoup de personnes croient condamné par les tribunaux de la Belgique. Nous n'hésitons pas à le réimprimer en France sans en atténuer la vivacité un peu fantaisiste, car cette œuvre est une œuvre littéraire qui n'a jamais eu rien de commun avec les ouvrages érotiques publiés et vendus clandestinement". Además, lo que se afirma desde el principio se resumiría en los mismos términos aquí, siguiendo a Barrès: "Je n'entends pas préciser la limite de ce qui est vrai ou faux dans *Monsieur Vénus;* tout lecteur un peu au courant des exagérations romanesques d'un cerveau de vingt ans fera aisément le départ entre les embellissements d'auteur et les détails réels de sensibilité. J'imagine que si l'on supprime les enfantillages du décor et le tragique de l'anecdote pour conserver les traits essentiels de Raoule de Vénérande et du déplorable Jacques Silvert,

La controversia también estaba servida para los escritores españoles del primer tercio del siglo XX en torno a la *ejemplaridad* de este tipo de relatos que, en la mayoría de las ocasiones, eran inflados o exagerados por aquéllos que los criticaban aun afirmando no haberlos leído (un "confieso o juro que no lo he leído"), cuando realmente poco tendría esta literatura de pornográfica[485] y cuando pudo ejercer ya como fenómeno propio su influencia fuera de España,[486] incluso en la Francia de la que en principio se inspira, continuando con esos vaivenes literarios.[487] Por

---

on sera bien près de connaître une des plus singulières déformations de l'amour qu'ait pu produire la maladie du siècle dans l'âme d'une jeune femme" (1902: XI). Comenzaba hablando de lo "abominable" que resultaba ese libro que han situado en el infierno de las bibliotecas, libro cuya "perversidad" residía justamente, se dice, en haber sido escrito por una joven, que daba así su primera obra maestra. Desarrolla asimismo unas ideas que concentra después en un párrafo tras haber explicado el argumento de la novela: "(…) au milieu d'une famille honnête, peut surgir un pareil monstre. Enfin Rachilde a beaucoup d'esprit, une légèreté coquette, mais ne se préoccupe guère d'anoblir par de longs labeurs la forme de son œuvre. Ni moraliste, encore qu'elle esquisse une théorie de l'amour, ni psychologue, bien qu'elle analyse parfois, ni artiste, malgré ses scintillements. Rachilde appartient à la catégorie qui, selon des esprits très affinés et un peu dégoûtés, est la plus intéressante. Elle écrit des pages sincères, uniquement pour exciter et aviver ses frissons. Son livre n'est qu'un prolongement de sa vie. Pour les écrivains de cet ordre, le roman n'est qu'un moyen de manifester des sentiments que l'ordinaire de la vie les oblige à refréner, ou au moins à ne pas divulguer. Peut-être *Monsieur Vénus* est-il dans le fond une histoire très réelle; mais fût-ce un rêve, il témoignerait un état d'âme très particulier" (1902: XIV).

[485] Étiemble, otro de nuestros comparatistas, reflexionaba justamente sobre el erotismo y el amor, reflexión a la que dedicada una obra y que también llevaba a su estudio literario comparado precisamente desde su tendencia "natural" comparativa inter-cultural, condenando la pornografía y definiendo el erotismo: "Quant à la vraie littérature érotique: celle qui enseigne l'amour, ou le célèbre en beauté, elle est incroyablement rare sur la planète. Outre quelques traités pieusement ou laïquement didactiques, elle compte un petit nombre de poèmes ou de proses dont, orthodoxes ou non, les pratiques, les sentiments ne sortent pas de l'ordinaire. La littérature érotique n'a donc rien à voir avec celle qui peuple les enfers de toutes les bibliothèques, et qui n'est qu'«érotique», c'est-à-dire cochonne, croustilleuse, crue, curieuse, égrillarde, émoustillante, galante, gauloise, graveleuse, grivoise, lascive, leste, libertine, libidineuse, libre, licencieuse, lubrique, luxurieuse, obscène, paillarde, polissonne, pornographique, rare, salace, scabreuse, satyrique, scatologique, tout ce que vous voudrez, tout sauf érotique" (1974: 120-121).

[486] Afirma Christine Rivalan al estudiar aquellas novelas y novelas cortas de *fiction-frisson* "que ejercieron, aunque modestamente, cierta influencia fuera de las fronteras geográficas de España con traducciones a varios idiomas, sobre todo al francés, y fuera de las fronteras literarias, ya que dieron lugar a adaptaciones para la muy reciente industria cinematográfica, codiciosa de guiones. Estos textos siguen siendo identificados con el componente erótico, con ese "nouveau frisson" del que habla Rafael Cansinos Assens (...) y que garantizó la popularidad de una corriente sin equivalente en otra parte -si bien Francia, Inglaterra o Estados Unidos conocieron corrientes literarias próximas-, llegando a veces a definirla. La orientación de los textos en torno a una temática del amor y del sexo, ya presente en la primera revista creada por E. Zamacois (*La Vida Galante*, 1898), bebía en las fuentes de los avatares de la literatura decadente francesa. Sin embargo, con y detrás de Felipe Trigo, médico militar que empezó corriendo con sus gastos de publicación (en Mérida en 1901), los escritores españoles iban a dar a este movimiento una coloración y una identidad propias, pese a que se forme en parte a partir de la imitación de autores franceses como Jean Lorrain, Rachilde, los hermanos Margueritte, Paul Bourget, Francis Carco… sin renegar de la herencia de la novela popular y del folletín del siglo XIX" (2008: 20-21).

[487] Así, Rivalan no reconoce una única dirección, de Francia a España, sino también la inversa, de España a Francia, con traducciones de obras españolas al francés, lo cual es sintomático también de su popularidad, cuyos motivos podrían explorarse y aventurarse, como por ejemplo, el "prestigio" y el carisma del cosmopolitismo, incluso de cierto exotismo "cosmopolita", y más teniendo en cuenta el crédito, incluso más que popularidad, de la literatura francesa en general, y en el siglo XX en particular, a la vanguardia de las vanguardias, y también, la fiel heredera de esa literatura por entregas o folletinesca. Esa popularidad, en la segunda de las direcciones, la vendría corroborar el auge de esas adaptaciones cinematográficas, que también cuentan con ejemplos autóctonos. Alude asimismo a esa reducción simplista, debida mayoritariamente a motivos morales más que estrictamente literarios, por la que esas

ejemplo, en los años de la Segunda República española se levantaba lo que se conoce como la "ola verde" en la prensa y en los espectáculos (Ricci, 2005) como los exportados desde Francia, terrenos a los que las novelas cortas españolas estaban tan cercanas. Recordemos, para ese mismo contexto del primer tercio del siglo XX, y dentro también de estudios en torno a la infraliteratura, la "condena" por eróticas que se hacía de determinadas obras como *Jarrapellejos* de Felipe Trigo, en asociación precisamente, en estos términos también, con la literatura francesa, respecto a la cual además se volvería a explicar el "retraso" de la literatura española erótica[488] o el retraso de España en general ante la modernidad siempre representado por Francia, incluso cuando de un pecado capital se trate, como asociaba Díaz-Plaja (1970). Bouché (1977) estudiaba así esa obra de Trigo tanto desde lo formalista como desde lo sociológico, favoreciendo

novelas populares suelen ser sinónimo de obras eróticas y por ende, chabacanas y de ínfima calidad. Sin embargo, como también reconoce, ese factor temático-moral(ista) tiene un doble filo pues, de la misma manera le garantizaba acérrimas críticas, por ejemplo, en prensa, como su popularidad y su exitosa demanda. Pero, aunque reconoce el modelo y la influencia de la literatura francesa, especialmente la "decadente" de finales del XIX y principios del XX, corrobora su desmarque e incluso "una coloración y una identidad propias". Ello podría insinuar que la personalidad propia de esa literatura erótica española se debe a una personalidad propiamente española. Quizás España ya se encuentra a la altura de las primeras décadas del siglo XX en otro estadio "histórico" de madurez, y, si se quiere, literario, al menos en este sentido. Ello se podría relacionar, como hace de hecho tangencialmente Rivalan, con la búsqueda de España de su propia identidad, como si la hubiera perdido después del Desastre, entre otros desastres, lo que además se suele vincular con el nacimiento de las "dos Españas". Con todo, como también se ha de destacar, se trató de una tendencia no sólo francesa ni europea, sino también norteamericana, por lo que los motivos han de ser considerados desde una perspectiva más amplia y abierta, y no sólo a la luz de la modernización y modernidad propiamente ideológicas. También a la luz de lo que parece advertir Rivalan, aunque quizás no de manera explícita, la influencia y la imitación no sólo se produce respecto a una temática, la erótico-amorosa, sino a una modalidad genérica, la popular y/o folletinesca, tan productiva a lo largo del siglo XIX, no sólo en Francia: heredar o imitar la novela denominada erótica, en especial la francesa, e incluso la francesa decadente, supondría necesariamente seguir unos medios de publicación, unas condiciones, una autoría y un público calificados de populares.

[488] Sin embargo, esto venía de antes, pues en la producción de impresos eróticos en España en la primera mitad del siglo XIX, como estudia Guereña, a pesar de la rareza de estas obras, había no pocas traducciones de obras francesas, además de poesías, canciones, comedias, relatos de ficción originales y obras de naturaleza escatológica. Por ello mismo, eran de reducida tirada y de difusión limitada, y por ello también caras, sobre todo si eran ilustradas. De hecho, también jugaban con la información contenida, si la había, en los pies de imprenta, siendo París una de las opciones favoritas, fuese real o no, pero también otras ciudades fronterizas con España como Bayona o Perpiñán, además de Londres (sobre todo en el XVIII), Roma, Bruselas, u otras más o menos exóticas como Königsberg; tales serían las marcas de la clandestinidad. También se refiere Guereña a la censura de esas publicaciones eróticas, censura eficaz, hasta principios del XIX ejercida por la misma Inquisición española, que explicaría "en gran parte el "retraso" hispánico en materia de publicaciones eróticas, en particular durante los siglos XVII y XVIII, sobre todo si comparamos con lo que sucedía en otros países, en Francia por ejemplo" (2005: 32). A pesar de la habitual censura en el Antiguo Régimen, a partir de algunos índices de libros prohibidos u otros documentos, podríamos "constatar alguna circulación en España -sin duda alguna harto restringida- de algunas de las más célebres publicaciones eróticas francesas dieciochescas, como *Margot la Ravaudeuse, Thérèse philosophe, Justine ou les malheurs de la vertu, Le libertin de qualité, Vénus dans le cloître* o *Félicia ou mes fredaines*" (*ibídem*). Igualmente, dentro de nuestro contexto de entresiglos, Guereña lo estudia (1997) desde la moral y la *scientia* sexuales a través de "Eros negro" de una novela como la naturalista.

este último aspecto atendiendo a la temática y mentalidad de la época.[489] Con todo, dentro de este tipo temático se puede establecer una escala *tonal* que iría desde un erotismo a veces trágico (entrevisto en un relato de Carmen de Burgos como *Todos menos ése*), hasta el existente en otras historias de mancebía o incluso pseudopornográficas albergadas en aquellas exitosas colecciones españolas: "Resulta curioso que, desde sus inicios, la nota de tipo erotizante sea un predominante o lugar común, a excepción de Cervantes, de la novela corta que llega hasta los años treinta del siglo XX" (Martínez Arnaldos, 1975: 21), nota erotizante a la que no renunciaba tampoco, siguiendo la estela boccacciana de las *novelle*, María de Zayas y Sotomayor.[490]

Efectivamente, los silencios temáticos también hablarían de las propias colecciones, incluso de las que se pretenden progresistas o culturales como *La Novela Corta* de 1916 a 1925, como también las atenuaciones o los modelos convencionalmente familiares de otras colecciones militantes como la republicana radical *La Novela Proletaria* de 1932 y 1933 (Oltra Tomás, 1992), aunque se vendieran números de novelas cortas en colecciones expresamente dedicadas al tema o tono erótico, incluidas por Sánchez Álvarez-Insúa en su censo (1996), estudioso que igualmente atisba diferencias entre las colecciones eróticas publicadas en Madrid y las

[489] Representaría ese erotismo de fabricación casera (siguiendo a Sainz de Robles) por oposición al erotismo de importación francesa de gran número de los contemporáneos, lo que explicaría también el contexto y la propia biografía de Trigo, autor de esa novela que, con todo, poseía el siguiendo subtítulo: "Vida arcaica, feliz e independiente de un español representativo". En ella, efectuaba un análisis detallado de los personajes, entre ellos las mujeres, presentadas como víctimas de esa sociedad caciquil, inculta, masculina. Pero la oposición hombre/mujer vendría acompañada de otras: amor bestial/amor puro y noble, amor obligado y prostitución/amor libre, por ejemplo. Considera Bouché que, en realidad, el erotismo de la novela o la insistencia del autor sobre ciertos pasajes violentos o escabrosos podrían atraer a cierto público, pero que tendrían más bien la finalidad conmover al lector para hacerle consciente. Con todo, Felipe Trigo ya consagraría en *El amor en la vida y los libros* el cuarto capítulo a la novela erótica.

[490] Souiller también dedicaba un apartado en el estudio de las *nouvelles* desde Boccaccio a Cervantes al amor o "tout est sexe": "Tel pourrait être le bilan de l'influence dans la nouvelle du naturalisme en général et, en particulier, de l'héritage du fabliau: tout est sexe. Le vrai réalisme serait à chercher dans cette représentation de l'amour où triomphe invariablement la puissance du désir. Lorsque les temps ne sont plus à la dénonciation joyeuse de l'incapacité des moines à respecter leur vœu de chasteté, la continuité du regard propre à la nouvelle réapparaît dans la recherche nostalgique de la vérité de l'être contre le masque du paraître et contre toute la tromperie bavarde du discours moral" (2004: 134). Desde el propio *Decamerón* el género se relaciona con el amor, y no sólo en relación con temas o personajes como la malcasada, el religioso o el viejo rico, sino con la sexualidad, aunque con muchas metáforas y perífrasis, no como en Sade. Entre ambos, Cervantes representaría una etapa interesante según Souiller, situado *entre*, entre el *franc-parler* del Renacimiento y la discreción alusiva de una Madame de la Fayette; después del decoro del XVII y el regreso de la culpa, en las Luces dieciochescas se conseguiría decir la realidad del cuerpo y el sexo, sin decirlo (*ibídem*: 138). También Shklovski se refería al erotismo a partir de la *nouvelle*, visualiando las metáforas desarrolladas en el desarrollo mismo del relato: "Comme je l'ai déjà noté dans l'article sur la singularisation érotique, les sujets des contes érotiques sont souvent des métaphores développées, par exemple Boccace compare les organes sexuels de l'homme et de la femme à un pilon et un mortier" (1965: 172).

de Barcelona (2007). Una de ellas era *La Novela de Noche*, promoción de Artemio Precioso que vivió entre 1924 y 1926 y en la que participó Carmen de Burgos (además de una tal Clara Isabel Sade), aunque con una sola entrega, en el número 58, la correspondiente a *La confidente.* Pero también colaboraría nuestra escritora en una colección "pasional" como justamente *La Novela Pasional* (colección que vivió de 1924 a 1928), concretamente con el número 84, titulándolo *La que quiso ser maja.*[491]

También Lily Litvak le dedica precisamente toda una antología a la novela corta erótica española del periodo que es el núcleo de nuestro estudio, el de entreguerras, en esos años locos vividos entre 1918 y 1936, recogiendo a autores como Emilio Carrere con *El diablo de los ojos verdes*, el Caballero Audaz con *Bestezuela de placer*, Artemio Precioso con *El triunfo de Carmela*, Ramón Gómez de la Serna con *La virgen pintada de rojo (Falsa novela)*, además de Noel, Cansinos-Assens, Belda o Hoyos y Vinent, entre ninguna autora "galante". Sobre este apelativo Litvak destaca la precisión de Cansinos-Assens refiriéndose a Zamacois, el galante español por antonomasia junto a Trigo o Mata, ese mismo apelativo que se venía aplicando a escritores, claro, franceses ya de la época del Segundo Imperio como Catulle Mendès o Théophile Gautier con obras ligeras pero no licenciosas y que dejó paso al de "erótico". Zamacois fundaría a finales del XIX la revista *Vida Galante*, de carácter erótico y frívolo, para recoger según él "el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII", como otras revistas posteriormente como *París Alegre.* Era el tiempo loco de bailes americanos, coches, aviones, juventud, delgadez, ocio, cine, divorcio, voto femenino, teatros, *vedettes*, gramófonos, tenis, golf, viajes, teléfonos, etc., y también el tiempo de Biarritz, Niza y siempre París con Montmartre como centro del mundo para ricos y para artistas (cuando también se habla de la "europeización de Madrid"), y el de la nueva Eva, el de la *garçonne*.

> La nueva imagen de la sexualidad femenina se expresaba en términos de músculos y dureza. El atractivo erótico de la mujer se identificaba con el dinamismo de las carreras de caballos y los coches deportivos; como una vibrante e inexplicable prontitud para la

[491] En esta dirección, Rivalan reconoce a Carmen de Burgos como una de las escasas voces femeninas que participan de este marco o esta empresa: "El rigor de sus demostraciones, la ausencia de cualquier tipo de complacencia por un erotismo más o menos degradado, la sitúan en oposición con los escritores masculinos anteriormente mencionados [Zamacois, Trigo, Hoyos y Vinent, Belda, Francés, López de Haro, Mata, Sassone, Retana, El Caballero Audaz, Hernández Catá e Insúa]. Su obra desarrolla sin embargo de modo esclarecedor el análisis de los puntos de vista expresados por los autores masculinos sobre los asuntos de sexualidad y de condición femenina en sus representaciones femeninas" (2008: 20).

> acción. En las novelas eróticas, las protagonistas aparecen a menudo al lado de un coche de carreras (…).
>
> La figura de la mujer moderna era plurivalente, y tan elástica que cubría una multiplicidad de imágenes diversas: asexualidad e hipersexualidad, independencia femenina y superficialidad, orden social y subversión. Fue precisamente la versatilidad de esta imagen y su poder emotivo lo que hizo de ella un potente *slogan*, asociándosela a un conjunto de problemas sociales y económicos que no tenían conexión aparente con la cuestión sexual: tensión social, miedo a la revolución, desempleo, socialismo. (Litvak, 1993: 38, 40)

Ante todo, señala la estudiosa, en esa década de los años veinte ese tópico de la sexualidad femenina también conseguía legitimizarse entre la clase media burguesa, superando las imágenes de una mujer viciosa o fatal por la de una "mujer moderna" (hacen de la propia modernidad un mito, apunta Litvak). Pero en los años treinta decaería esta oleada de frescor sentida en las novelas cortas españolas, un decaimiento pero no desaparición total forzado por la censura a partir de la Guerra Civil (aunque también la hubiera con Primo de Rivera). Esa mujer moderna y erótica podría ser la extranjera, exótica o cosmopolita, pero importaría más una localización sugerente que active ese erotismo y esa aspiración de la clase media –también por medio de ese estereotipo– que una determinación absoluta de ese espacio o ese tiempo. Se valdrían más bien de "temas e imaginería eróticos" (*ibídem*: 61), que evolucionan desde el Naturalismo de principios de siglo, y que tampoco ofrecen mayor profundidad social o psicológica. Tampoco importaría tanto el argumento, que se desarrollaría en la cotidianeidad normalmente para pasar a la sorpresa erótica. Además, "los personajes de estas novelas se pueden agrupar en densas familias de estereotipos, con representaciones y características muy estables", como serían, como ejemplo, la de la joven ingenua, el viejo verde, el cornudo, el hombre extremadamente sexuado, el afeminado, la ninfómana, etc., y todos enredados (1993: 63), los mismos que por otra parte se llevan a las ilustraciones. Pero en estas novelas también hay personajes negros, como hay homosexuales, rechazando todo separatismo: "Todo lo imaginado es posible, todo lo soñado es una realidad" (1993: 71), y en esa ensoñación vuelve a colindar con el exotismo.

Y, del mismo modo como se cuestionaba el exotismo y el cosmopolitismo con el devenir del siglo XX, Litvak hace lo propio con el erotismo al compararlo con el del fin

de siglo, el fin de siglo del XIX, en esa bisagra representada por Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle-Inclán y Felipe Trigo, en todo un contexto científico y también artístico europeo dentro del cual Francia sigue ejerciendo de referencia de lo escrito en España. J. Rodríguez también estudia el erotismo en relación con la intelectualidad en la novela española de entresiglos.[492] Como también en el exotismo y en el cosmopolitismo, Litvak ve en ese erotismo finisecular, ante todo, una sensibilidad que tiende al idealismo, al escapismo; e igual que para el exotismo, esa *belle époque* para el erotismo también podría ser vista como una *triste époque* (Litvak, 1979: 3-8). Este erotismo tendría sus propios temas igual que sus propios personajes o *topoi* como los jardines –los gestantes, los místicos o los dolientes–.

Unas mismas razones también sociológicas que fueron determinantes del triunfo del género de la novela corta, como la erótica o pasional, por ejemplo en España gracias a las revistas noveleras, determinaron igualmente el "triunfo del feminismo" en Europa, incluida España: los veinte son los años de la modernización y de la modernidad, de las grandes ciudades cosmopolitas y de su "prisa", de la renovación en el ocio y no sólo en el negocio, de la politización y de los medios de masas con su consecuente repercusión en los medios de producción y de recepción, pero también de la ambigüedad y la crisis en todos los campos, "entre hábitos de represión y voluntad de emancipación", como afirman Serrano y Salaün, también en el camino de España "hacia la modernidad" (2006: 327-328) y en relación con las ideas sobre la mujer, aunque se le suela achacar también en este caso a España y su literatura cierto retraso, especialmente *en comparación* con Francia, también en lo que al erotismo se refiere y llegándose a convertir en un tema, como señala Rivalan (2008: 24). La estudiosa profundiza en el conflictivo binomio feminidad/feminismo en la España de las colecciones populares, alegando de hecho ejemplos de Carmen de Burgos y de Sofía Casanova, entre muchos autores, y ofreciendo una perspectiva privilegiada en el comparatismo con el contexto francés al que los propios españoles no dejan de referirse en este sentido; ello le lleva a subrayar la difícil definición y el difícil posicionamiento ante tales conceptos, en

[492] Ésas novelas serían aquéllas como la de Rafael Altamira *El mal del siglo*, que ve en ese desbordamiernto un signo de aquellos tiempos europeos y algo de neurasténico, la de Pedro Mata *Ganarás el pan*, que segue más de cerca los modelos galantes procedentes de Francia, la de Pío Baroja *Camino de perfección*, que se encuentra bajo el decadentismo, o la de Azorín *La voluntad*, que posee un mayor pesimismo, frente a otras visiones como las de Ángel Ganivet en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, personaje que aprovecha la inteligencia guiada por la voluntad, o de Unamuno en *Amor y pedagogía*, también entre el amor y la inteligencia, dos vías que se opondrían a la tercera, más social, de Felipe Trigo (Rodríguez, 1992).

especial a la luz de aquella sociedad.[493] La de España sería si cabe una minoría femenina más acusada si se compara, una vez más, con otros países de Europa, como señalaba Martín-Gamero,[494] una minoría que accedía con cierto retraso a la escuela, como aprendices y como institutrices, y sólo más tarde a los escaños de la política.[495]

[493] Ésta es su conclusión a partir del análisis de tales textos: "L'étude des productions littéraires et de leur contexte dans l'Espagne des trente premières années du XXe siècle montre tout d'abord que la notion de féminité, au-delà des stéréotypes les plus évidents, est susceptible d'évolution et de changements en fonction des circonstances. Dans ce cas précis, la redistribution des rôles sociaux entre les deux sexes conduisit à mettre l'accent sur le rôle domestique de la femme puisqu'une grande partie de la fiction du moment peut se lire comme l'apologie d'une féminité réduite à la maternité. (…) Par ailleurs, la féminité est difficilement pensable sans son contraire -et pas toujours complément- la virilité. De fait, l'expression militante de la féminité à cette époque peut aussi se lire comme l'exaltation de la virilité. Ainsi, un concept comme celui de la féminité est l'exemple même d'une notion particulièrement malléable dont la définition reste soumise au contexte. C'est aussi une notion construite à partir de discours croisés qui émanent de domaines aussi différents que la création artistique, la médecine ou la politique. (…) Le concept de féminité est l'exemple même d'un concept dormant, susceptible d'être réactivé selon les circonstances et en fonction des besoins" (Rivalan, 2005: 83-84). Así pues, no sólo se tiende un puente hacia la cuestión de los estereotipos, explotados por nuestras autoras en general, sino con la problemática de la definición que nuestro propio género literario entraña, y con el propio conflicto de encasillar a nuestras autoras bajo esta lupa décadas después. Con todo, no dejamos de destacar la visión privilegiadamente comparatista franco-española de C. Rivalan-Guégo siempre para este contexto, para el cual también mide en ese estudio al escaso porcentaje de mujeres escritoras participantes en tales colecciones.

[494] Afirma A. Martín-Gamero en su *Antología del feminismo*: "pues aunque el ritmo de la emancipación de la mujer hispana sea en general más lento y, aunque el feminismo en España no haya alcanzado el mismo grado de agresividad y el mismo impulso que en otros países occidentales -a Occidente hemos limitado nuestra tarea- la mujer española no es diferente" (1975: 12). Esa diferencia de "tono" y el "desfase" del feminismo hispánico respecto al del resto de Europa, de la Europa "moderna" si se quiere, viene encarnada en la figura de Carmen de Burgos, por ejemplo. Ciertamente, no sólo la literatura y la teoría feministas en España han ido a remolque de la centroeuopea y de la anglonorteamericana, sino también la crítica literaria feminista, amén de esa "elite" actual, esencialmente universitaria, que escucha y contribuye a ella desde estos territorios *a priori* tan alejados de ello.

[495] De *Antología del feminismo* de Camero se pueden extraer las siguientes referencias para poner el acento sobre las intelectuales españolas que vivieron y aunaron sus voces a la de Carmen de Burgos, con el fin de trazar una breve panorámica del contexto compartido del que bebieron y de lo perfiles y reivindicaciones comunes a ellas. De C. Arenal destacaremos su relación con el krausismo, en cuyas instituciones dedicadas a la mujer colaboró, y su trabajo *La mujer del porvenir* con un capítulo titulado "Consecuencias para la mujer de su falta de educación"; de C. Sáiz de Otero su papel como alumna y como institutriz también en el krausismo y su artículo "El feminismo en España", incluido en *La escuela moderna*; de María de Maeztu, como fundadora de la Residencia de Señoritas en 1915, un artículo como "Lo único que pedimos"; de C. Díaz de Mendoza el valor de sus conferencias dictadas en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación en 1920, una de ellas "Educación feminista", donde también dictó María Espinosa, de las más combativas, "Influencia del feminismo en la legislación contemporánea". Todas ellas se refieren al contexto europeo, especialmente con el fin de comparar la situación de la mujer en las costumbres de España frentes a las modernas europeas. Recurren a un registro y a unos ideales que de manera patente beben del espíritu del regeneracionismo, candente en nuestro país desde finales del siglo XIX. Además, el perfil de estas feministas responde a ese elitismo intelectual propio del primer movimiento en pro de las mujeres, si bien, como se viene insistiendo, compaginaron necesariamente esa labor con el activismo, aunque mesurado. Y, como en el caso de Carmen de Burgos o Sofía Casanova, suelen pronunciarse ante el concepto del feminismo, bien para adscribirse a él, bien para desmarcarse. Como sale a relucir con las referencias de estas intelectuales a tal movimiento, el feminismo español de las primeras décadas del siglo XX viene marcado por una profunda ambigüedad, encarnada representativamente por nuestras escritoras.

Además, como para el cosmopolitismo y el exotismo, y más allá de algunas "comparaciones odiosas" no estrictamente literarias entre españolas y francesas,[496] desde los actuales estudios sobre mujeres se viene recurriendo también a una comparación *cross-cultural*: "Las críticas lanzadas por las teóricas del postcolonialismo y del materialismo han empujado los *women´s studies* hacia los estudios de género *cross-cultural* y han orientado el estudio de las literaturas nacionales hacia análisis históricos comparatistas" (Gnisci, 2002: 448). Además, resultan sugestivos los análisis que conjugan ambos prismas teóricos, el feminista y el postcolonial, como los de G. C. Spivak (1999), estudios postcoloniales que también se manifestaban ante ese exotismo y cosmopolitismo de última generación. Con esa tendencia *cross-cultural,* también subrayada por M. R. Higonnet (1994: 15) desde sus *borderworks,* dentro de la literatura femenina estaría permitida asimismo la comparación entre nuestras escritoras y la que ellas mismas hacen respecto a otras mujeres –también extranjeras–, comparatismo que se podría extender entre nuestras mismas autoras, ejemplo de las primeras décadas del siglo XX, respecto a las dos "madres" (no sólo hay una) del feminismo del XX, Virginia Woolf "entre feminismo y literatura" y Simone de Beauvoir "entre feminismo y filosofía" –existencialista– (siguiendo las ideas de la "maternidad" de Gnisci, en la estela también de la metáfora de la paternidad literaria explotada igualmente por S. Gilbert y S. Gubarn). Así, Gnisci avala la consideración de la Literatura Comparada

[496] En la época de nuestras autoras, no era raro comparar a la mujer española con la francesa; de hecho, algunas francesas desfilan por los relatos de nuestras autoras españolas, pero no tanto a la inversa. Singular ejemplo del discurso del momento, que se trasluce también en esas novelas cortas, podría ser "La mujer y la literatura española contemporánea" de Amado Nervo, del año 1928, del que recogemos algunos curiosos y significativos fragmentos, comenzando así: "Una de las características de la mentalidad femenina en España es el desvío por las bellas letras, y con más razón aún por los estudios serios. Reina en este punto el mismo criterio que reinaba en Francia a principios del siglo. La mujer que escribe desciende en cierto modo de su nivel social y se vuelve casi piedra de escándalo para tales y cuales espíritus timoratos. (…) En efecto, para las honradas señoras francesas de antaño, una escritora tenía que ser a la fuerza por el estilo de Jorge Sand, según le representaban las ilustraciones populares. Es decir, con un fez, un pantalón de húsar y una amplia blusa, y fumando cigarrillos. En España, ninguna señora de la buena sociedad se asustaría por lo de los cigarrillos: todas los fuman. Pero por lo que ve a la literatura, pocas partidarias o ninguna habría de encontrar en la aristocracia. Hay, sin embargo, una dama española, nacida en las gradas de un trono, que escribe: la Infanta doña Paz, y de la Reina Victoria se afirma también que tiene talentos literarios. Sólo que estos altos ejemplos no cunden por ahora en las clases pudientes. Pero, diréis, las mujeres de la clase media sí podrían escribir. ¿Por qué no lo hacen? ¿Por qué no imitan a las francesas? En efecto, en este punto el contraste entre Francia y España no puede ser más grande. En Francia, donde según los datos publicados recientemente por una publicación popular, habría hace veinte años mil escritoras, hay en la actualidad nada menos que cinco mil, entre las cuales se cuentan una Daniel Leseur, una Judith Gautier, una madame Delaune Mardrus, una condesa de Noailles, una Gip, una madame Catulle Mendes y una madame Fernand Gregh. En España, casi tenemos que reducirnos a citar un solo nombre: el nombre estimabilísimo de doña Emilia Pardo Bazán. Hemos dicho casi, porque es claro que citaremos algunos más, pero dejando el primero solo y aparte, a fin de no amenguar los otros con comparaciones". Así será, no amenguaremos con más comparaciones.

también en este terreno: “La literatura comparada aparece evidentemente como el lugar privilegiado del encuentro entre el feminismo y el historicismo” (*ibídem:* 462).

Desde la ginocrítica, atenta a la figura de la mujer escritora y a la literatura femenina, quedaría en el aire el cuestionamiento de esa “expulsión del paraíso canónico”, bien como causa, bien como consecuencia, de la devaluación de la labor propiamente feminista, no sólo literaria, de (algunas) escritoras. Desde la teoría y la crítica literarias, inmersas en los últimos años en el debate vigente sobre la canonicidad –literaria– y los Estudios Culturales, se ha convertido en un motivo recurrente y recurrido la demanda de un puesto dentro del “podio” de la Literatura para escritores tradicionalmente olvidados por historia literaria. Uno de esos casos por ejemplo sería el de “Colombine”: Carmen de Burgos ha sido “resucitada” desde los años setenta en nuestro país gracias a estudios diversos que solicitan para su obra un lugar en la historia literaria española, solicitud que se hace extensiva a otras escritoras españolas del primer tercio del siglo XX como Sofía Casanova. Sin embargo, con cierta paradoja se viene reivindicando no tanto su obra como su persona, debido a su compromiso social en las primeras décadas como mujer, como feminista y como republicana. Así pues, se persigue el objetivo de argüir la defensa del lugar privilegiado de Carmen de Burgos *en* el feminismo *desde* la teoría del feminismo, defensa que la consiga situar en ese “canon feminista español”. Para ello, se cuenta con sus propios testimonios, pródigos en cantidad y variedad, como las novelas cortas, esa parcela literaria en la que vierte algunas de sus ideas sobre la mujer, aunque, no obstante, parezca este género literario no facilitar esa tarea.

Si está servido el debate en torno a la canonicidad no sólo de la literatura sino del propio feminismo, o si se quiere, de la escritura femenina/feminista, cierto es que para los *Women and Gender studies*, en relación también con los *Cultural Studies*, poética y política son ambas objeto de su campo de estudio: aunque se reclame el lugar en el canon feminista español por ejemplo para Carmen de Burgos desde su *política*, se trata de una política practicada también textualmente a través de manifiestos y obras literarias. Por ello, su poética no puede declinar la “contaminación” de esos reclamos políticos, como tampoco lo eludió la propia escritora ni otra como Elsa Triolet. No se trata, pues, de tareas indisociables, como Gnisci representa refiriéndose a ello como “poéticas/políticas” (2002: 441); además, esta cuestión se halla vinculada necesariamente, por un lado, a la defensa realizada por este estudioso de la irrecusable aportación de la crítica literaria y de la literatura a la teoría feminista –no únicamente

literaria– y, por otro, a la imbricación en estas lides de teoría y práctica, aliadas de forma evidente en algunas escritoras. Si "desde el momento en que es difícil imaginar un feminismo apolítico, la política surge como la esencia del feminismo", según Diana Fuss (1999: 146), ese mismo feminismo, añade Celia Amorós, que "no sabe conceptualizar sin politizar" (2007: 26).

Las reivindicaciones políticas de Carmen de Burgos, compartidas en líneas generales por otras intelectuales españolas del primer tercio del siglo XX como Sofía Casanova, podrían equipararse a las que ya clamaran las sufragistas inglesas o las revolucionarias francesas tiempo atrás, desde finales del siglo XVIII y principios del XIX: educación y trabajo remunerado. Y es que, para unas y otras, dentro de la primera "ola" del feminismo a pesar de la distancia, la exigencia del voto femenino siempre significó y desencadenó otras reivindicaciones. En la actualidad parece necesario "reivindicar las reivindicaciones" de esas primeras feministas, en especial las realizadas por el feminismo primerizo de las españolas, puesto que se ven en ocasiones ensombrecidas y empequeñecidas si, siguiendo el *modus operandi* comparatista, se confrontan con las antepasadas sufragistas o con las hijas en primer rango de consanguinidad de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, escrito en 1949, las feministas de la "segunda ola" de los años sesenta, así definida por Linda Nicholson; respecto a ello afirma Gnisci: "En esta fase, lo que hasta entonces había sido objeto de especulación intelectual por parte de una reducida elite académica se transformó en un fenómeno de masas, y los *mass media* actuaron de propagadores de un nuevo ideal de mujer y de unas nuevas expectativas sociales" (2002: 444). Así, aunque el "boom" de la cultura y los medios de masas estalle en los años sesenta, el papel de esos medios en el periodo de entreguerras ha sido enfatizado. Ese factor, junto a otros como el despliegue de las novedosas y masivas técnicas de edición, era el responsable de otro "boom", el de un género literario como la novela corta en España gracias a esas colecciones.

Del mismo modo, no se ha de subestimar la labor teórica e intelectual de ese primer feminismo; de hecho, esa segunda ola feminista cuya "madre" es Simone de Beauvoir se vería apocada "en comparación" con la sofisticación y la complejidad de los *women studies* de las décadas de los setenta y ochenta, su "época de oro" según Gnisci. De hecho, con esa tercera ola se ha vuelto al predominio de la teoría, de acuerdo con el contexto general del auge de la (meta)teoría, tanto desde el ámbito americano como desde el francés. Así pues, situados hoy en la "tercera generación" del feminismo, se evalúan desde ahí los presupuestos, tanto políticos como poéticos, de autoras

inmersas en la primera etapa, lejana y "desfasada" respecto a esa teoría feminista que en el resto de Europa parecía estar ya asumida. Tales aplicaciones "anacrónicas" de otro feminismo de tercera generación podría tener efectos adversos: en la era de la postmodernidad, del postestructuralismo, del postdeconstrucción, en la era del "post" y del "queer" y del "cyborg", la producción creativa anterior al ocaso del siglo XXI, y en especial en un ejemplo como el de las feministas del primer tercio del siglo XX y sus antecesoras, sería interpretada como un discurso aún "paternalista", patriarcal o machista. Ello podría suceder con el análisis no sólo de las propuestas sino también de los personajes femeninos de nuestras novelas cortas, anclados en los estereotipos literarios que no han sido rotos, o incluso en los mitos femeninos (inventados por mentes masculinas) que aún no han sido desterrados, como decía Beauvoir. Además, no sólo tendría como consecuencia ese anacronismo devaluatorio, sino también el "desclasamiento" canónico de la literatura escrita por ellas.

La otra "madre del feminismo" del siglo XX, contemporánea de nuestras escritoras, Virginia Woolf,[497] decía en *Una habitación propia* de la escritora Mary Carmichael, quien trataba según ella el lesbianismo por primera vez en sus novelas: "había dominado la primera gran lección, escribir como una mujer; pero como una mujer que ha olvidado que lo es, de modo que sus páginas estaban llenas de esa curiosa calidad sexual que sólo se adquiere cuando el sexo no es consciente de sí mismo" (2005: 103). Así, aunque resulte ambigua la referencia a una escritura o femenina o "impersonal" o "asexual" (incluso "andrógina", como ella lo califica para escritores como Shakespeare, Keats o Coleridge) resulta un tópico de los reclamos contemporáneos, si bien de un modo más implícito y subterráneo, en la línea de ambigüedad y "atenuación" que se viene cotejando y corroborando respecto a sus ideas

[497] El vanguardismo tanto formal como conceptual de la literatura de V. Woolf, que vivió entre 1882 y 1941, ya daría por superadas y asumidas las reivindicaciones de españolas como Carmen de Burgos, que vivió entre 1867 y 1932 y en cuya obra, además, todo eco literario y filosófico moderno o vanguardista estaría prácticamente ausente. Por un lado, aunque *Una habitación propia* de V. Woolf fuese editada en 1929, es más que probable que Carmen de Burgos, a pesar de sus intensos contactos con Europa, no accediera de manera directa ni a ésa ni a otras obras de la Woolf, plenamente contemporáneas a ella. Por otro lado, escrito en 1949, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, cuya vida va de 1908 a 1986, la "superaría" también en dos décadas y, además, en unos años decisivos para Europa: reciente estaba la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, tanto Woolf como Beauvoir presiden *de facto* el canon de la teoría feminista, frente a la ausencia de cualquier ejemplo tomado del feminismo español. Y aunque en la obra de Virginia Woolf y Carmen de Burgos (y posteriormente en la de Simone de Beauvoir) se incluyan referencias y reflexiones en torno al debate sociocultural del momento, que contendría la cuestión del colonialismo y la raza e incluso de la homosexualidad, ambas autoras se hallarían en una fase preliminar, también en esos campos, aunque paralelos y comunicantes, más allá del feminismo. También en ciernes se hallan las ideas de Carmen de Burgos sobre la homosexualidad: sin llamar a las cosas por su nombre, como de hecho no hace en sus novelas cortas, insinúa la problemática con algunos temas o personajes tratados pero sin plantear un debate y un cuestionamiento profundo sobre ello.

y las de las feministas españolas y francesas contemporáneas a ella. Así pues, algunas escritoras practicaron el feminismo y/con la literatura, aunque se hayan de deslindar en este sentido algunos conceptos, como hace M. Russotto:

> Es entonces por esos deslizamientos de las categorías que el término *escritura femenina* en ciertos momentos se funde con el de *literatura femenina* y hasta *feminista*. Por lo tanto, habría que distinguir *literatura femenina* (entendida como categoría de la historia literaria que designa a un conjunto de obras consideradas en razón del sujeto -empírico- de su escritura) de *literatura feminista* (postura o actitud militante, discurso ideológico implícito o explícito de un texto determinado), y finalmente de *feminismo* (movimiento social cuyas actividades se dirigen a la defensa de a igualdad social y política de los sexos, con distintas orientaciones y desarrollo histórico) (1993: 51).

Como V. Woolf planteaba en ese ensayo en 1929, uno de los problemas para erigir la defensa de las mujeres es precisamente la carencia de los cimientos de la tradición, literaria (y) feminista, a pesar de que el camino recorrido en el siglo anterior por algunas escritoras de la tradición inglesa o la francesa fuera más largo que el andado en España, donde las escritoras aún andaban "a gatas". Además, resulta sugestivo en este sentido la vinculación que hace V. Woolf entre el género femenino y el género novelístico: éste sería el que respondería a la necesidad *interna* y técnica de una escritora, como comprueba en los ejemplos de J. Austen, las hermanas Brönte o G. Eliot. Pero la reivindicación de un "cuarto propio" y un puñado de libras no sólo se dirigiría a las escritoras, sino a toda mujer necesitada de intimidad y reflexión, de autonomía y educación. Con todo, como a tantas otras, se les achacó el "pecar" de masculinidad (se suele apelar a la biografía de Virginia Woolf con el fin de explicar parte de esa personalidad o incluso al robusto aspecto físico de Carmen de Burgos con la misma finalidad). Con todo, Carmen de Burgos o Sofía Casanova gustaron de rememorar el nombre de las antepasadas, las "madres" que erigen como su modelo, en especial Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán. Pero, en cambio, no todas lo hacían, o lo hacían a su modo, como podría ser el caso de Carmen Laforet o Anna de Noailles.

Así, en tierra y tiempo de "ismos", como el feminismo o como el erotismo, el cosmopolitismo y el exotismo, escriben nuestras tres autoras españolas y nuestras tres autoras francesas, y desde ese lugar las leeremos también, incluso cuando ellas así no parecen pretenderlo.

2. 2. 1. 1. Los “ismos” de nuestras escritoras

Una escritora como Isabelle Eberhard, nacida y educada en un casi natural cosmopolitismo francés-suizo-soviético-árabe, por ejemplo, ¿pretendía ser leída exótica, femenina, feminista y/o eróticamente por unos relatos mayoritariamente ambientados en el desierto argelino, en medio del África árabe que determinaba un papel para la mujer que ella suele hacer protagonista? Delacour y Huleu consideraban que no eran numerosas las *nouvelles* de Isabelle Eberhardt en las que el “je” se convertía en el protagonista, puesto que la autora preferiría propiamente la ficción (como si esto fuera incompatible; de hecho, no pocos eran los relatos homo o autodiegéticos de la escritora y no autobiográficos): “elle préfère la fiction, s’inspirer de ses rencontres pour créer des personnages dont elle révèle l’intimité avec le rare talent d’un auteur capable d’écrire au cœur de la culture de l’autre, en pleine période coloniale de surcroît” (2003: 166). Lo que es cierto es que efectivamente pretendía escribir en el corazón o en el interior de la cultura del “otro”, en este caso, en medio del contexto colonial en el que se llegó a convertir, lo que no le impedía caer con sus ficciones en estereotipos y clichés, también asociados con todo lo erótico que ese mundo árabe despierta, como asegura Maâlej a partir de sus escritos epistolares.[498] El perfil y la obra de Isabelle Eberhardt indudablemente contribuirían, pues, al replanteamiento del cosmopolitismo y del exotismo en el corazón de la propia literatura, en particular el exotismo colonial, que ya había sido transitado también hasta el exceso de lo pintoresco y que se había vinculado con la misión de “civilizar”, lo que también podría ser discutible a partir de nuestra autora.[499]

---

[498] Maâlej, en su estudio de los escritos epistolares de Eberhardt, también le dedica un apartado a la seducción, a la intelectual y también a la erótica del árabe: “Dans les lettres d’Isabelle, l’Arabe est aussi un être érotique fortement désiré par l’Européenne. Pendant ses neuf années de vie commune avec les Arabes du Maghreb, l’epistolière a connu et désiré plusieurs hommes” (2008: 141). Efectivamente, en sus cartas también rastrea algunos clichés (también típicos de la escritura colonial) que, además, relacionan erotismo con exotismo, como el encanto del negro de la piel, del cabello o los ojos sobre la mujer, tal y como también se vería en Gide. De hecho, el planteamiento de su estudio parte de la atracción de la literatura francesa -incluida Isabelle Eberhardt- por el Otro, como es en este caso el árabe, e incluso por vivir como él, aun con todos los clichés y estereotipos, advierte.

[499] “Au début du siècle, contre les excès du pittoresque, l’exotisme colonial se donne pour tâche de glorifier l’entreprise d’“extension de la civilisation”, tout en revenant à une esthétique plus conforme au goût. Dans *Histoire de la littérature coloniale* en France (1931), Roland Lebel critique vivement

Sus obras ficcionales, como desde aquí son esencialmente estudiadas, se incluyen dentro de la historia de la literatura francesa-francófona, occidental si se quiere, como lo hace Maâlej en su estudio citado. Pero también podría surgir la cuestión de que, si no es ella la que encarna el exotismo, quién lo haría si no. Es una europea (de familia rusa y judía, y de nacimiento suiza) que, a pesar de haberse convertido religiosamente pero también "patrióticamente", parece en cambio no dejar de mirar con ojos "extraños" y de escribir con una pluma extranjera el norte africano, como si no alcanzara el punto de conversión que pudiera hacer que poseyera una mirada extraña(da) del Occidente de donde procede, tal y como podría ejemplificarlo justamente el último texto del volumen manejado, un fragmento sobre París titulado *L'Âge du néant*. La atracción (si es que no era una llamada natural o interior) de Isabelle Eberhardt por todo ese mundo extranjero y desértico, sentida y llevada a su literatura con anterioridad incluso a su instalación en tierras africanas, no escondería o anularía, a nuestro parecer, una escritura literaria occidental, si se quiere exótica, aun en lo aportístico del planteamiento: declarada a sí misma musulmana y argelina, su escritura dejaría de ser exótica incluso para devenir en costumbrista, y a ella nos acercaríamos con mirada europea en busca de exotismo literario, por lo que en este punto no sería irrelevante, pues, la cuestión de la recepción. Y es que, como ella misma afirmaba en una de sus cartas, el sólo hábito no haría al musulmán,[500] como tampoco, se veía, el viaje hacía a lo cosmopolita ni a lo exótico.

Por ejemplo, un relato como *Silhouettes d'Afrique –les oulemas–* sería publicado algo después de su escritura, en 1898, entre junio y julio en *Athénée*, aquella revista creada en París tres años antes.[501] Ante un relato como éste, entre lo testimonial y lo ficcional, asaltaría la duda sobre el público a quien iría dirigido el texto por voluntad de la autora, lo cual también plantearía dudas en torno al exotismo de su literatura o de su

---

l'exotisme du XIXe siècle (…). En fait, cette inspiration n'a pas donné d'œuvre majeure. *Le Sang des races* de Louis Bertrand (1899) ou *Les Colons* de Robert Randau (1905) demeurent subordonnés à une idéologie étroitement colonialiste" (Moura, 1992: 89).

[500] "Pour en revenir à l'Islam, dites-moi en toute conscience: faut-il, oui ou non, me mettre à jouer le rôle d'un docteur Grenier féminin [nbp: Député du Doubs qui se rendait à la Chambre en costume arabe], qui semble supposer que l'habit fait le moine et que revêtir un burnous ou une *ferrachia* [sorte de voile] de femme veut dire être musulman? Vous-même avez dit qu'il n'y avait pas besoin de se déguiser en arabe pour être musulman. Y a-t-il deux poids et deux mesures? De vous, je ne m'attends pas à cela" (Eberhardt, 1991: 79).

[501] Cuentan la anécdota de que la primera parte fue publicada por error con el nombre de otro colaborador (el director no sabría ni que la escribía realmente una mujer), error que fue subsanado un mes más tarde con la segunda parte, lo que hace saber también que se fragmentó en dos entregas el relato que aquí ocupa algo más que otros, unas diez páginas. Un año antes ha muerto su madre, cuando ambas ya se encontraban en Bône -tras lo cual la hija hubo de volver a Ginebra-, e Isabelle Eberhardt ya se ha convertido a la religión islámica, así que tras el *oulema* del relato, Mahmoud, ya se podría ver un nuevo trasunto de la autora.

testimonio: si son los árabes de cierta clase social y cultural, media-alta, los que leen esa revista, lo exótico resultaría de leer a una europea convertida, incluso una *literatura convertida*; pero si los lectores son los burgueses parisinos, este relato extravagante tampoco pasaría desapercibido en la metrópoli. De hecho, más descriptivo que narrativo, este texto parece tener algo de costumbrista, de pintoresco, siendo dudosa su inclusión en la literatura europea/francesa o en la literatura propiamente colonial, especialmente la de finales de siglo, entonces consciente de querer superar algunos estereotipos heredados, buscando al hombre y sus costumbres y no sólo el paisaje o lo que ha despertado su ensoñación, de acuerdo igualmente con los aires naturalistas.

> Enfin, dernière forme, une littérature coloniale proprement dite, oeuvre non plus de voyageurs à la recherche de sensations extraordinaires, mais de colons qui réagissent contre les clichés et les préjugés. À l'exotisme des passants, touristes et fonctionnaires, s'oppose celui des vrais coloniaux, commerçants et planteurs (…). Ceux-là, s'ils ne négligent pas le paysage, lui donnent moins d'importance que ne le faisait Loti: l'homme, surtout, les intéresse, et les mœus des indigènes ne leur paraissent plus des phénomènes bizarres, amusants par leur pittoresque. Le souci de la vérité prime chez eux celui de l'esprit -ou de l'art; ils veulent instruire plus qu'amuser. (…) On transporte à la colonie les méthodes naturalistes (…). La littérature coloniale, née désormais à la colonie et de la colonie, peindra la colonie telle qu'elle est et non plus telle qu'on la rêve (…). On y étudie les rapports entre conquérants et peuples soumis, les conflits de races (…); le pittoresque y tient sa place, mais amoindrie; on y dresse, face à face, les images de l'Européen déraciné et de l'indigène en voie d'européanisation. (…) (Jourda, 1970: 222-223)

En todo ello la literaria Argelia habría enormemente contribuido, como añade Jourda en torno al exotismo.[502] Efectivamente, en ese país argelino como en el de otras colonias,[503] el tema novelesco más recurrido no sería sino el del amor entre un hombre

[502] "L'Algérie tient une place importante dans ce renouveau de l'exotisme. Que de Français y sont passés depuis Fromentin, de Jean Lorrain, qui en rapporte des *Heures d'Afrique* (1899) à André Gide (…)! Le fonds à exploiter était riche; la production, quoique abondante, reste peu significative. (…) Les thèmes ne manquent pas cependant, mais leur transposition littéraire se révèle souvent conventionelle" (*ibídem*).

[503] Litvak también se refería al colonialismo español, y en general a los viajeros y escritores que se acercaron al mundo musulmán, o, si no lo pudieron hacer, que se acercaron a una de las revistas con litografías como el *Museo de las familias*. Entre otras, prototípica considera la obra de Isaac Muñoz, *Un héroe del Mogreb*, de 1912 (que también sería publicada como *La fiesta de la sangre*), también colaborador de las revistas contemporáneas a nuestras autoras. Interesante sería comparar de hecho el diferente tratamiento del exotismo, en este caso a partir de lo islámico o lo africano, entre autores españoles y franceses, aunque el foco se ponga aquí sobre nuestras autoras inicialmente desde su

francés y una mujer indígena, tema manido y estereotipado en una literatura de escasa calidad a lo largo del XIX hasta que en los últimos años comienzan a escribirse desde una observación más atenta y con afán de realismo sobre la descripción de las costumbres indígenas. Y en ello, Jourda le concede un lugar especial a Isabelle Eberhardt, con su sobriedad y sinceridad, además de por el goce mismo de encontrar sus razones de vivir. Pero también destaca a otras escritoras como Elissa Rhaïs, que en ocasiones cedería ante el tópico pero pintando también las costumbres judías en aquel país (ella misma fue una judía argelina que se hizo pasar por musulmana, no sin críticas, y también una escritora de *nouvelles* publicadas en revistas), o como Magali Boisnard, quien refleja en sus escritos la imposibilidad de la asimilación de los árabes al cristianismo.

También Isabelle Eberhardt plasmaba en sus relatos en francés no pocas palabras en árabe o frases completas.[504] Por ejemplo en *Le Miroir*, para la segunda palabra ya escogía el árabe en un relato sazonado de multilingüismo que sirve de botón de muestra para tantos de la autora, quien suele recurrir a vocablos árabes para conceptos que podrían resultar intraducibles. Un tema recurrente de sus relatos se correspondería justamente con la intraducibilidad, la inefabilidad, en relación también con un estado de alma, de felicidad, o de "nada. Tampoco son raros los problemas de comunicación idiomática que, por ejemplo en *Yasmina*, se irá resolviendo (va combinando palabras francesas y otras árabes, o escribe en francés aclarando después que lo decía en árabe).[505] Por ejemplo, en ese relato, los verbos brillarían por su escasa presencia, siendo el inconsistente "est" el único en el primer párrafo e introduciendo "porte" el segundo

individualidad para comprobar su tratamiento a través de sus obras a la luz de los propios conceptos como el de exotismo.

[504] En *Vision du Mogreb*, por ejemplo, aparecía un diálogo entre l'Aimé y Halim: según el primero, éste le reprocha su "Volupté" (en mayúsculas, aludiendo así al tema de tantos relatos de la autora), y también el ser incrédulo (el escepticismo también es recurrente); pero lo mismo le reprocha el primero, a lo que entonces le contesta Halim, en un párrafo que bien podría ilustrar lo que piensa la autora de esa religión, incluso antes de haberla conocido: "C'est Celui qui a crée tout ce qui est, Celui qui est le Maître absolu de tout ce qui était, est, et sera, Celui qui est souverain au jour du jugement, c'est Lui qui m'inspire… Moi, la *créature* aveugle et chancelante, j'obéis… Je ne cherche pas la Volupté… Je n'ai renoncé à rien et je ne désire rien pour moi. Dieu seul est grand, et *hors de son empire rien n'est éternel. Ou la yadoum illa melkouhou*!"

[505] En *Yasmina*, por ejemplo, Eberhardt, se refiere a esa imposibilidad de definir o de traducir, ya sea palabras, ya sea sueños: "sans pensées, poursuivant des rêveries vagues, indéfinissables, intraduisibles en aucune langue humaine". La inefabilidad tendría también correspondencia con el estado de felicidad que es la nada de un personaje o incluso de la propia I. Eberhardt al que a veces alude. En ese relato aludía también a la capacidad de África de "devorar" todas las civilizaciones extranjeras o que le eran hostiles: "cette terre d'Afrique qui dévore lentement, mais sûrement, toutes les civilisations étrangères ou hostiles à son âme…".

párrafo dedicado a la descripción de la ropa, otro tópico que contribuiría a "acostumbrizar" junto al aderezo de las palabras árabes.

Además de por el gusto, por ese embelesamiento o por la propia conversión a lo islámico, la autora se afana en la búsqueda de la propiedad semántica y ambiental, pero también en la búsqueda de la venia del público lector de una revista como las escogidas por Eberhardt para publicar. Estos arabismos sazonan los breves relatos de un tono exótico pero se hallan invadidos de pura palabra francesa, por propia necesidad o estilo o hasta respuesta a los medios y el público para los que solía escribir en la prensa argelina francófona. Esa escritura políglota ofrece además un deleite para el oído y para la boca, un deleite hasta erótico, como si buscara con esas palabras otros puntos de la cavidad bucal poco transitados por el francés. Pero lo "erótico" en Eberhardt, además de por el juego con el lenguaje o por la asociación con el mundo árabe de toda una masculinidad y una feminidad en su pura esencia, llega en otro relato muy diferente de la autora.

La necrofilia inspiró otros temas como también el satanismo y el fetichismo en la corriente decadentista finisecular, pero también a modernistas y naturalistas españoles, como recuerda Litvak (1979), y también Rivalan-Guégo para las novelas y novelas cortas populares, en especial en el epítome de Felipe Trigo. *Infernalia. Volupté sépulcrale*, era el primer relato de Isabelle Eberhardt (escrito con dieciocho años, cuando comenzaba a frecuentar la facultad de medicina), seguramente toda una provocación con dudosa intención, pues, firmado con el pseudónimo de Poboliunsky (por una errata en lugar de Nicolas Podolinsky, nombre eslavo –como su origen– elegido inicialmente), apareció en septiembre de 1895 en la *Nouvelle Revue Moderne*. Su interés se pronuncia por cuanto posee de recreación de un tópico entonces manido literariamente sobre todo en la tradición francesa del siglo XIX como el de la necrofilia, a menudo vinculado con el relato breve; en este sentido, una vez más el debate genérico se replantea en torno a esta *nouvelle*, que parece tener mucho de cuento (literario).[506]

[506] Añadían también sus editores Huleu y Delacour sobre esta *nouvelle* "provocante", este relato "scabreux", que había sido publicado en esa *Nouvelle Revue moderne* donde habían publicado autores como Dumas hijo, Zola, Daudet, Huysmans, Verlaine o su admirado Loti (1990: 26). Por otro lado, en ese primer relato se produce ya la localización en El Hadira, lo que advertiría del curioso hecho de que, anteriormente a su conversión producida en todos los sentidos personales, ya ambientaba su literatura con referencias al mundo islámico. De este modo, la imbricación de vida y literatura se produciría en la doble dirección, incluso llegando a predecir su literatura, como en el relato *Le Paradis des eaux*, algunos episodios vitales que parecen su destino, si es que ella no ansiaba ese destino yendo tras él desde su juventud.

Construido sobre párrafos cortos, entre una y siete líneas, va ganando progresivamente en densidad, también en esos párrafos, así como en ritmo, desde uno más poético a otro más narrativo, pero siempre con un aura onírica o mortal. Las rimas, las cadencias y las aliteraciones emparentarían el cuento con la poesía, formal y temáticamente, como la de ese final de siglo: "Dans le silence nocturne, la grande salle morne, à peine éclairée, vaguement dormait…". Además, la sala aparece personificada, como si despertara esos sentimientos y esa acción, aunque se trate de una acción pasiva idéntica a la de las figuras que aparecen en escena, dos cadáveres. Todo duerme en ese escenario, que se ralentiza con el imperfecto verbal que invade los primeros cuatro párrafos ("dormait", "montait", "dormaient", "était"), para, en el quinto, ni siquiera aparecer ningún verbo: es cuando se presenta el segundo cadáver, el de la mujer. A ello contribuye el hecho de que gran parte de los párrafos, descriptivos e inactivos, termine en puntos suspensivos. Pero en el séptimo párrafo, después de esa ambientación pasivamente tenebrosa y mortal, llega una clave de este relato, así como de parte de su poética: "Une image mystique et pure, en sa transcendantale beauté pâle de martyre…", añadiendo: "Dans la grande énigme du Devenir éternel, comment regretter le sang, la vie, la chair sacrifiés? (…) le grand hurlement qu'arrache le Devenir incessant!", y después, en un solo párrafo: "Et ainsi, toujours…". Se hacen presentes temas recurrentes posteriormente como el destino y sus (in)certidumbres, el paso del tiempo y de la vida, la oposición entre muerte y vida, el amor inmortal e infinito,[507] la tentación, la enfermedad mental, el otro. También se inaugura la recurrencia a la figura de los médicos. Y tras la ambientación inaugural y aun en la inactividad del relato, aparece un estudiante de guardia en la clínica cuya neurosis es advertida a la par que su joven virilidad, aun en su dilema de huir o de permanecer en

[507] Tras unas ideas sobre Cupido ("solar y nocturno: todos lo sienten pero pocos lo ven" (Paz, 1994: 27), lo que recuerda a los relatos de Noailles en los que aparece), decía Octavio Paz en sus ideas sobre el erotismo a partir de una reflexión sobre las figurillas neolíticas o budistas: "Cuerpos como ríos poderosos o como montañas pacíficas, imñágenes de una naturaleza al fin satisfecha, sorprendida en ese momento de acuerdo con el mundo y con nosotros mismos que sigue al gloce sexual. Dicha sola: el mundo sonríe. ¿Por cuánto tiempo? El tiempo de un suspiro: una eternidad. Sí, el erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible. Allí recobra la inocencia de las bestias. El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada. El más allá erótico está aquí y es ahora mismo. Todas las mujeres y todos los hombres han vivido esos momentos: es nuestra ración de paraíso" (*ibídem*: 28). Si la *nouvelle* es el género del instante (el instante que tanto ansía captar Eberhardt y otras autoras en sus breves relatos), y el erotismo está en ese instante...

ce simulacre funèbre de l'amour qui, tant de fois déjà, l'avait entraîné dans les abîmes ineffables de la volupté.

Il chassait, écœuré, l'obscure fantasmagorie née de sa névrose, (…) luttant pourtant contre l'*autre* qu'il savait morbide et infâme…

Los campos semánticos, desde todas las clases morfológicas –adjetivos, verbos, sustantivos, etc.– contribuyen a la creación de ese aire sepulcral captado por todos los sentidos en ausencia o en exageración (silencio, peste, frío y media luz), opuestos a los de los vivos. Pero se aprecia una evolución, que parte de la descripción de la sala y pasa por el momento en que aparece el estudiante en su lucha entre la voluntad y la voluptuosidad, así como por la llegada de la acción en una tercera parte, cuando se siente avergonzado, esto es, obviando el momento clave en torno al cual se ha construido el relato. Terminará con una cuarta parte, en el último párrafo, cuando llega el día primaveral y se le encuentra abrazado a la mujer muerta. Entonces, se truecan de nuevo los adjetivos como la realidad misma: cuanto más la abraza, más siente viva y ardiente contra su piel lasciva esa "amante-fantôme", "la trépassée insensible". Lograda es la lucha de sentimientos del estudiante y en general toda la ambientación gracias al juego con los campos semánticos, que se funden al final igual que los individuos. Así, existe algo que es contado o relatado, en particular en la tercera parte con el pretérito perfecto, como es lo sucedido aquella noche que, sin embargo, pronto acaba, sin detallar en realidad los hechos.

Atendiendo al paratexto de este relato, se incorpora una dedicatoria "À Ahmed ben Arslan. In memoriam", persona desconocida cuya muerte sería relacionada con el argumento del breve relato: con la isotopía en torno a la muerte se aproximan semas tanto por el título como por el subtítulo asociados con lo infernal y sepulcral, lo voluptuoso y sensual, marcando las tonalidades y el tema del relato. Además, se incorpora un poema introductorio del poeta contemporáneo Richepin (toda una excéntrica personalidad que atraería indudablemente a una joven Isabelle Eberhardt), *Les Iles d'Or*, una suerte de invitación a amar algo, sin fin, sin nombre, sin precisión. A modo de justificación, se puede amar a toda costa y a toda cosa para Isabelle Eberhardt, como afirman sus editores modernos, lo que impregna desde el inicio su escritura, su escritura de la presencia, temática y nominal, del amor, siempre aunando amor, muerte y juventud femenina.

También *Joies noires* era considerado por Huleu "un hymne à l'amour sensuel, une sensualité violente, exaspérée" (2003: 169). En esta historia parecen encarnarse las mujeres negras del anterior, *Le Paradis des eaux*, que en este caso metafóricamente estarían ya en el título de este relato que sería uno de los últimos de Eberhardt, pues data de octubre de 1904 (diez días antes de la inundación). La calidad de *Joies noires*, que tampoco se aleja de los tópicos y las estrategias habituales de su autora, residiría en la concentración narrativa y poética de una *nouvelle* de poco más de tres páginas. Cuenta, o más bien describe lo que sucede en esa noche de "orgía negra", cuando los hombres cantan, tocan y fuman, y cuando ellas bailan y bailan. Una primera persona del singular acude con otro acompañante en "nours"a ese "Village Nègre": "Puis peu à peu, ils s'excitent. Des gouttes de sueur perlent sur leur front, les prunelles sombres de leurs yeux se dilatent et leurs narines mêmes palpitent. Ils se renversent en arrière, roulant sur la natte, comme ivres". Al final, contrasta con el exterior, que está en paz y en silencio, contra "cette terrible orge noire".

Otro relato de Eberhardt, *Le Roman du turco*, arrancaba con otra descripción, la de la tienda, la familia y el matrimonio del protagonista masculino en este caso, y también con la llegada a la tienda de las extranjeras argelinas (de nuevo, un orden establecido al que alguien ajeno llega y rompe), una pareja compuesta por una joven y una vieja de Bône establecidas en Túnez. El protagonista procede a su rezo aun encontrándose algo inquieto, y se dirige a la casa donde se aloja la joven, tras lo cual experimenta una embriaguez (la misma "ivresse" de otros relatos que, además, insinúa lo que con la elipsis se hace desaparecer del relato) desconocida para él. El relato se retoma en el despertar del día siguiente (se opera una elipsis), cuando el hombre acude a trabajar sin ningún tipo de remordimientos. Tras ello se presenta la vida de Melika, una vida desgraciada y pobre hasta que es recogida por un hombre rico, quien la instruye y con quien se casa, aunque pronto muere (no son pocas las similitudes con otro personaje como Yasmina). No se trata de amor, pero sí de sincero agradecimiento, aunque el "ennui" la embarga y decide viajar con Teboura. Así, con los detalles de la vida y el viaje el relato se alarga y se divide en partes, al tiempo que va cargándose de melodramatismo. Pero en otra parte del relato, Si Allèla sale del trabajo a buscar a Melika, la primera estación de su voluptuosidad (tópico recurrido de nuevo éste de la "volupté"); pasan días y días juntos cargados de sensualidad y descuidados del resto del mundo, el tiempo y el espacio: aman y aman, y Allèla llega a identificar amor y vida (como antes amor y muerte), y a su vez, literatura, al comprobar lo que antes había leído

en los poetas favoritos. Así, a pesar de toda esa atmósfera, vuelve a recurrir la autora a la elipsis temporal, sugiriendo sensualidad y voluptuosidad, pero no explicitando.

Explicitaba más la autora a la hora de perfilar esos personajes femeninos como Melika o Yasmina, tal y como se ha comprobado, no sin contar con su contrapunto, el de los personajes masculinos, siguiendo con esas "dobleces" también estructurales y temáticas del género literario en cuestión. Con todo, también reluce lo problemático en esta "cuestión femenina" con los relatos de Isabelle Eberhardt. Por su parte, Blanch destacaba el perfil de Isabelle Eberhardt como encarnación de un nuevo periodo de transición en el que las mujeres ansiaban del amor su realización y su encuentro a través de la igualdad en medios y fines; y en esa búsqueda ansiosa visualizaba la realización, la frustración o angustia de Eberhardt, tal vez profética de otras mujeres en el siglo que llegó a conocer: Blanch sigue viendo en ella una travestida sumisa y explotada por los hombres, e incluso la inspiración de personajes contemporáneos como los de las neuróticas y las nihilistas, o el primer símbolo del Occidente en vía de desintegración, reintegrada como por esas mujeres similares a I. Eberhardt en la orilla salvaje de Oriente (2005: 16).

N. Paradela se refería justamente a nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe (1999), estudiando el feminismo invisible con, al mismo tiempo, el feminismo invisible supuesto por el feminismo teórico y el feminismo asociativo, lo que le llevaba a preguntarse por un feminismo islamista: si algo lo caracterizaría no sería sino la contradicción entre teoría y práctica (1999: 38).[508] Afirmaba nuestra escritora en una de sus cartas: "une pareille sujétion laissez-moi vous dire que je la trouve injuste, quand il y a, comme dans mon cas, égalité intellectuelle, entre l'homme et la femme!" (1991: 93). Eso es lo que pensaba como mostraba en sus cartas, pero, como también afirmaba en ellas, su objetivo al escribir no era otro que el proceso mismo de la escritura, y que amaba tal y como escribía.[509]

[508] Aunque no se refiere a Isabelle Eberhardt, sí alude a la incidencia del medio de la prensa, desde finales del siglo XIX, y al auge con el "aburguesamiento" de las reivindicaciones más allá de la aristocracia femenina y del nacionalismo emergente.

[509] Afirmaba en otra de sus cartas, ésta firmada en Bône, en octubre de 1897, y dirigida a Ali Abdul Wahab: "Peut-être avez-vous deviné déjà que, chez moi, l'ambition de «me faire un nom et une position» par ma plume (chose en laquelle je n'ai guère confiance, d'ailleurs et que je n'espère pas même atteindre), que cette ambition est au second plan. J'écris, parce que j'aime le processus de *création littéraire*. J'écris, comme j'aime, parce que telle est ma destinée, probablement. Et c'est ma seule vraie consolation. C'est aussi la seule chose, Ali, qui, dans mon très sombre passé, m'ait empêché de sombrer définitivement… Vous voyez avec quelle entière franchise je vous ai parlé, vous disant de choses que je ne dirai certes jamais à personne d'autre" (1991: 73).

Sin embargo, en su escritura literaria, no podemos dejar de rastraer cierto posicionamiento coherente, por ejemplo, a partir de esos personajes femeninos. Por ejemplo, en *En Oum-Zahar*, se traía a una mujer que se preguntaba en una sólo línea-párrafo si su marido la ha querido, a lo que él no sabía contestar estando ante esa mujer que había sido "une esclave soumise". Además, se traen al relato a sus hijas, cuyo deber es cuidarlo y hacerle de comer, ellas, que van a repetir lo mismo: "Et ainsi toujours, de génération en génération". Entonces, un día, encuentran cerca de la tumba de su madre a una mujer desconocida y extraña con un niño, que habla entrecortada y que es presentada como loca; y entonces, la protagonista comienza a enfermar: creen que la ha embrujado esa mujer que vaga por el desierto con un niño muerto. El padre se preocupa porque es su hija querida: precisamente lo será, dice, porque tiene la inteligencia y el valor de un hombre. Además, la trama de este relato se complicará al empeorar la tragedia cuando el padre decide volver a casarse, como es costumbre por otro lado. Las costumbres, que nunca morirían en ese mundo musulmán del desierto africano que vive en el tiempo detenido, dictarían las vidas de los hombres y mujeres de los relatos de Eberhardt, quien bien parece alabar lo positivo sin olvidar la esclavitud que ello supone.

Recordemos cómo las "costumbres severas" españolas oprimían a las mujeres especialmente en relatos de Carmen de Burgos, normalmente asociadas con la honra, honra a la que también se refería Casanova en otro relato como *El crimen de Beira-Mar*, donde se plasmaban las costumbres gallegas y donde aparecía la cuestión de las murmuradoras de los pequeños pueblos, con cuyos diálogos no sólo se consigue contribuir a la ambientación gallega y rural, sino presentar los temas de viva voz, la de los propios personajes en su autoretrato. Casanova hacía un rasgo de estilo de esa profusa inclusión de léxico acorde con la ambientación de sus relatos, también los de una localización gallega, que se busca desde el título, que también le invitaba a cierto tono "costumbrista" en *El crimen de Beira-Mar*. Y como para el exotismo, se puede recurrir a objetos caracterizadores como en ese mismo relato la alusión a esa mantilla, "última prenda del típico traje regional, que aún persiste". Ésta era la única novela corta con esa ambientación, por ser la primera además publicada en ese medio de publicación como el de la revista novelera en los primeros años del siglo XX previamente a las novelas cortas ambientadas en países soviéticos, aunque ya en ella se proponga esa caracterización idiomática por medio de los diálogos de los personajes de esa aldea gallega que, con todo, no adquirían mayor profundidad como personajes.

En otro relato de S. Casanova como el de *Kola el bandido*, a pesar de esa conversión del personaje que a pesar de las apariencias no es un bolchevique, de esa ambientación en el Este soviético también con la elección del título y el nombre del protagonista, y de, conforme al estilo de la autora, la introducción de no pocos sovietismos en este caso, se podría decir que no hay profundidad psicológica ni hay exotismo. Se salpica el relato de todos esos detalles en ocasiones sin que el relato "lo pida", sin que otorgue cierta credibilidad. En *Episodio de guerra*, por ejemplo, más allá de esa ambientación soviética incluso cuando es indefinida (en un país del Este, aunque los personajes también pasan por Hungría; pero como dice la autora en la introducción, no importa, porque es cualquier espacio de aquellas tierras en guerra), tampoco un amago de cosmopolitismo pasa de la superficialidad referencial, de salpicaduras léxicas (incluso cuando no proceden), de estereotipos tanto nacionales como sexuales, en ese relato de guerra y amor, combinación temática asegurada. Pero del mismo modo como intenta la autora adaptarse a un idiolecto para cada individuo, hace lo propio con el propio discurso del narrador, que también se moldea cuando en un relato como *Princesa rusa,* ambientado al comienzo en la Costa Azul francesa, recurre al francés –más que en otros de sus relatos–, en este caso sobre todo en las intervenciones con los diálogos de las mujeres: *voilà, cherie, boudoir*, o *ménage à troi*, aunque también el anglicismo *hall*. También Carmen de Burgos se valía de bastantes galicismos y anglicismos, como otros autores españoles contemporáneos que igualmente solían colaborar en esas colecciones de novelas cortas.

En *Valor y miedo*, que, recordemos, como en tantas novelas cortas publicadas en ese medio, contaba con una portada en la que suele aparecer la mujer, aunque con trazos tan elementales y poco caracterizadores como los de la propia ficción, ya en su prólogo se refería la autora al país de Ucrania y a los polacos que en ella vivían, aportando detalles del paisaje y la tierra, con algún léxico propio, pero tampoco sin mayor ahondamiento. A sus personajes se les pretendía caracterizar no sólo con sus "exóticos" nombres, como en este caso el de Witold y el de Evuña además de la Ela, la tercera en discordia, con cierta forma de hablar. Pero aparecía el personaje del suegro de Evuña, que le advertía a ésta a partir de tal situación de su deber como esposa, el de tener hijos, a lo que ella respondía: "Es humillante para la mujer y la esposa que se les traten como a animal reproductor de la especie. ¡Es humillante!". Pero el padre daba una explicación, y es que "Witold es un artista y un neurasténico; tu deber es entenderle y ayudarle", aunque también le invita a que compartan el amor, juzgándoles de que sólo le

preocupa el "musiqueo y sentimentalismo". El contexto sigue siendo el de guerra, lo que le lleva referirse también en ocasiones a alemanes o a judíos. A ella se la describía por ser salud, su belleza y su sensibilidad femenina, y a él por su raza y valentía. Al final terminará con capítulo "Amor": resulta que entre Ela y Vladimir, que al final se hace íntima amiga de Evuña (sin más explicaciones). Y termina: "Ela a quien el amor y el matrimonio han *feminilizado* bellamente no se apresura a regresar a Gniazdo mientras el bolcheviquismo impere en Ukrania y las pródigas estepas de pan llevar sean sepulturas de hambrientos".

Pero el exotismo de una escritora como Sofía Casanova vuelve a ponerse en entredicho incluso cuando su recolección de artículos literarios es precedida del título *Exóticas,* título elegido para publicar en el año 1913 esos artículos que dedica a Vicente Casanova, su hermano, quien le enviaba la información desde España y quien informaba de ella en España. Los temas son de lo más variado y presenta los que tratará en sus novelas cortas de pocos años después, y de hecho, más que exotismo o cosmopolitismo, se posiciona ante el feminismo y la literatura femenina. En el apartado titulado "De las tierras del odio", por ejemplo, incluye la cuestión de la "barbarie gris"[510] o "la Europa asiática" junto a la de "la novela española castigada en Rusia", la de "los cosacos, un censor ruso y mi biblioteca", la de "la madre escuela", o "la destrucción de España… en las calles de Varsovia". En la siguiente sección, "Del arte amigo y el amor que llora", hablará la autora de "España en Polonia. El humanista Ruiz Moros y la Virgen de las Villuercas", de "un testamento, el Kaiser y Sienkiewicz", de "Strindberg enamorado",[511]

[510] "Cada país tiene su barbarie típica. La española es roja, impulsiva, gritadora.
La de Rusia es gris, con ese gris sucio de la nieve que se derrite en las calles. Una barbarie repulsiva, que se arrastra y gime.
Para llegar hasta aquí hay que atravesar las fatigantes planicies del centro de Europa".
Y a partir de ahí va contando ese trayecto, primero con parada en Colonia; en ese trayecto, en el compartimento de un rápido va a reflexionar tras ver a una vieja francesa y dos alemanes:
"El abanico multicolor de ciertas deducciones, abríase en mi espíritu á la vista de mis compañeros de viaje.
El alma francesa en posesión del más alto bienestar no se detiene; trabaja y crea: los germanos *bien comidos, bien bebidos,* reposan satisfechos, y su inactividad espiritual es un *alto* en la marcha hacia lo mejor, que de prolongarse degenera en pereza.
Inglaterra, archipotente, *busca aún,* y avanza. España no *quiere buscar,* é inmovilizada, parece que va á convertirse en inmensa mole pétrea, nido de aves de rapiña…"
Llegarán a Berlín, que va a ser comparada con París, concluyendo que le falta "flexibilidad y refinamiento" y "se atraca de cerdo".

[511] A partir de Sienkiewicz refiere otra anécdota cuando le confiscan libros: *La solidaridad social* de Martí**,** *La filosofía feminista* de "nuestro valiente adalid Romero Navarro" y *Vida bohemia de Luis de Antón.* Y a partir de Strindberg, cree que lo que más interesa en España es su producción novelesca y no el teatro, y de ella la *Señorita Julia, Miniaturas históricas* y sus trilogía patriótica: "Strindberg tiene la fealdad malsana de los misántropos; su cabellera encrespada parece hija de la de Ibsen (…). Strinberg aborrece, execra á la mujer, y ha amado desesperadamente á algunas mujeres. Ahí tenéis uno de los

o, incluso, de "la edad peligrosa de la mujer". En el artítulo incluido titulado "Extraordinaria historia de amor conyugal", va a ejercer además de crítica literaria a partir de tres libros que ha leído, de Ricardo León *Casta de hidalgos,* de Nietzsche *Ecce Homo*, y otro, "una novelista de autora anónima", del que dice lo siguiente: "Sin ser feminista, en el sentido moderno de la palabra, confieso que al dejar al filósofo por una obra de mujer, orean mi espíritu aromas de rosas". Se hace eco de que dicen que puede ser austriaca o sueca, aunque intente dejar "la emoción de un sentimiento muy de mujer: hondo, callado, incurable" en esa confesión de una casada que engaña a su marido que compone la historia: "Sensiblerías de por acá, ¿no es cierto, compatriotas mías?" (1916: 112). En la edad peligrosa de la mujer volverá a hacer de crítica literaria en estos términos, como a propósito del título del libro de esa mujer, bien acogido en Francia y que pronto va a penetrar en la Europa meridional, que es Karin Michaëlis.[512]

Es consciente, como reitera en otras ocasiones, que son los intelectuales eslavos, sajones, escandinavos y "consortes" los que están infiltrando con su literatura ideas contrarias a las de la literatura occidental, algunas de ellas en novelas como las de la autora aludida. En este sentido, no puede dejar de referirse a las feministas rusas, alemanas, americanas y, claro, francesas.

> La perturbada alma rusa florece en concepciones de un pseudo feminismo monstruoso, y en Alemania la sesuda hay un grupo de solteras proclamadoras del derecho de la mujer á la maternidad fuera de todo contrato ó ley establecida. Dentro de la morbosa agitación femenina (acaso precursora de un nuevo estado psíquico-social de la mitad de la mujer), es esta liga alemana la que demuestra menos egoísmo. Cuando las mujeres francesas consienten la despoblación de su patria (…) piden derechos y otorgamientos a su individualidad (…), es interesante la aspiración de estas ilusas maternales.
>
> La iniciativa no es de ellas. En la epiléptica América, las *yankees* propagan esas y otras teorías famosas de emancipación y maternidad libre. (Casanova, 1916: 146-147)[513]

---

misterios que laceraron su vida. (…) Es que su sentimentalidad destroza el sentimiento" (Casanova, 1916: 134).

[512] "(...) la mediocre escritora dinamarquesa Karin Michaëlis (…). Y pensarás, lector malévolo, que todas las edades son peligrosas en la mujer "que lo sea de por sí"… Pero la Michaëlis discurre de otro modo, y nos presenta á su heroína en la momento psicológico del conflicto ¡á los "cuarenta años"! El padre Balzac ha envejecido horriblemente, y sus mujeres de treinta han pasado á la historia".

[513] A continuación volverá a incidir en lo "disparatado" de esa historia de amor de Michaelis a los cuarenta años, y añadirá: "¿En qué consiste ese rápido desmoronamiento de la mujer en esos climas? ¡Qué sé yo! Obscuras etiologías de raza y ambiente… Carencia de luz solar… La persistencia del trabajo intelectual -que aseguran algunos fisiólogos ser pernicioso para la belleza femenina- y la impenetrabilidad de los caracteres (…)" (1916: 148). Entonces, volverá a referirse a Sienkiewicz y sus amores, además de a otra novela holandesa, *Las mujeres que han oído el llamamiento* de la escritora C. de Jong Van Beer,

También se posicionaba también en su única obra teatral, *La madeja,* que ha sido estudiada desde su recepción y sus tesis "feministas" (Burgos-Lejonagoitia, 2010), por ejemplo, con el tema que lleva a la obra como es el del maltrato contra las mujeres, obra a la que también lleva el "cosmopolita" personaje de una "yanqui". Con todo, el feminismo de Sofía Casanova sería cuestionable, a pesar de su interés por la cuestión femenina que le uniría a otras españolas, también escritoras de novelas cortas contemporáneas: "Le unió una gran amistad con doña Emilia Pardo Bazán y con Blanca de los Ríos especialmente, y hasta el final de sus días seguiría atenta al trabajo literario femenino, como demuestran sus cartas a Bugallal, en que habla de Concha Espina, de Carmen Laforet, de Elena Quiroga…" (Simón Palmer, 1991: 530).[514] También sería la autora de *La mujer española en el extranjero. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 9 de abril de 1910,* en la que, como se verá, se refiere desde estos términos también a otras imágenes que de la mujer española se tiene fuera de España. Y ni rastro de erotismo o sensualidad.

Su contemporánea, Carmen de Burgos, fue autora de *Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura* (inicialmente una conferencia, publicada con prólogo de Emilio F. Cadarso), pero también de dos novelas cortas eróticas, siendo de las pocas mujeres que colaboraron en una colección dedicada a ese género literario en España, además de una feminista confesa, inspirándose en modelos extranjeros como el francés. Con todo, Carmen de Burgos no fue únicamente una feminista, sólo confesa en los últimos años de su trayectoria vital: tras los perfiles de las intelectuales españolas comprometidas se

---

libro "francamente malo", aunque, comparado con el de Michaëlis, sale bien parado: "La Michaëlis, en cambio, ha trazado el carácter y el "caso" de Elsie Lindter, con una fuerza de análisis y una sinceridad rarísima en obras de mujeres. Dada el tipo de Elsie repito que peligroso por su erotismo cerebral-, el proceso psicológico está "seguido" admirablemente" (*ibídem*: 150). A partir de ello nos ofrece el argumento, que tampoco tiene desperdicio tal y como plantea: "Wainінger, el judío, enemigo mortal de la mujer de todos los tiempos, y singularmente de la mujer moderna -que se suicidó ha poco, como si el escribir su negro libro de psicología femenina rindiera su vitalidad-, de seguro hubiese alabado esta novela, haciéndola argumento de sus teorías… Pero la paradójica existencia de Elsie Lindter prueba que sólo lo que estamos cansados de saber "que tamem as mulieres tolean", como me dijo un filósofo campesino gallego, narrándome chismes de su aldea… Confieso que he leído el libro este con un regocijo "patriótico", pensando á cada línea que, ¡gracias a Dios!, en toda nuestra España y "sus Indias" no hay ni habrá nunca ciudadanas del temple de Elsie Lindter. Corres por el mundo la fama de nuestro ardimiento, de nuestra Carmen prototípica, y, en tanto, las novelas estas "frías" y "virtuosas" gentes del Norte arden en vicios, contorsiones sentimentales y diabluras eróticas"(*ibídem*: 151).

[514] En estos términos también es estudiada Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, en relación con la emergencia del discurso feminista (Bieder, 1998), o con las cartografías en torno a la mujer: "sin adscribirse explícitamente a un feminismo militante, con una mirada especial defendió siempre una manera alternativa de *ser en el mundo* y de participar en la cultura y la vida social del momento, favoreciendo así la transformación y subversión de los modelos que rigen lo público y lo privado" (Peñas Ruiz, 2009: 199).

vislumbra cómo su feminismo bebió del espíritu regeneracionista o krausista del momento en España, como bebió de la masonería y la literatura de los escritores finiseculares, navegando entre varias aguas literarias, las que ya habían dejado entonces de ser modernas, como el realismo-naturalismo, y las que estaban empezando a serlo, las "modernistas", las vanguardistas. Carmen de Burgos vivió y luchó por la libertad de la mujer, la libertad ejercida a través del voto, de la elección autónoma del divorcio, de la educación superior, de la escritura. Ése es el feminismo de Carmen de Burgos y así, en su *justa* medida, habría de ser apreciado y reivindicado, estudiado y resucitado.[515]

Recordemos que llevaba C. de Burgos a sus relatos algunos personajes presentados como feministas, aunque no fuera sólo a través de ellos como deslizara algunas de sus tesis extra-literarias: "A través de ellas presenta Carmen sus ideas feministas, o mejor, su defensa de la mujer, que no es nunca maniquea" (Núñez Rey, 1989: 47), tal vez no maniquea pero tampoco de manera plural. Efectivamente, la que no sale bien parada es aquélla que simboliza a esa España "negra y tradicional", beata, inculta, víctima de la sociedad patriarcal española. Esa preferencia se puede poner en relación, una vez más, con las ansias regeneracionistas de los (y las) intelectuales del momento. Sin embargo, feliz o no, no son pocos los relatos amorosos en los que el matrimonio es la clave. Los mensajes que desliza la instancia de un autor implícito también harían pensar en el sujeto empírico de la escritora: "hogares modelos se

[515] En las primeras décadas del siglo XX, las de mayor actividad de Carmen de Burgos, incluso pasado el siglo XXI en un cierto "tercer mundo femenino", sigue viva la idea de la inferioridad de la mujer y su alienación, "mitos" cuya *sociogénesis* esboza Castilla del Pino a partir de la función/funciones de la figura femenina en *Cuatro ensayos sobre la mujer*. En ese tercer mundo, que no estaría poblado precisamente por esa "tercera mujer" de Lipovetsky, el feminismo sólo sería según el psiquiatra una "pseudoliberación", y además estaría estigmatizado por otro "mito", el del conservadurismo femenino, un conservadurismo agazapado que Castilla del Pino pone entre interrogantes valiéndose de las ideas de K. Marx: "la función de la mujer en este aspecto estriba en el suministro de normas de aprendizaje estabilizador en el seno de la familia como grupo primario (…). Tales *relaciones objetales* son el más poderoso nexo entre los componentes del grupo familiar (no sólo occidental) (…). La familia reproduce el conjunto de referencias y valores del sistema mismo en su totalidad" (1985). Desde estos presupuestos, el feminismo español de las primeras décadas del siglo XX supondría una seudosuperación: "La superación de un prejuicio ha de ser verbal, intelectual (racional) y emocional, para que sea efectivamente una superación (real)". Desde su vaguedad e imprecisión, hombres y mujeres seguían padeciendo entonces el instinto de posesión y la institucionalización del matrimonio, e incluso del noviazgo, lo cual ha llevado, continuando con Castilla del Pino, a la crisis interna de la pareja tradicional, el estereotipo de la burguesía media-alta que Carmen de Burgos alimentó pero que consiguió romper en su madurez con el joven Ramón Gómez de la Serna (aunque su historia de amor no terminara como ella hubiera escrito en sus novelas). Desde presupuestos modernos *aún* psicoanalíticos, aunque sean nocivamente desvalorizadores, el feminismo de Carmen de Burgos entre otras ideas de nuestras escritoras podría resultar conservador, desfasado, burgués, elitista, prejuicioso.

deshacían con el triunfo de la mujer" decía en *Se quedó sin ella*, acerca de Marta, la protagonista, que ha triunfado en Hollywood y que ha dejado a su marido.[516]

Ese tipo de mujer, víctima de las costumbres españolas, era deliberadamente contrastada con otro modelo de mujer caracterizada por su cosmopolitismo. Tal era el caso de la protagonista de *El permisionario*, protagonista con el que compartía esa otra historia de amor que comenzaba ambientada en una cosmopolita pero decadente Costa Azul francesa, teniendo como fondo los efectos de la Gran Guerra. Pero recordemos asimismo que no era la única guerra que llevaba a sus relatos, puesto que también lo hacía desde el título con un episodio de guerra en Melilla, en el contexto de las que recientemente habían dejado de ser colonias españolas. Mucho tenía ese relato ficcional del reportaje de la propia autora en el que se inspira, de manera que no es tampoco tanto el exotismo de aquellas tierras próximas a las de Eberhardt lo que le mueve, aunque por ello no pueda resistirse a hacer comparaciones entre aquellas mujeres y las de España.[517] Sólo el personaje femenino de la pareja de la esa ficción cobraba cierto protagonismo: Alina aporta la sola perspectiva ante los hechos presentados, tras la cual se agazapa la autora y sus juicios más contra la guerra que contra el mundo militar, pero siempre con matizaciones y explicada al calor del contexto. Como tal figura femenina brilla con luz propia en ese mundo, destacando sus valores de independencia y libertad, cosmopolitismo o europeización y generosidad, además de compañera del hombre, frente a la mujer árabe, por su brutalidad y el consentimiento de su esclavitud.

Sin embargo, como las de Carmen de Burgos, las obras de Retana y Belda, de los más asiduos colaboradores en colecciones literarias durante el primer tercio del XX, no

---

[516] En la elogiosa nota anónima que abre *La melena de la discordia* (seguida en el próximo número por *Pipá* de Clarín), efusivamente se habla de ella en estos términos: "No puede, ciertamente, incluirse a esta mujer de excepción entre el grupo de las que sólo atienden á (*sic*) crear una literatura de "sábado blanco" y de biblioteca de las que llaman para señoritas. Nada más lejos su intervención como escritora, como profesora, como propagandista de las nobles libertades femeninas, de esa hipócrita riada de las novelerías sensibleras con que ahora se pretende dañar la recia contextura realista de nuestra novela netamente española. A igual distancia, también, se encuentra Carmen de Burgos de las *feministas* de sainete (…) No. Carmen de Burgos es siempre la mujer que, sin abdicar de los fueros de su sexo, sin desvirtuar las cualidades esencialmente femeninas de la mujer española, ha procurado lograr para sus contemporáneos el máximo de derechos (…)". El mismo prologuista destaca su dominio del género literario en cuestión y las tareas vocacionales de la escritora, como son la reclamación del voto para la mujer, del divorcio, y también de la "fraternidad hispanosefardita" e iberoamericana. Añade incluso sobre ella que está "en la vanguardia de las ideas estéticas y de las evoluciones sociales".

[517] Precisamente en la situación "especial" que vive el propio exotismo en el siglo XX, como a partir de esa *déroute* del espacio y en particular del cambio en la aventura respecto al siglo y la tradición anterior, Moura se refería al hecho de que los autores del XX añaden a esa aventura el placer de la narración viva para cautivar al lector. Ejemplo de ello serían dos autores como Pierre Mac Orlan, con una obra como *La Bandera* de 1931 en la que precisamente evoca la vida de los legionarios en Marruecos y la guerra del Rif, y Pierre Benoît, de éxito en los años veinte, además de otros como de Saint-Exupéry o Kessel con sus *romans-reportages.* (1992: 86)

fueron rescatadas por *La Novela del Sábado* "de Laforet", entre otros motivos, quizás, por ese humor a veces nocivo o pícaro, también relacionado con temas ausentes en esta colección como el erótico-sexual (y ese propio humorismo).[518] Así, dentro de las grandes ausencias por ejemplo en aquella colección de los años cincuenta, había que referirse a la novela corta erótica o (pseudo)pornográfica, una ausencia fácilmente explicable si se atiende al contexto histórico de la dictadura franquista. Sin embargo, tampoco se ha de pasar por alto la presencia de algunas insinuaciones o incluso de algunas alusiones a ciertos vacíos dejados en la narración, como sucede, igual que con otras de nuestras autoras, en el caso de la novela corta citada de *Los emplazados*. En ella, la autora se refiere al momento en que se despierta la pareja de enamorados tras haber pasado la noche juntos, pero no al momento anterior, al que alude indirectamente sin dar más explicaciones (estrategia similar a la empleada dentro de la misma colección por Eugenia Serrano en *Antonio*, relato en el que se obviaban, a pesar de ser aludidos, los momentos en los que estaban juntos Carmen y el protagonista).

De la elipsis también parece valerse una escritora que escribía sus *nouvelles* poco antes en Francia. En *Cahiers enterrés sous le pêcher*, Elsa Triolet hacía que su protagonista femenina, Louise, aludiera a su experiencia sexual con Gaston. Ella contaba con una buena dote gracias a su padre, pero no se explica por qué quería casarse con ella (quizás porque no podía hacerlo con Odette, hermana, la más bella de las dos). Le gustaba frecuentar los salones parisinos y *snobs* a ese joven abogado talentoso, vestido a la manera de Londres que le gustaba hablar de amor amando; pero en realidad, como dice, ni era tan erudito ni tan guapo, pero trabajaba con su padre. Asegura la voz narradora que nada puede imitar las fantasías extrañas de las jóvenes inocentes y ningún vicio puede compararse con el del miedo de una virgen ante el amor físico.

[518] Pero humor, lo había, por ejemplo en torno a la higiene en relación con el tema del baño, en torno al transporte en relación con el metro, o en torno al sexo también, como lo observa C. Rivalan (2007) a partir de autores colaborabores de colecciones españoles, pero no de autoras. Ciertamente, otro "ismo" como el del propia humorismo brilla por su escasa presencia en nuestras escritoras (lo que podría invitar a otro tema de estudio), salvo alguna excepción como en *El veneno del arte* de Carmen de Burgos, o la ironía de la mayor parte de las novelas cortas de Carmen Laforet (Illanes de hecho destacaba el humorismo en el estilo de la autora). Por ejemplo, en Sofía Casanova aparece el tema obsesivo de la higiene y el cuidado médico con baños, pero tratado sin una pizca de ironía o humor en *El doctor Wolski* (título de 1920 a partir de un relato mayor de finales del XIX que, no obstante, recuerda a un título que sí trata el tema con ese humor como *El doctor Trukonosky*, de Antonio de Hoyos y Vinent, allegado por C. Rivalan en este sentido). Los trayectos de nuestras autoras, además, serán más en tren que en metro, aunque en ellos también puedan pasar hechos divertidos como precisamente en el relato de Carmen Laforet *El viaje divertido*.

> Rien ne peut imiter les fantaisies étranges des filles innocentes, et aucun vice ne peut se comparer avec ce que donne la peur d'une vierge devant l'amour physique. Les obstacles à l'amour n'ont pas été inventés pour protéger la vertu, mais pour rendre les plaisirs d'amour plus poignants. (…) L'extraordinaire imbécile! Je me déshabillai, me couchai nue sur le cuir froid du divan, je serrai les dents… Un drôle d'après-midi de noces! Puis je lui dis: «Maintenant foutez le camp, et que je vous renvoi jamais!»

Pero tampoco hay rastro de erotismo.[519] En estas dos escritoras, Triolet y Laforet, cuya literatura empieza a curtirse a partir de los años cuarenta, al calor de un afán realista que llevan a estos relatos analizados que alcanzan unas cuantas decenas de páginas, el exotismo o el cosmopolitismo también brillan por su ausencia. Tampoco es su prioridad perfilar personajes declaradamene feministas, ni aludir a personajes extranjeros que puedan resultar exóticos ni al resto de personajes y ni siquiera a los lectores. Ambas, en unos relatos con una trama narrativa móvil y cambiante, centran su atención en un personaje en particular, que vive un conflicto personal sobre el que tiene especial responsabilidad el contexto histórico que viven, o una guerra mundial[520] o una posguerra española que destaca por su dureza y también aislamiento. El escape puede

[519] Smiley se pronunciaba así a colación de *Les Amants d'Avignon*: "Le phénomène mythique chez Triolet trouve sa raison d'être non seulement, comme chez Aragon, dans la nécessité de rehausser à la dimension héroïque les résistants, mais dans la difficulté de réaliser une émancipation pleine de la femme. L'image pure des Saint Amants d'Avignon gomme en fait la pulsion érotique du récit que révèle le manuscrit. (…) La censure finale de l'érotisme n'en est pas moins signifiante, au contraire: l'impuissance de la femme dans l'érotisme du texte d'origine coïncide avec l'impuissance à faire exister la femme épanouie sans avoir recours aux images qui la réduisent à un objet de désir ou à un être faible" (1990: 162-163).

[520] Smiley analizaba la representación y la Resistencia en *Les Amants d'Avignon* y en lo "real" de la mujer de esta *nouvelle*, Juliette, oponiendo el valor o el papel de la mujer en la Resistencia frente al promulgado por Vichy. Como asegura Smiley, este relato se escribe sobre un conflicto que sabe que no puede sobrepasar, de manera que la representación de la mujer "resistente" expresa la propia tirantez existente entre lo conocido de lo tradicional y lo desconocido de lo nuevo, vertiginoso y autónomo. Los sueños y las ensoñaciones amorosas a las que tiende la protagonista significarían una lucha en un mundo deshumanizado: "Mais voit-on dans le texte une telle impulsion ou plutôt une action incontournablement et essentiellement féminine? Juliette ne peut exister fondamentalement sans son courage; il fait qu'elle soit assimilée à la beauté, au désir de l'homme («Juliette attendrissait toujours tous les hommes») ou à l'enfance. Au lieu d'être un véhicule d'inclusion, le rêve est fonction de *retour*" (1990: 152). Así, al final del relato el personaje acaba en esa habitación en la que lo real escogido por la mujer adulta cede al mundo del sueño protector e infantil, y es otra mujer, la esposa del doctor, quien la retira del mundo. Por ello, propone como hipótesis interpretativa la idea que la dificultad de conciliar mujer soñadora con mujer comprometida, lo soñado y lo real, sólo halla solución en el mito o lo sobrehumano como lo de ese "Saint Amant d'Avignon", más allá de la contingencia exclusivamente francesa y de lo biográfico del propio relato, ante lo que también se pronuncia en este sentido: la polémica sobre lo autobiográfico de la ficción de Elsa Triolet sólo interesaría por cuanto valora especialmente la necesidad de lo imaginario y la reconstitución del sujeto narrativo, de tal modo que el relato encubre una profundidad autobiográfica necesariamente transformable con el fin de enmascarar la identidad de la autora y permitirle soñar (*ibídem*: 155).

venir del sueño, pero se sueña con un pasado mejor, no con otro mundo ajeno al que les toca vivir, porque de él no pueden escapar.

Contrariamente, en plenos años veinte, en periodo de entreguerras, Anna de Noailles no buscaba anclar la acción de sus *nouvelles* en un contexto determinado, cediendo todo el protagonismo al conflicto interior y sus propias impresiones, lo que le encaminaba, en cambio, en una misma ausencia de exotismo o cosmopolitismo, e incluso erotismo o feminismo, a pesar de ciertos detalles. En *Le Conseil du printemps* de Anna de Noailles, dentro del cual no había alusión explícita al título, se volvían a ensartar sus moralidades y sus "consejos", dados en imperativo, tanto a hombres como a mujeres. Seguía así su línea habitual la autora, pues apenas había argumento, aunque sí sucediera algo: después de plantear la situación y algunas divagaciones, el hombre llega a acercarse a esa mujer, aunque los consejos, al final, son que el hombre no debe forzar cuando la mujer solo quiere amistad. Con todo, esa situación inaugural, la del hombre ignorado amorosamente por una mujer, es nueva. Al final se besan. Pero lo que pasa nunca se contará, y de hecho, indirectamente incentiva la curiosidad el autor; así, de nuevo, cierra el relato, en este caso con el encuentro entre ambos, pero lo vuelve a abrir cuando introduce reflexiones o, en este caso, preguntas retóricas, tras lo cual llega un espacio en blanco para la parte final:

> Quel fut le combat de ceux-ci? Quelle indéchiffrable lutte, défensive ou consentante, enfermait ces deux corps haletants dans son cercle d'enlacements, de prodigalité, de ruse, de mouvements et de souffles mêlés? L'homme, vaincu par son triomphe ou par les limites qui lui avaient été imposés, restait penché sur sa compagne, et contemplait avec un douloureux amour, plein d'idéale tristesse, dans les yeux chaleureux de la femme, le sceau qui ferme son cœur. Elle, déjà rentré en soi-même, repliée sur ses propres songes, ayant résorbé son âme épandue, le regard posé au loin, caressait avec gratitude la caressante main de celui qui console comme le pourrait faire la nature elle-même, et sa tendresse silencieuse, voilée de digne solitude, enveloppait avec une puissance mélancolique celui qui se livre tout entier à celle qui restreint son accueil!

Se trata de cierta sensualidad inusual en Anna de Noailles, quien en ese relato también opone los campos semánticos dedicados al hombre y los dedicados a la mujer, contrastando también fragmentos diferentes, aun dentro del mismo párrafo. Pero al final, sin embargo, se podría volver a dudar de ese consejo, de la conclusión, de cierta ironía, de cierta contradicción. Pero, como en el resto de relatos, los papeles quedan

asignados, diferenciando el de la mujer, *innocente* pero *sage* de acuerdo con el título, y el del hombre, pero siempre en torno al conflicto amoroso, más que propiamente social.[521] Esos personajes vivían en sus pensamientos, normalmente dentro de habitaciones a las que la autora suele referirse, espacio cerrado *a priori* ajeno al viaje pero no a la ensoñación. Con todo, en un relato como *Pendant l'abscence*, podría atisbarse una deconstrucción o una definición inversa del exotismo: ante una habitución es posible el sentimiento de extrañamiento, de sorpresa ante lo que debería de ser costumbre, como el que podría tener un europeo ante un puerto de Oriente.

> Tout m'était devenu hostile, inaccoutumé: les sièges, le sofa, et moi-même, et mon vêtement grave et modeste. Je ne savais si je devais m'allonger pour un moment de repos ou bien inspecter cette pièce mi-obscure, où les meubles et la tapisserie, contemplés distraitement, devaient m'être pourtant plus sacrés soudain qu'un port d'Orient pour le voyageur d'Europe qui, établissant sa carrière, aperçoit pour la première fois l'horizon dévolu désormais à sa destinée nouvelle.

Recordemos que Anna de Noailles había viajado a España e Italia, llevando sus reflexiones también a la escritura, nuevas reflexiones realizadas a partir de sus observaciones, como las del paisaje, aunque, efectivamente, esos "relatos de viaje" no serían "à proprement parler des récits italiens, espagnols ou orientaux, ce sont des récits sur l'Italie, sur l'Espagne, sur l'Orient, hantés par la quête de soi et par l'amour à travers lequel elle appréhende toute réalité, toute étrangeté, et qu'exalte le dépaysement, auxiliaire tout à tour tutélaire", siempre de la exploración del "moi" (Higonnet-Dugua, 2008: 133). De hecho, como se verá, esta parisina mirará por ejemplo el paisaje del norte español bajo estereotipos, algunos "exóticos", que también ha leído. Viaja y mira otros países, como mira con detenimiento a la mujer y alaba los avances, pero también

[521] En la última parte, dedica en dos largos párrafos una invocación en forma de consejo a cada uno: "-Homme, ne te crois pas le maître de la femme qui ne t'a pas choisi. Ne la mesure pas à sa faiblesse, à son isolement". Y en el siguiente párrafo separado por un espacio blanco lo dedica a la mujer: "-Femme, créature sans péchés, qui ne fais rien de plus qu'il ne faut pour te maintenir vivante dans l'assaillante et décourageante vie (…). Siguen entonces varios periodos describiéndola partiendo del motivo del "qui" hasta llegar a: "Ne parle pas, pour exprimer la vérité, à ces petits devenus grand que l'on appelle les hommes. De tes yeux maternels, considère leur incessante ignorance". Terminará con otro párrafo, invocando a su paz, y con puntos suspensivos: "puisses-tu contempler toujours, épanoui dans ton cœur tranquille, le sourire énigmatique de ton austère et divine bonté…"

su feminismo es puesto en duda desde la crítica, aunque no tanto su escritura esencialmente femenina en el mismo momento de su recepción contemporánea.[522]

> S'il va sans dire que *Les Innocentes* est un défi aux vertus d'obéissance, d'abnégation, de culpabilité et de repentance, associées de toute étérnité au sexe féminin, on devine qu'il ne sera pas pour autant question d'embrasser les illusions d'une philosophie en tous points contraire, prônant le salut par le culte des images trompeurs d'un hédonisme insouciant.
>
> C'est un monde *à l'envers* que peint Anna de Noailles: le *Conseil* est une mise en garde qui prépare au désastre mais ne peut l'éviter, le *Conte* n'a rien de féerique, il est triste, finit mal, et est suivi d'une moralité qui l'apparente à une tragédie grescque, et, quant à *l'Eclaircissement*, il conclut à désillusion et à l'impasse de l'amour. (Higonnet-Dugua, 2008: 131)

Además recuerda Higonnet-Dugua las acusaciones de cierta "ligereza femenina" ante heroínas, por ejemplo, que alzaban su necesidad de amar más allá que del propio objeto amado, lo que, no obstante, podría ser signo de malinterpretación de lo que es una obsesión en la escritora también en sus *nouvelles*, como sería su convicción de lo absoluto, sacrificial y trágico por el que se caracteriza el amor "en femenino", oponiendo pues ese sentimiento con el del hombre, marcado por la superficialidad. Así,

[522] "Ce n'est pas l'avis des critiques féminines: «Pour la première fois, Mme de Noailles sort d'elle-même ou feint d'en sortir pour entrer dans l'âme des autres femmes» [in *L'Eclair*, 13 juillet 1923], écrit Gabrielle Reval; «Un nouveau livre de Mme de Noailles célèbre la sensibilité du cœur féminin» [in *Le Quotidien*, 19 juillet 1923], annonce Henriette Brunot. Tour à tour, Benjamin Crémieux (*Les Nouvelles littéraires*), Henri de Régnier (*Le Figaro*), Colette Yver (*Le Gaulois*), André Maurois (*La Revue de Genève*), Gonzague Truc (*La Revue universelle*), Émile Henriot (*Le Temps*) démontrent avec talent qu'un impertinent journaliste de *L'Ami du peuple*, François-Paul Alibert -ami de Gide, il est vrai-, avait tort de poser, le 10 février, cette question: «Mme de Noailles écrit-elle en français? Un débat s'était engagé, qui excédait les limites de la critique littéraire. (…) Certaines femmes (Colette Yver) reprochaient à Anna de méconnaître l'homme, d'autres au contraire (Louise Weiss) ne désespéraient pas de la voir se rallier franchement aux thèses féministes, voire aux récréations saphiques. Les unes et les autres se trompaient. Nul n'avait mieux souligné qu'Anna elle-même le rôle des femmes pendant la guerre (...). Mais ce rôle nouveau n'avait pas mis fin à leur mission éternelle, qui ne consistais pas égaler ou à surpasser l'homme. Si, en novembre 1922, Anna avait protesté contre le refus sénatorial du vote des femmes, ce n'était nullement pour une raison idéologique, mais parce qu'elle était profondément convaincue que les femmes avaient conquis des droits nouveaux et qu'on aurait besoin d'elles dans les assemblés parlementaires: «Je ne suis pas féministe dans le sens trop spécial qu'on a voulu donner à ce mot, déclare-t-elle au journaliste Raoul Viterbo, mais j'appuie de tout mon cœur les revendications féminines comme un principe naturel. Songez, entre autres points de vue, au rôle social et éducateur que les élues pourraient jour au Parlement. Qui peut mieux comprendre l'âme des petits et des humbles, s'intéresser à leur sort? D'ailleurs n'envisagera-t-on pas un jour avec surprise qu'il ait fallu attendre si longtemps pour obtenir cette justice élémentaire? [*La Volonté*, 3 mai 1933]" (Broche, 1989: 370-371).

se trataría de superar el feminismo y la diferencia *entre-dos*[523] alcanzando el amor, el Amor, lo que Paz y Étiemble fusionaban con el verdadero erotismo. Se trata, entonces, de ver lo erótico en lo otro, en el otro extranjero con ojos cosmopolitas o exotistas, en el otro sexo o en el otro cuerpo/alma; se trata de hacer de lo diverso, siempre uno.

2. 2. 2. Imágenes, tipos y estereotipos

Con los personajes de los relatos, a menudo de la mano de algunos de aquellos "ismos" o temas varios, nuestras autoras nos presentaban a sus tipos, imágenes y estereotipos. Desde perspectivas comparatistas y sus fronteras, como las recogidas por Bessière y Pageaux, también se ha tratado la "imagología literaria", un calco del alemán no sin resonancias greco-latinas para un campo de predilección de la "escuela francesa" de los años cincuenta, en el cual se centra J. M. Moura para ofrecer las tendencias consideradas recientes, tendencias para esa actividad que ya desde principios del XX se venía practicando considerablemente aun sin "método": la de rastrear y estudiar las imágenes del extranjero en textos literarios. En la actualidad, serían cinco las ramas críticas que complementarían esa imagología, como la de los Estudios Culturales, los Postcoloniales, los de Recepción, la Mitocrítica, y los dedicados a la noción de espacio literario. Pero Moura ofrece una postulación –no sin discusión– para el análisis que él mismo ejemplifica:

> Partons d'un constat très simple: pour l'imagologie, toute image étudiée est image de... dans un triple sens: image d'un référent étranger, image provenant d'une nation ou d'une culture, image crée par la sensibilité particulière d'un auteur. Trois niveaux d'analyse se voient définis: le référent, l'imaginaire socio-culturel, les structures d'une œuvre. (…) Il apparaît donc nécessaire de situer d'emblée l'étude au niveau de l'imaginaire social, pour reconnaître ce simple fait: l'appréhension de la réalité étrangère par un écrivain n'est pas

[523] "C'est abyssal de toutes parts, mais ce qui s'impose à la longue c'est qu'entre un homme et une femme il y a -non pas un mur, comme disent ceux à qui leur déprime sert d'esprit- mais l'immense étendue d'un *entre-deux*, où ce qui opère n'est pas le *trait* de la différence -fût-il symbolisé par les traits de l'Un, ou du phallus, ou par les traits tirés de ceux qu'épuisent ces longs voyages- mais la mise en espace des mémoires et des corps, la traversée par certains gestes -d'aimance- de lieux physiques de la mémoire et de l'origine où l'on puise les énergies insoupçonnées de l'étreinte et de l'invention. Entre un homme et une femme ce n'est pas seulement la différence sexuelle, c'est l'espace de l'entre-deux où elle se déploie, et où l'un passe par l'autre, doit en passer par l'autre pour être lui-même et repasse par lui-même pour être autre que lui-même c'est-à-dire pour désirer (...)" (Sibony, 1991: 11).

> directe, mais médiatisée par les représentations imaginaires du groupe ou de la société auquel il appartient. À partir de ce point central de la démarche imagologique deviennent possibles des travaux (...) (Moura, 1999: 184-185).

Así, encaminándose hacia una tipología, se propone aprehender los imaginarios sociales desde dos polos antagónicos y "semi-patológicos", el de la ideología (en la función de Ricœur y su hermenéutica de integración, ejemplificado precisamente por la imagen "oscura" del español ante el francés en el siglo XVIII) y el de la utopía (cuestionando y subvirtiendo lo anterior), aunque no deje de tratarse de un movimiento de afirmación o cuestionamiento de una cohesión socio-cultural a partir de cierta representación del extranjero. Ideológicamente se representaría al extranjero según los esquemas socio-culturales dominantes, entre lo positivo y lo negativo, siendo el límite el estereotipo, como también se veía desde el exotismo y el cosmopolitismo representado por lo español o lo francés.

Pero cierta poética o estilística de la escritura exótica también incluía la recurrencia a los clichés, clichés[524] que asimismo recuerdan el anclaje socio-histórico y la bipolaridad positiva y negativa, "la production triomphante et la reproduction dévalorisante" (Amossy, 1982: 6), en relación también con la estereotipación, como señala la destacada estudiosa de este campo.[525] El estereotipo sería como el objeto estandarizado, la imagen prefabricada y reconocida siempre en circulación, en reproducción, pero en metamorfosis también; para Amossy, sería una construcción de lectura y no viviría por sí mismo, por lo que prefiere hablar de *stéréotypage*:

---

[524] "Dans tous les autres cas abordés, la *différence* se révèle être un cliché de l'entre-deux, un cas-limite et limité, un cas particulier. Le trait de la différence marque un bord, celui d'un ensemble opposé à un autre, ou opposé au reste, rassemblant les "gens" du même bord par différence avec les autres. Mais le trait est un entre-deux très simplet. Le trait de la différence instaure un rapport trop simple pour les situations vivantes que le mouvement des choses impose: transmission de mémoire, secousses entre collectifs, afflux d'étrangers, quête plurielle d'identité, y compris pour l'individu (l'entre-deux-femmes n'est qu'une quête de l'identité féminine...)" (Sibony, 1991: 14-15).

[525] Siguiendo a Rifaterre, considera Amossy que sola la estereotipia no hace al cliché, pues haría falta que la secuencia verbal fijada en cuestión conllevara un hecho estilístico o metafórico: "Le cliché est ainsi défini dans sans rapport à la stéréotypie dont il participe, et au sein de laquelle il représente néanmoins un phénomène distinctif. Cette circonscription restrictive a l'avantage de désigner la spécificité du cliché à un double niveau. Il s'y donne en effet comme une unité discursive appréhensible de façon immédiate à la surface du texte. Il est susceptible par là même d'être utilisé et diversement manipulé par le discours singulier dans lequel il s'intègre. Élément verbal relativement court et aisément maniable, il est pris en charge et modalisé par les discours les plus variés. C'est en tant qu'expression usée qu'il y concourt au bon fonctionnement du système -et qu'il y acquiert ses fonctions et ses pouvoirs propres. Il permet ainsi de déterminer dans le texte, non seulement les points où le préconstruit affleure de façon particulièrement sensible, mais aussi un certain rapport à la stéréotypie" (Amossy & Rosen, 1982: 10).

> C'est-à-dire de l'activité qui découpe ou repère, dans le foisonnement du réel ou du texte, un modèle collectif figé. La blonde idiote aux formes généreuses, le Juif avare au nez crochu, le Noir ignorant et insouciant (*happy-go-lucky*, comme dit si bien l'anglais) ne circulent pas en tant que tels dans le monde et dans les livres. Nous les retrouvons en réassemblant, à partir d'une série d'éléments choisis à cet effet, un schème connu d'avance. Le stéréotypage consiste en une lecture programmée du réel ou du texte. (1991: 21-22)

Así, por medio de toda una estrategia se topa con el estereotipo, pues el texto se rehace siguiendo los imperativos de un modelo prefabricado que es externo al relato y que es registrado no de una única manera en la memoria cultural de quien ejerce de receptor, de descifrador de lo preexistente, borrando además todo matiz o variante. Incide en la variación de la interpretación del estereotipo a tenor del campo nocional y colectivo pero previo a nosotros, esa prefabricación por medio de la cual se nos revela el discurso del Otro, con todo el debate desplegado en torno a estas cuestiones. Por ello, desde este aspecto, los estereotipos, como los presentados por nuestras autoras, podrían ser objeto de un análisis triple, siendo el primero de carácter tradicional, esto es, asociándolo con una falta de originalidad, como podría ser el caso de los eternos enamorados de la prensa rosa o incluso de las colecciones populares españolas de novelas cortas. En segundo lugar, se podría analizar el estereotipo desde esquemas estructuralistas, en tanto que unidad ya hecha que cimenta la propia intriga y ordena el sistema de personajes o estructuras actanciales, evidenciado en géneros bastante codificados como podría ser el cuento tradicional; más allá de ello, bien se puede poner en relación en paralelo con el apartado correspondiente en la sección anterior a los personajes. Y en tercer y último lugar, se analizarían desde el discurso social en el que ejerce de elemento *déjà-dit* o *déjà-pensé* por el cual se impondría la ideología tras la máscara de la evidencia (*ibídem*: 30), ideología que muchas de nuestras escritoras no disimulan. Con todo, afirma la estudiosa, más allá de ese dominio de las ciencias sociales, en el de la literatura no abundan las definiciones de estos estereotipos, pudiendo tener como motivo el hecho de que se relaciona con el cliché, con el tópico o el lugar común, cuando debería más bien asociarse con el de imagen o representación.

Pero la problemática surge cuando colinda con el concepto de tipo (asociándolo también con la literatura industrial ya en el siglo XIX o la cultura popular o "media" en general, con la que la nuestra de hecho se suele relacionar), no tanto por cuanto tienen

de diferentes, sino por cuanto el estereotipo invade el campo cultural y hace sombra al tipo, aunque aquél a diferencia de éste suela ser objeto de sanción (*ibídem*: 73). Pero, en la relación de los estereotipos con la contemporaneidad y con la propia denuncia de esos estereotipos por parte del feminismo, Amossy se detiene para desembocar en la alusión de las trampas/*pièges* de la feminidad, en lo que no sería sino el paso de un estereotipo a otro, yendo Caribdis a Escila, del lugar común a la búsqueda de un *hors-lieu* o, para salir de las categorías genéricas, de una relación interior de lo femenino y masculino. También en este sentido se contribuye a tematizar algunos asuntos, como se comprueba en nuestras autoras, pues se trata de un lugar privilegiado para "la dénonciation des images stéréotypées qui dans notre culture définissent l'«éternel féminin»" (*ibídem*: 170).

Estudia Amossy la semiología del estereotipo, mientras que Jean-Louis Dufays, por su parte, estudia el estereotipo particularmente en relación con la lectura, aun consciente, de nuevo, del "flou sémantique" y de la "inflation synonymique" (1994: 52) que le acecha, también acercándose a imagen, lugar común o incluso tema literario o artístico.[526] Por ello, se vale de una serie de criterios definitorios: el cuantitativo a partir de la frecuencia o repetición, el histórico por el carácter *inoriginé*, el semántico por el carácter abstracto y esquemático, el formal por su *figement*, y también el cualitativo dado su carácter usado o no auténtico (*ibídem*: 52-57); a partir de ese último factor, se consideraría el estereotipo como portador de un valor retórico y/o ideológico y como causante de un efecto, pudiendo coincidir el buscado por el autor con el experimentado por el lector y con la interpretación, aunque ésta varíe histórica, cultural e ideológicamente. Con todo, se trata de una problemática que atañe también al universo de la referencia (incluyendo entre los referentes los socio-culturales y los literarios), a los niveles de códigos (*elocutio*, *dispositio* e *inventio*), a la construcción de sentido (también en el nivel micro y macroestructural) y a su modulación, así como al propio estereotipo en el proceso de lectura, teniendo en cuenta la polisemia virtual del estereotipo, los estereotipos de primer o segundo o tercer grado, así como la problemática conllevada a través de las distintas etapas desde la medieval a la postmoderna. Dentro de los códigos vinculados con la *inventio*, refiere justamente las

[526] Tanto Ruth Amossy como Jean-Louis Dufays impartieron sendas conferencias plenarias a las que pudimos asistir en torno a estas problemáticas con motivo del coloquio celebrado en Leuven (Bélgica) en octubre de 2009 sobre, justamente, "El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postcoloniales" (actas, en prensa).

estructuras actanciales de los personajes e ideológicas con los ideologemas, lo que ya adelantaban nuestros textos.

Jean-René Aymes y Mariano Esteban de Vega recopilaban una serie de estudios a partir de la historia en la relación cultural hispano-francesa de los siglos XIX y XX que les invitaban a reflexionar sobre las imágenes de Francia en España y de España en Francia, haciendo un buen balance que sigue cronológicamente la historia de esa historiografía, pero, tangencialmente, la historia de los estereotipos recíprocos. Francia nunca habría dejado de servir de inspiración y ejemplo para toda la cultura, el arte y el pensamiento en España, de manera ininterrumpida desde el siglo XVIII y para la clase de la elite. Asimismo habría exportado modelos y contramodelos, y se podría decir, imágenes y contraimágenes, lo que serviría para ratificar la desigualdad o hasta subordinación entre ambos países también en este sentido.

> Probablemente no exista una muestra más palmaria de esta situación de desigualdad y, en cierto modo, de subordinación y dependencia, que la muy diferente capacidad de los dos países para modelar una imagen del otro capaz de arraigar y convertirse en estereotipo fuera de sus propias fronteras e incluso de ser aceptado por aquél. Las representaciones españolas de Francia y de la cultura francesa se han mostrado operativas casi exclusivamente en el seno de la propia cultura española. En cambio, la mirada francesa sobre España, junto a la de otros poderosos centros reguladores de imágenes colectivas, no sólo se ha revelado decisiva en la formación de los estereotipos con los que se ha venido observando lo español desde otros países, sino que ha repercutido también en la percepción que los propios españoles, necesitados de espejos ajenos en los que reconocerse quizás que ninguna otra colectividad Europas, han tenido de sí mismos. (Aymes & Esteban de Vega, 2003: 10)

Esa “asimetría” en la que España sale perdiendo se corroboraría en particular a través de la historia –pasado y conocimiento–, que influencia en las imágenes del “otro”. Igual que ciertos episodios de la historia de España como los del Romanticismo en el XIX y la Guerra Civil en el XX han invitado al arte y el pensamiento en Francia, otros de Francia como las distintas revoluciones han hecho lo propio en España. Así, el siglo XIX, caldo de cultivo de enfrentamientos también políticos entre ambos países y de emergencia nacionalista en el contexto europeo en el que siempre se hallan, sería también caldo de cultivo de “sendas imágenes del “otro” llamadas a gozar de una larga duración” (*ibídem:* 11), pero siempre bipolares, en convivencia con excepciones a la

regla o con contrajemplos: del mismo modo como Francia para España puede significar el faro liberal y moderno y al mismo tiempo (si no es lo mismo) la enemiga de lo reaccionario, España para Francia, casi siempre de moda, igual puede representar el fanatismo ignorante y perezoso como en el Siglo de las Luces que lo que no deja de ser otro esteotipo, el de la España exótica, polaridades a las que se aferran otras polaridades socio-culturales.[527]

Boixareu y Lefere, reflexionando a partir del reflejo de la historia francesa en la literatura española, también apostaban por la coexistencia en ciertas épocas de "imágenes contrarias o contradictorias (constituidas en diversos rasgos), con predominancia –cuantitativa o cualitativa– de unas u otras, y este conjunto permite inducir una imagen literaria globalmente positiva, negativa o ambigua" (2009: 727). Sin embargo, centrándonos dentro de la época de nuestro estudio en un acontecimiento como el de la Primera Guerra Mundial, según los estudiosos, éste ya presentaría algo inédito hasta ese momento:

> En el siglo XX, la Gran Guerra plantea una situación inédita: frente a una Francia víctima de la agresión alemana, y frente a lo que aparece como dos modelos de civilización, España se encuentra en una posición de juez, que debe tomar partido. El antagonismo entre francófilos y germanófilos (o francófobos) genera, entre la mayoría de los intelectuales (con la notable excepción de Pío Baroja), una imagen muy positiva de una Francia hermana (por latina) y, sobre todo, identificada con la Civilización (frente a la Barbarie germánica). Esto es: por primera vez en España se hacen totalmente positivos los valores de la Francia republicana que salió de la Revolución, y se destaca al respecto la imagen ideal y mesiánica esgrimida por Blasco Ibáñez, que cuaja en un mito personal donde se asume como propia una autoimagen francesa estereotipada. (2009: 730)

[527] (…) "cede el paso al otro estereotipo en torno al cual girará desde entonces la imagen de lo español en el mundo, el de la España *pittoresque* y exótica, su consideración como un país atrasado, con un ápice de africanidad, pero singular por su cultura densa y brillante y por contar con un "buen pueblo", rudo y primitivo pero heroico y auténtico, sediento de independencia aunque secularmente maltratado por sus gobernantes. En un contexto en el que -como ha señalado recientemente Jean-Frédéric Schaub- España todavía seguía siendo un universo de referencia importante para cualquier reflexión sobre la historia y la sociedad francesas, reaccionarios y liberales se sumaron con entusiasmo a esta interpretación de naturaleza ambivalente: las corrientes ultras y católicas intransigentes encontraron en España una auténtica "reserva espiritual" y admiraron la adhesión hispana a la tradición, a la realeza y a la religión; los liberales y los herederos de la Revolución vieron en ella a la nación insurreccional de 1808 y de la Constitución de Cádiz, y expresaron su confianza en el futuro español tras la muerte de Fernando VII" (*ibídem*).

A pesar de ello, esa imagen positiva no llegará mucho más allá de la circunstancia histórica que la favoreció, porque volverá a escindirse entre progresistas y reaccionarios. Así, convive la francofobia (o germanofilia) con la francofilia, una filia/fobia que desde finales del XIX se torna más cultural que política y que pronto causará recelos, aun perdurando entre una elite progresista, nutrido por las frustraciones que generaron las circunstancias políticas de las dictaduras de Primo de Rivera y de Franco. Con todo, se da otra cuestión sorprendente, y es que, no como en Francia respecto a España, no cuajó "un imaginario xenófobo fuerte, con ineludibles estereotipos de Francia o del francés, y mucho menos una leyenda negra" (*ibídem*: 732).[528] Pero la diferencia también se apreciaría respecto a la imagen literaria de la Historia de España, la que se arrastra desde el siglo XVI y que incluye los estereotipos difundidos que a ella se remontan. Sin embargo, en la imagen de la Historia de Francia coexistiría la imaginería francófoba, que asocian con la historia política, y la francófila, la de la historia cultural.

A raíz de otras ideas que hoy florecen desde numerosos estudios en torno a las imágenes de Francia en las letras hispánicas (Lafarga, 1989), nuestro comparatista, Claudio Guillén, tampoco se resistía a reflexionar sobre la vinculación de imagen nacional y escritura literaria, dos vértices a los que añade otro, el de la experiencia, en el triángulo que plantea. Individual o social, esa experiencia vital del escritor se situaría entre la imagen de una nación otra y el acto mismo de la escritura, en el propio río de escrituras –leídas– anteriores que a menudo prevalecen o preceden a la propia experiencia –no sólo escritora–. Las interrelaciones entre cada uno de esos vértices así como la superposición de ritmos históricos harían necesarios las remisiones al estudio de las relaciones de la historia española y francesa, con todas sus implicaciones en diversos campos, como ya se anunciaba y bosquejaba en nuestro anterior recorrido histórico comparado. De hecho, en las paradas seculares realizadas, se arrojaba especial luz en algunas de ellas, como hace aquí Guillén y también justamente a partir del relato

[528] Los motivos podrían ser que los textos anti-franceses eran generalmente circunstanciales y provocados (respuestas defensivas a un ataque político o cultural o a la pujanza de la cultura francesa; por ejemplo, un artículo de Carlos García producía un estereotipo complejo, del francés como anti-español, pero abogando por que asumen su diferencia como una complementariedad potencialmente provechosa), que fueron pocas las obras que *ficcionalizaron* una imagen de Francia y de su Historia, que en España no se produjo una exotización de Francia (al margen de la mitificación exótica de la corte de Carlomagno), y que (como se comprobaba con la historia española en la literatura francesa), si se considera que la fascinación de Francia hacia España se remonta al siglo XVI y tiene su origen en la propaganda tan falaz como sugerente de buena parte de Europa y en el mito de una España violenta y fanática del imaginario colectivo, nada semejante ocurría en España, ni en el siglo XVII con Quevedo, "de ahí la asimetría en los imaginarios del otro francés o español, respectivamente en España y en Francia" (*ibídem*: 734).

breve y del siglo XVII, más allá de influencias literarias y de grandes nombres en toda época y género de la literatura española sobre la francesa. Ni influencias ni celebridad a gran escala incumben tanto a nuestras autoras, pero tal vez quepa seguir hablando a la altura del siglo XX, también para la literatura periférica, de ese hispanismo implícito, que, en ese contexto, convive con un hispanismo explícito y también en la literatura "central".[529]

Como Guillén, tampoco se generalizará aquí, pero lo que es claro es que la experiencia directa de contacto entre España y Francia en la primera mitad el siglo XX es intensa y se alimenta de la experiencia anterior, así como de imágenes y escrituras contemporáneas y precedentes, produciendo todo un patrimonio de imágenes u estereotipos en torno al país vecino que también se plasman en nuestro género. Es más, los periódicos o tiradas que incluían relatos breves especialmente al calor de unos momentos históricos convulsos tanto en Francia como en España vuelven a ser en este sentido terreno abonado de estereotipos del extranjero español o del extranjero francés. No eran pocos los personajes franceses o francesas[530] que poblaban las novelas cortas españolas ni los españoles que en ellas pasaban por París, Biarritz o la Costa Azul,

[529] Valga este comentario tangencial de Claudio Guillén que vendría a justificar desde éste otros flancos de nuestro estudio: "El panorama cambia bastante si atendemos a los mejores autores franceses de la época, o sea, a la escritura en la acepción más literaria y cualitativa de la palabra. Pero el tema principal que ahora nos interesa es la imagen nacional, no el estudio pormenorizado, tan tradicional también en círculos de comparatistas, de las influencias literarias. Baste aquí con señalar lo más evidente, que es el cambio de signo -de negativo a positivo- que observamos más o menos, según los momentos, las corrientes y los estilos, cuando pasamos de la imagen a la literatura misma. Sería tentador erigir esta oposición en ley teórica, pero creo que erróneo, ya que no sucede en la Italia de los siglos XVI y XVII, lo mismo que en Francia. Reduciéndonos a ésta, saltan a la vista las muchas intertextualidades e incitaciones españolas en algunas obras de autores fundamentales (Corneille, Madame de la Fayette, Molière) y su ausencia en otras; la deuda con modelos españoles de todos los géneros narrativos (…). Sólo agregaré dos observaciones, más discutibles. Creo, en primer lugar, que es digno de estudio la lectura en Francia de la novela corta o cuento (Cervantes, Tirso de Molina, Montalbán, Salas Barbadillo, María de Zayas), que fue reconocida y admirada de muchos; y sin la cual sería distinta buena parte de la narrativa francesa de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Y me interesa acentuar, además, el hispanismo implícito en lo que llamaría la literatura periférica y marginal del siglo XVII, desde los *libertins*, como Théophile, hasta los autores satíricos y burlescos (…). Tengo presentes desde luego las premisas de los formalistas rusos; y me pregunto si estos autores y género secundarios no contribuyeron al ascenso de quienes, corriendo los años, pasarían a ocupar posiciones predominantes o al menos influyentes (…), pienso que el conocimiento y apreciación del extranjero incide mucho menos en estos autores que en aquellos escritores, por lo general secundarios, como el extenso tratado de Carlos García y el *Dom Carlos* de Saint-Réal, en que la temática misma enlaza con la imagen nacional y las circunstancias que la guían. Todo sucede como si diferentes zonas socioculturales obedeciesen a procesos temporales y ritmos asimismo diferentes" (Guillén, 1989: 478-479).

[530] "En esta literatura, el retrato de las mujeres españolas se hace de forma contrastada, comparándolas frecuentemente con las mujeres francesas. A veces es la misma heroína la que lleva el peso de la opresión social española al mirar fuera de las fronteras. Sin embargo Francia, tierra mítica de libertad para las mujeres, sobre todo en esta literatura, también lucha para que las ideas nuevas avancen. Y, del mismo modo que en España, entre las firmas de las novelas militantes encontramos a los grandes nombres de las colecciones populares" (Rivalan, 2008: 109).

sobre todo en el primer tercio del siglo XX,[531] como tampoco lo eran las referencias a españoles en *nouvelles* publicadas en medios como los *hebdomadaires* o la *Nouvelle Revue Française*.[532]

Por escritora, por viajera y por contemporánea, el testimonio de Sofía Casanova puede resultar decidor gracias a su "actitud comparatista" en relación con la situación de la mujer, especialmente el de la mujer española en el extranjero, tema que daba título a una conferencia impartida por ella en el Ateneo madrileño en abril del año 1910. Incidiendo en los dos tópicos de la mujer española en tanto que pasional y religiosa, aun sin orden cronológico va evocando numerosos nombres de mujeres españolas de todos

[531] "Los espacios provinciales responden a las exigencias de la intriga y de los personajes y corresponden tanto al lugar de residencia (Galicia, Asturias, Andalucía) como al lugar de veraneo (el País Vasco español y francés alrededor de San Sebastián y Biarrtiz, la Costa Azul). Hay una ciudad que se escapa a este tratamiento realista: París. Omnipresente en esta literatura, la ciudad representada es el París de los extranjeros, visto por los extranjeros; es un París mítico. Esta percepción de la ciudad por parte de estos autores hay que relacionarla, sin duda, con sus vivencias personales, pues todos ellos han estado más o menos tiempo en la capital francesa. En estas obras París se convierte en un conjunto de clichés que no tienen relación con una visión auténtica de la ciudad. París es, ante todo, la no España, lo que explica la gran escasez de críticas a la ciudad. Todo lo que en Madrid es criticable es perfecto en París. La oposición entre Madrid y París, utilizada con frecuencia en la estructura narrativa, hizo aparecer pronto la disyuntiva imposición/libertad. Por otra parte, esto conlleva algunas contradicciones, como por ejemplo cuando en los textos de los años veinte aparece el discurso que añora el Madrid de principios de siglo. Pero estos autores reprocharán a Madrid el convertirse en París al mismo tiempo que reprocharán a París el dejar de ser París. Inevitablemente los clichés sobre París tienen su origen en la literatura y a veces el espectáculo de la realidad es muy decepcionante. (...) Pero la imagen dominante de París es sin duda la de su libertad en cuestión de costumbres, una libertad que no merma el buen nombre de la ciudad. (…) Es evidente que a Londres le falta además la imaginería galante que da tanta fuerza a París (…), para asegurar un exotismo galante" (Rivalan, 2008: 76-77).

[532] También la *nouvelle* refleja imágenes de lo español en un periodo crítico inmediatamente posterior a la Guerra Civil española como la Ocupación durante el régimen de Vichy, bajo su censura y su propaganda política e ideológica, a la que se opusieron escritores (de relatos breves) como Camus, Sartre, Aragon, Mauriac o Pierre Emmanuel, la misma que apoyó la *Nouvelle Revue Française* con Drieu la Rochelle, de sello *pétainiste*. Los numerosos colaboradores de *Je suis partout* más que habitualmente recurrían con elogioso tono a los temas de la familia, la patria y el trabajo, haciendo honor a la ideología aprobada, nacionalista y racista, moralizadora. Cuando de política se habla, hay que denigrar la República, la de moralidad dudosa, asociada frecuentemente con dos hechos cargados de simbolismo e ideología, la Revolución francesa pero también la II República española o "guerra de España": se aprovecha para vilipendiar a los republicanos y comunistas españoles: "Les républicains espagnols sont également vilipendés, symboles absolus de l'hostilité d'une certaine droite envers le Front populaire, le communisme et, surtout, la République. Dans «Pâturages sanglants», Jean D'Elbée donne une vision apocalyptique de la République espagnole, qu'il rend entièrement responsable de la guerre civile. (...) L'allusion à la France de 1939, démunie face à l'ennemi à cause des politiques frivoles et irresponsables du Front populaire, est claire. La rebelle Ramona, une belle andalouse, est, comme il se doit, sauvage et sensuelle. C'est aussi, et surtout, une psychopathe. (...) L'instigateur de cette anarchie, un communiste, est évidemment russe et porte le nom original de Dmitri. Ses motifs sont pour le moins suspects, tout comme le sont ceux des anarchistes espagnols (catégorie empirique dans laquelle sont rangés tous les opposants au franquisme), principalement attirés par l'appât du gain. (…) Ces antéchrists, qui injurient et piétinent les crucifix, sont cependant damnés, puisque Dieu, lui, est du côté des bons. Entendez les franquistes. (…) Car il s'agit de conforter la propre légitimité du régime, qui lui aussi a sauvé le pays des griffes des révolutionnaires" (Maillot, 2001: 311).

los campos como reinas, literatas o pedagogas,[533] valiéndose de su gran erudición y de sus anécdotas personales en el extranjero (que siempre ayuda a relativizar y comparar), normalmente sobre juicios negativos y estereotipados testimoniados por ella misma. Con todo, para salir de un estereotipo encarnado según ella por la figura de Carmen (como en masculino el don Juan de Byron), acabará por ensalzar otra imagen, la que a ella le agrada, pero también un tanto superficial, estereotipada y dudosamente feminista. Defenderá un papel específico para la mujer con este planteamiento según ella misma de "psicología comparada",[534] favorecido por su situación de española en el extranjero hace más tiempo del que le gustaría:

> ¿A qué confines de la intelectualidad extranjera han llegado las creaciones de nuestras artistas ó los estudios de nuestras sabias? ¿Qué se piensa fuera de la mujer española que más de veinte años de mi expatriación -inmensidad de tiempo propicio á la psicología comparada- me hacen proclamar como la mujer más fuerte, más dulce, más abnegada de cuantas creó Dios? (1910: 5)

Interesante resulta en cuanto se refiere a esa "psicología comparada" propiciada por el tiempo y la distancia, en esta especie de ensayo sobre la recepción de la intelectualidad femenina, que no de la mujer española y de su desenvolvimiento en el extranjero en la actualidad. En él afirma que la mujer española no es sino la encarnación de una "absurda leyenda" que ha oído de moscovitas o polacos pero también de *ladies* londinenses, por la cual no siente especial aprecio nuestra escritora. Por el contrario, las figuras modélicas de la historia española, precursoras por su ingenio, han legado

[533] Las primeras citadas por ella no son otras que Isabel la Católica y Santa Teresa, pero seguidamente lo son las iberas, las griegas y romanas, las mártires del Medievo y las cultas del Renacimiento. Cita a Francisca de Lebrija, hija del gramático Lebrija, a Oliva Sabuco, médica y filósofa, y, sin olvidar a las anónimas plebeyas, incluso aquéllas que fueron a América, entre las escritoras, a María de Zayas y Mariana de Carvajal: así, ejemplo no sólo literario lo son las propias escritoras españolas de novelas cortas del siglo XVII sobre las de la otra etapa de florecimiento, la de principios del XX.

[534] Ese ensayo de "psicología comparada" no sería el único ni el último, pues otro ofrecería en los mismos términos, en 1929, Salvador de Madariaga, "comparando" el "carácter nacional" de ingleses, franceses y españoles. Cree en la psicología individual, que determinaría además la política, pero también cree en las "psicologías de clase, de profesión y de región" del "hombre de Estado", y en que "En la psicología internacional el factor más importante es el carácter nacional" (1958: 11). Tras comparar la estructura social y la política, las minorías, la evolución histórica, el lenguaje, las artes y las letras, así como el amor, el patriotismo y la religión, concluirá que, para el inglés, la vida sería voluntad; para el francés, pensamiento; y para el español "ante todo estética y pasiva" (*ibídem*: 294). Además, en el Renacimiento, la "nación directora de la Historia" fue España, para después serlo Francia, en la sociedad moderna, e Inglaterra, tras la Revolución Francesa (*ibídem*: 287). (Entonces, ¿de quién o qué carácter tendría el mundo desde finales del XIX? Pero no hagamos aquí de psicólogos, sino de observadores de imágenes y estereotipos de "otros" a partir del caso de la literatura).

también así "un tipo de *feminidad*", que consiste en su inimitable capacidad para el amor y para el deber, según Casanova.[535] Por esa imagen de la mujer española o por ese concepto que juzga como falso se ha sentido no obstante una "fascinación" legendaria, que achaca en ocasiones a ciertos desvaríos históricos como el de Lucrecia Borgia, y que fecha nada menos que en el momento del descubrimiento de América, el mismo que atrajo a partir de entonces sobre España la atención de los intelectuales y artistas del mundo, desde Boccaccio a Casanova, pues serían ellos los responsables de tal difusión no real con "chascarrillos" y "librajos", los que "han acentuado con erotismo sanguinario la fábula de nuestro carácter" (*ibídem*: 18). Entre ellos se encuentra una mujer culta y viajera pero fantasiosa según Sofía Casanova, la francesa Madame d'Aulnoy, la responsable de la identificación del pueblo español con la agonizante realeza y de la invitación a Schiller para escribir *Don Carlos*. Pero otros también fueron los causantes, tales como Byron, Dumas, Mérimée, Chateaubriand, Hugo, George Sand, Chopin, Musset o Bizet: "todos hallaron en nuestras mujeres lo que traían en el deseo y la imaginación, y proclamaron su belleza, su apasionamiento, sus frivolidades, *ineptos* para distinguir lo recóndito, *la personalidad*" (*ibídem*: 19). Aunque ni siquiera hubieran viajado a España, aunque fueran leídos como la nihilista María Naumowa (convertida al misticismo católico tras conocer a nuestra escritora), aunque citasen a Fernán Caballero sin saber que se trataba de una mujer o a "Emelia" Pardo Bazán que para algunos era un pseudónimo de escritor. Porque también se mantiene en testimonios recientes, y entre ellos de franceses, como los de Barrès con su *Du sang de l'amour et de la volupté* o René Bazin entre tantos otros escritores, "touristas" (*sic*), hispanistas célebres como Fitz Morice Nelly o Morel Fatio, o feministas como la escandinava Ellen Key, pues nada se sabe nada en Suecia de las españolas ("Y que no se diga que la ligereza francesa es la culpable"; *ibídem*: 27). Pero, por ello mismo, más habría de importar el propio juicio, no sobre lo que parecerían sino sobre lo que serían los españoles.

> Me duele confesarlo, pero no vale callar: la mujer española *está borrada* de la cosmogonía intelectual de Europa, cual Atlántida que devoró el mar, flotador epitafio de solo dos nombres: Isabel la Católica y Teresa de Jesús.

[535] "(…) único etnográficamente por su belleza que, dentro de la variedad regional, conserva un rasgo común, unificador, el esqueleto fino, *culto*, si me permitís la frase, de una raza sobria, flexible, depurada: raza invicta en las montañas, austera en los llanos, soñadora cabe los mares y doquiera alimentada con el pan amasado al sol para mayor regalía, y el fruto de las vides que el Divino Maestro consagró en Canaan" (1910: 6).

> Pero yo creo en la mujer española, como creo en Dios, esperando de ella, cual de El espero, toda obra de belleza, de bien y de justicia.
>
> Pasará el quietismo ancestral que tiene anquilosado el espíritu femenino de mi patria, con él resurgirá la España de fuerzas y elementos heterogéneos, pero armonizados. (*ibídem*:35)

Pero entre ese olvido, borradura o silencio, clama a sus contemporáneas Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno, Blanca de los Ríos y Carmen de Burgos, pero también a sor Inés de la Cruz, con la que cierra su conferencia, "aquella preclara feminista en clausura". Según S. Casanova, ellas han de luchar por lo que más necesitaría España, "arrancar las preocupaciones antihigiénicas" (*ibídem*: 36). Para ello, invoca a la legislación y a la educación racional, también para solteras y viudas, más allá de la ociosidad y la beneficencia. Sólo ese día, en el que la mujer española se encontrará a sí misma, será reverenciada en el extranjero: "la provocativa Carmen dejará paso á la mujer colaboradora y *amiga* del hombre. Amiga digo, que es ser á las veces *menos* que amante y á las veces mucho más".

2. 2. 2. 1. Imágenes y estereotipos para nuestras autoras

Ante todo, una escritora como Sofía Casanova tiene conciencia de los estereotipos que, en este caso, una mujer, una mujer española, una mujer española escritora, puede despertar en el extranjero y en otras literaturas. Positivos y/o negativos, lo cierto es que ella también lleva a sus relatos no pocas imágenes de varias nacionalidades. Así, del mismo modo como los estereotipos como los que a uno atañen pueden ser criticados, para construir personajes en estas novelas cortas, la misma escritora "cae" en la estereotipación, que además, parece de su gusto y del de las novelas cortas de colecciones españolas del momento. En *Valor y miedo* (1922), que incluía un prólogo en el que daba una serie de explicaciones sobre la ambientación del relato ucraniana, aprovechaba para referirse a los nobles polacos que poblaban aquellas tierras antes de la guerra, dando también detalles del paisaje y la tierra donde diferencia a los grandes señores que se pueden dedicar a las cacerías de aquellas gentes caracterizadas por su "primitivismo": "son los personajes como la naturaleza donde nacieron, vivieron y

amaron, imprevistos, impulsivos, profundos o superficiales y atractivos siempre para el psicólogo y el novelista", que también necesita de estereotipos para sus personajes que, con todo, parecen menos influenciados por una profunda psicología que por el determinismo ambiental y también por la raza, *leitmotiv* del contexto histórico y de la autora misma.

Pero nuestras autoras son también testigos de las múltiples influencias desplegadas recíprocamente entre Francia y España, y así lo demuestra Sofía Casanova en *Sobre el Volga helado*, que en más de una ocasión aprovecha para mostrar la conciencia y la molestia que le suponen los estereotipos sobre España, y también, sobre la mujer española. Además, esta novela corta se basaba en una obra anterior y más extensa subtitulada "narración de viajes", situación que, efectivamente, ayuda a presenciar imágenes y a crearse otras ajenas. Con el viaje como excusa para una narradora que es la propia viajera (y que se confunde como instancia narrativa ficcional, anónima pero que cuenta en primera persona del singular o del plural y en femenino, con la autora testigo de un texto que era no ficcional en primer lugar, y que pone nombre a la firma final del relato, seguida de la localización, en el "Señorío de Drozdowo (Polonia)"), se van ensartando una serie de comentarios, entre costumbristas y "comparatistas", siempre en relación con lo español, no disimulando su subjetividad con la primera persona del singular ni con la modalidad de su estilo. Cuando pasan por Polonia, se describe a las gentes que van a misa ese domingo, el frío y el "destino de este pueblo" (habría que devolver Polonia "a Polonia", dice; y es que el miedo llega a las iglesias, donde rezan obligados por el Zar). Luego llegan a Zambrof, que posee la mayor parte de población judía, lo que es frecuente ya que el Gobierno que arroja de Rusia a los israelitas les permite vivir y comerciar en Polonia, lo que la voz narradora alaba: se refiere a la actividad mercantil de los judíos o a la costumbre de las judías de cortarse el pelo en la boda y entregárselo al marido, y lanza una pregunta retórica, porque la autora no entiende por qué se tolera a los judíos ricos y no a los pobres. Siguen el camino y se encuentran con la comitiva de una boda que es descrita; y entonces llegan a Czysew para coger el tren donde, mientras esperan, se encuentran con un amigo que se sorprende de que la mujer le acompañe a Kazán en trineo dado el peligro del Volga (el que da título al relato; entonces explica el retraso del tren y el secretismo: el tren real del zar necesitaba ir solo por la vía).

En el segundo capítulo, con motivo de la descripción de Varsovia, se mezclan diferentes imágenes. Varsovia es vista como una ciudad moderna pero que sufre la

censura y la rusificación además del dominio comercial judío. Aprovecha para comparar a partir del palacio real al último monarca, Estanislao Augusto, con Felipe IV por su amor al arte y la época del Renacimiento. Y sigue: "Nada hay que dé tan exacta idea de la cultura de un pueblo como la situación que en su sociedad ocupa la mujer. La instrucción de ésta, que es factor importantísimo en el desarrollo general, se cuida extremadamente en Polonia". A diferencia de las españolas, las polacas saben idiomas, no sólo las nobles, y pueden acceder a las universidades del extranjero: "El sistema mixto no se practica en Rusia, salvo en las escuelas elementales, y –cosa curiosa para mis compatriotas– ni en éstas ni en los "gimnasios" se enseña a coser a las alumnas, que aprenden en el hogar o… no aprenden nunca". Además, las de clase media suelen dedicarse a enseñar mientras que las ricas suelen continuar estudiando, y continúa refiriéndose justamente a ese "motejar":

> Las varsovianas son tenidas en toda Polonia por frívolas. Se les moteja de amor al lujo, de pasión por las diversiones (…), ha hecho exclamar al glorioso Boudain de Courtenay (el cual maneja la sátira a lo Juvenal, haciendo mucho bien a su patria), estas frases, parodia de otras célebres aplicadas a sus compatriotas: "Bailo, luego existo…"
>
> En Polonia hay doctoras, farmacéuticas, botánicas, agrónomas, literatas sin cuento que se han creado una posición independiente y que, respetadas por todo el mundo, contribuyen poderosísimamente al progreso moral y material de su patria.
>
> Entre los escritores que más de distinguen, varios conocen bien el castellano y simpatizan con nuestra literatura y nuestra historia.

Se refiere a algunos de esos interesados en España y su literatura, y también a la "envidia" de las "costumbres democráticas" y "libertades", las escenificadas en el Ateneo de Madrid, o incluso en una obra teatral de tema morisco en Varsovia. También se presenta la autora en una exposición de pintura, y se refiere al pintor español Galerno, para volver a alabar "lo español", en este caso, en oposición a las modernidades, ésas que padecen "daltonismo estético". Pero también se refiere a lo español, seguidamente, cuando, acompañando a una enferma por la tarde, le es preciso hacer antesala en la casa de un médico judío donde encuentra fototipos de algunos cuadros de Viniegra y Simonet como el llamado *Antes de la corrida*. Entran con esa

mujer con enfermedad mujer[536] y que ésta hace heredar a sus hijos desgraciados, muy a lo naturalista; a ella se le van a recetar baños de sol y descanso, lo que le lleva a la narradora a sugerir España, a lo que a su vez el médico responde con sorna: "-¿Mandar enfermos a España? ¡Bonito medio de firmarles el pasaporte para el otro mundo! Hagan ustedes caminos, hoteles, "civilícense" y luego hablaremos". Entonces, ella le dirigiría una epístola, trascrita, que empieza así: "¿Qué sabe usted de España? Las cuatro mil mentiras que a diario repiten los periódicos ingleses y franceses, de donde los que aquí toman las noticias". Así, se pone voz a una idea que circula por España entonces y que continúa desarrollando en ese diálogo: que la imagen de España en el extranjero se halla negativamente mediatizada por la prensa especialmente de Francia además de Inglaterra,[537] que gira en torno a ese "tan cacareado atraso" que S. Casanova compara e iguala al de otros países como el italiano por medio, por ejemplo, del servicio de urbanización madrileño, el que se debería a un descuido de los dirigentes para con los menos favorecidos idéntico al de otros países supuestamente menos atrasados como el ruso. Defiende Casanova la idea, muy de la época también, de que cada pueblo se sirve a su manera, según su propio temperamento, evolución, geografía y economía, del progreso, pero siempre relativizando:

> Pues si esto cree, está usted lamentablemente equivocado. El alma de mi patria, el alma nacional está mal dirigida, se lo confieso a usted sinceramente; ¿pero qué otro pueblo del mundo podrá volver los ojos en busca de un ejemplo que imitar? ¿En qué monarca no hallará usted un usurpador (…)? (…) Una nación modelo, "cristiana" en el sentido más amplio y propio de esta palabra, no existe aún, doctor.

Pero el relato prosigue. En la tercera parte, ya en San Petersburgo, se presenta la escritora y a su marido en una cena con los Bukof (que a ella le parecen muy felices,

[536] "Terrible enfermedad que aniquila el organismo en la juventud, que es el castigo -sufrido por los hijos- de las culpas de sus antepasados. El depósito hecho al naciente ser por su progenitor de la sangre abrasada por las pasiones, viciada y empobrecida por el alcohol, nutre esas criaturas (*sic*) sin temperamento y sin voluntad, inaptas (*sic*) para la existencia, que, nacidas en las bajas esferas sociales, llenan los manicomios y los presidios, y que constituyen la imbecilidad de las clases privilegiadas".

[537] En los artículos que componen *Exóticas*, en el apartado dedicado a la Europa asiática, también se refiere al papel de la prensa periódica: "La Prensa de aquí habla de España, y, bien ó mal informada por la francesa, trata del conflicto con el Vaticano. Los periódicos nacionalistas me piden informaciones políticas, impresiones, novedades literarias. España les interesa y lamentan los intelectuales de aquí que no vengan mis compatriotas a Polonia. Literatos y periodistas franceses la visitan asiduamente" (Casanova, 1913: 32). Así, la prensa que tanto aupó el género que estudiamos así como la propio relación entre el cultivado en la literatura francesa y españolas contemporáneas, también contribuía a alimentar y contagiar las imágenes supranacionales.

aunque la mujer mire con cariño a otro hombre; ello activará una posterior discusión, en la que parece querer atrapar novelísticamente al lector con algo de melodrama, el que no está desarrollando con tanta descripción de viaje), que poseen una casa de lujo como lo demuestra su "bibelot", su "boudoir" o la "Nursery". En la cuarta parte, se encuentran en Nizny Nowgorod, donde viven en completo estado de barbarie los *chuwastkis* y los *cheremises*, y donde se describe a los tártaros con sus costumbres y sus harems; consigue hablar con una de esas mujeres, Fátima, que adora España, pero que nunca visitará porque dice que se va a casar. Casualmente, el relato terminará, tiempo después, cuando termina el viaje, con una conversación sobre el divorcio, y por ese motivo, con una nueva alusión a la imagen del atraso de España.[538]

Con otra de sus novelas cortas como *Princesa rusa* se corroboran las imágenes de Sofía Casanova, en particular, siguiendo el título, en torno a la mujer y lo ruso. La estereotipación, con todo, también se da en las ilustraciones incluidas (de Echea), que presentan a la mujer o sola –fumando– o en pareja –besándose o abrazándose–, aunque también a él solo, vestido de la época. Vuelve al personaje recurrente de sus novelas cortas: una princesa, en este caso rusa, que detona, de nuevo, la temática amorosa que se funde con las discusiones del contexto, que no es otro que la Primera Guerra undial. Es curioso que los mismos estereotipos de los que quiere huir, según dice en la conferencia analizada, por ejemplo, aquí sobre el hombre español y la mujer soviética, se hallan en un relato como éste, en el que, no obstante, presenta a sus personajes molestos por ello:

> Basta -gritó, poniéndose de pie [Viera]-; la incompatibilidad de caracteres que desde el principio sombreó nuestros amores, ha llegado al límite… Celoso, irascible, cargado de viejos prejuicios de raza y de costumbres, tú no comprendes las mías, ni mi patria, ni su

[538] Tienen un incidente cuando van en trineo sobre el Volga al hundirse un caballo y han de regresar, mientras ella recuerda su vida con intensidad. Entretanto, introduce algunas palabras de quienes les acogen, en ruso y no sólo con la palabra "wodka". Y llegan a Kazán, el 18 de enero (el 6 del calendario ruso), asistiendo a las procesiones de la Purificación. Entonces llega la quinta, última y corta parte, cuando, a últimos de mayo, vuelven a pasar sobre el Volgay visitan a Bukof, que le informa de que Olga se ha ido con el otro hombre, el príncipe Kantazin. Y, en este relato poco hilado, cuyo motor es la relación de un viaje pero que, convertido en relato literario, es alternado con alguna escena como la de aquel incidente, termina así, con otra escena con motivo de un diálogo a raíz de un tema candente, el del divorcio:

"- ¿Está establecida el divorcio en España?
- No.
- ¡Qué lástima! España no progresa.
Y estas frases, pronunciadas con aire de broma, velaron apenas la más desconsoladora ironía".

> grandeza. Tú y los latinos vivís según un patrón de pergamino sacristanesco, con las ideas y los cuerpos metidos en el cepo de una moral contraria á las leyes naturales. Nosotros los eslavos entendemos de modo mejor y más amplio la existencia, cuyo encanto es la libertad subjetiva. Sentimos en nuestro pecho libre nuestro corazón. La intensidad y la diversidad de las emociones es fuerza y es alegría, y nuestro refinamiento intelectual es brida del temperamento.

Después de se refiere a esa "alma" de los eslavos y a su propia religión, al "espíritu ruso". Pero acaban reconciliándose, porque ella quiere introducirlo en esa sociedad, hasta incluso llegar a odiar a Rasputin. En la primera parte, precisamente titulada "Princesa rusa", se presenta a la protagonista, dentro de una poética y hasta melodramática descripción de un paisaje perteneciente a la Côte d'Azur, derramando pétalos al mar. También en este relato los diálogos amorosos son empalagosos, afectados, vehementes, y se inserta un léxico francés, en este caso sobre todo en las intervenciones con los diálogos de las mujeres. Pero se interrumpe enseguida con el diálogo de las mujeres, de un tono frívolo para referirse al supuesto suicidio de la noche anterior de Tonney, que ama a Viera, la protagonista, que es así descrita:

> Era alta, demasiado delgada, la princesa Viera Boronzof, pero graciosa y exquisita con su atavío de grueso crespón marfileño bajo el sobrio abrigo de tarde. Las alas del sombrero sombreaban suavizando los pómulos. Eran bellos los dientes, y los labios sobrecargados de carmín, y los ojos, cual esmeraldas sin valor, irradiaban impetuosidad al fulgor de la cabellera cobriza.

Esa descripción no se aparta de otras tantas de la autora, así como de otros escritores de la época; pero entonces llega también la presentación del personaje masculino protagonista, el marqués Carlos Montebello de Aragón, con la que sucede un tanto de lo mismo:

> El guapo capitán y marqués está enamoradísimo de Viera. Italiano y con sangre española, puede dar á la coqueta un disgusto. La *vendetta*, la navaja…
>
> - ¡Qué anticuadas ideas!- sentenció Nineta- ¿Creéis todavía en la pasión trágica de los italianos y en los celos feroces de los españoles? Leyenda. Los españoles se vuelven prácticos, y en Italia hay tantos maridos coronados de pitoncillos como en todas partes.

> Protestaron los señores, rieron, y á poco salieron del famoso Café de la Luz, en la florida costa francesa.

Otra parte es dedicada a "El amor", parte en la que se alude a la villa de la princesa, a la que llegó en 1916, en plena Guerra Mundial, huyendo de la relación tormentosa con su marido. Hablan de ello entonces, refiriendo otras imágenes de extranjeros: "Se habló de la situación, de que aquel *rouleau* ruso aplastaría seguramente á los germanos. A la excesiva gesticulación y á la verbosidad belicosa del rumano, respondía Cecil con monosílabos orgullosos de abominable acento francés".[539] Español puede ser el hombre con el que la rusa quiera ahora flirtear. Se veía también cómo Sofía Casanova contribuye a la tipificación en prácticamente todos sus relatos por medio del léxico de cada uno de los personajes, según su procedencia o condición en general. Pero por ejemplo, en un relato como *Episodio de guerra,* en una escena en un hospital en el que la protagonista de repente se encuentra, dentro de un episodio bélico en un país del Este soviético cualquiera por deseo expreso de la autora, aparece un sargento, hablando como "andaluz" o al menos en un amago de habla popular, de manera que desentona y, por qué no, se desenmascaran los objetivos de la autora: "Es que *ma dao* calor", entre algún ejemplo más se allega. Pero también de alguna manera tipifica los espacios como el de la propia región de Galicia, a cuyos paisajes concede no pocas descripciones que giran en torno a la asociación con la melancolía, y también a los pescadores y a tradiciones (en *El crimen de Beira-Mar* aparecen al principio las "viudas de vivos"), tipificación ratificada por medio de las ilustraciones que suelen acompañar sus relatos, dedicadas tanto a los personajes como a esos paisajes marítimos gallegos.

Así, sus relatos son poblados de extranjeros, especialmente con motivo de la Gran Guerra, como en *Kola el bandido,* ambientada también en Ucrania, refiriéndose a los austriacos, a los alemanes, a los turcos, además de a judíos y bolcheviques. Pero también lo hacía en aquel relato en el que aparecía ese mismo personaje, *Valor y miedo*, dedicándole por ejemplo todo un capítulo a los bolcheviques. También aparecía el judío,

[539] Pero la princesa no quiere hablar del tema que acecha a Europa. La princesa le pide a Carlos que se quede para poder insistir en su amor, pero él no lo cree porque ha visto su vida de flirteo y sabe del episodio del suicida, porque cree que es capricho, como ahora lo tiene por un español. Dudan, insisten, se abrazan, todo es un drama, pero se quieren. La siguiente parte es "Felicidad": pasan un mes solos y aislados del mundo, queriéndose; sólo pueden estar juntos, que separados sólo viven para esperarse, y él no se quiere ir para no romper esa magia, aunque ella insiste para conseguir el divorcio. En la siguiente, "Toneey", aparecen llegando en su "Mercedes" a Belle-Ile, un sanatorio, en el que encuentran a Tonney, enfermo, inconsciente, por lo que el marqués se enfada debido al engaño, aunque ella le prometa que nunca estuvieron juntos.

que no podía llamarse sino Aron y ejercer mercader, un mercader que también entendía de contrabando. En este relato, la mujer volvía a ser dechado de bondad, como demostrada ella ayudando a los heridos al margen de prejuicios: la atacan cuando va a caballo, y en defensa propia ataca, por lo que al final la secuestran, pero: "Como siempre que aquella mujer fuerte de ánimo trataba con los rusos de la revolución, o los del bolcheviquismo, rendíale a su dominio espiritual el ímpetu bajo de aquellos hombres desequilibrados". Incluso ella va a llegar a proponer cuidar a aquél a quien ha disparado, que es Kola: "Ni bolchevique, ni soldado… sino un reputado saltador de caminos". A él se le presenta como la "bestia", ablandada ante la mujer (bella) que le muestra su cariño y que reconoce que él "tiene alma" y quiere convertirse, pero "Con los rojos no…".

Recordemos asimismo la primera escena de *Triunfo de amor*, en un diálogo entre dos hombres, uno de ellos, Walter, señor de Albret, a su secretario, Rodolfo, le ordena que persigan a los judíos que, como le ha informado el secretario, no dejan de llegar, todo ello con un tono y un discurso violento contra esa "raza sin patria y sin Dios, (que) tiene que cumplir su destino". Según él, son los que corrompen sus costumbres luteranas. Pero esa escena es interrumpida por su simpática hija, Laura, que quiere hablarle de su amado, Rodrigo de Albornoz. Ese amado es noble y bueno, pero su padre se opone firmemente, ante lo cual ella se muestra enérgica y con actitud religiosa convencida, y ante lo cual, el padre le contestará: "No están bien tales exaltaciones de nuestro culto. Eres luterana". Y ella contesta a su vez: "Sí. Pero no sé qué me pasa. En mis tristezas quisiera humanizar al Señor, para postrarme ante su imagen". Es interesante al menos que, aunque desde una perspectiva siempre católica, S. Casanova introduzca personajes luteranos. Pero seguidamente llega Rodrigo, y tiene lugar una escena un tanto teatral, exagerada, con palabras de amor entre los enamorados, aunque sólo haya "divino sentimiento" y no "pasión sensual"; entonces irrumpe el padre, y a su vez, un niño judío pidiendo ayuda, lo que es repudiado por Walter, y lo que refuerza al mismo tiempo la bondad de Rodrigo al socorrerlo. En la segunda jornada de la misma obra, tendrá lugar una conversación de Rodrigo con el rabino Isaac y el sacerdote Arón (otro judío llamado Arón aparecía en los relatos anteriores: la autora contribuye a la estereotipación por medio de los nombres de los personajes). Como le informan, Sara de Betania ha de ser su esposa, y al negarse por amor a Laura, lo acusan de traidor y renegado (entre guiones, entonces, se informa de que Rodrigo se llama así por su ascendencia española, la de los judíos de la Península). Y entonces irrumpe Sara, apasionada, que ama a Rodrigo y que no se amedrenta. En la cuarta y última jornada

antes de un epílogo, tendrá lugar una misma discusión, y Sara acabará hiriendo a Laura. Aunque los intentan separar, dice Laura, mostrando la vehemencia y pasión melodramática del relato: "Espera. Espera, yo contigo, yo soy tuya. Te has convertido a mi fé, y Dios, el mismo Dios nos une. Padre mío, es maldito el odio, no el amor; el mal, no el amor inocente…"[540]

Aun sin concederle ningún protagonismo ni cierta profundidad, como tipo el del judío era recurrente asimismo en los anteriores relatos de Isabelle Eberhardt. Por ejemplo, en una carta firmada en Ginebra en abril de 1898, rogaba la intercesión para la publicación de su *Rackil*, "écrit tout à fait *impartialement*, que c'est uniquement un roman de mœurs copié fidèlement sur les réalités algériennes du jour. Ce n'est point un factum ni *pro* la juiverie, ni *contra*. (2001: 179). En este caso ya buscaba la misma caracterización desde la propia elección del nombre, como hacía con sus personajes femeninos árabes en los relatos breves, como Yasmina o Tessaâdith, Meriema o Fatima, mujeres que pueden representar ellas mismas el Oriente, que se enamoran/se enfrentan a hombres, que pueden representar Occidente. Pero también aparecen rusos y alemanes, que

> tombent sous le charme du Sud et sont capables d'élever leur amour «au-dessus des barbares préjugés de race»… Amours mixtes Orient/Occident, comme les siens, également réprouvés par les deux cultures, précurseurs, fragiles et voués au drame, quand ils ne sont pas transcendés par la foi.
>
> Deux personnages reviennent avec insistance dans cette série de portraits en forme de miroirs. Le premier, Orschanoff, dont on comprend bien les références, avec l'histoire de son frère Augustin le légionnaire, lui a aussi inspiré un roman, *Trimardeur*, que la mort ne lui laissera pas le temps d'achever. Le second est plus difficile à saisir. Rakhil, la belle juive amoureuse d'un Musulman, détournée de son devoir, est vouée au malheur et à la mort violente. (Huleu, 2003: 167-168)

[540] En el epílogo se nos informa: han pasado dos años desde que se marcharon los enamorados, y tienen un hijo. Pero a través del secretario, Laura pide ayuda porque le quieren quitar el hijo, detrás de lo cual está Sara (enloquecida de amor por él), si bien al principio se niega a socorrerlos. En la siguiente parte conversa Walter con el soberano, quien le advierte que no se trata de "la perversidad de tal raza", porque también los apóstoles fueron judíos, sino "la perversidad de todos los hombres". Siguiente parte: afrenta con Sara, gritos, melodrama. Y termina, tras unos puntos de separación, con Rodrigo arrodillado ante Walter, repitiendo la frase de Laura: "…maldito sea el odio". Firmado: "Madrid y Junio de 1919". Acción y poca profundidad, pero de nuevo trata el tema de la conversión, aquí la de un judío, enamorado de una luterana. Se aluden a todos los tópicos, en particular sobre los judíos, pero continuamente se incide en que hay personas malas de todas las razas. Al final, implícitamente, también Walter se convierte y confía.

Aunque prime la oposición entre un francés y un árabe, a veces en sus relatos se alude a "une Babel confuse et bruyante", como hace en *Vision du Mogreb*: en el relato hay un paso del tiempo y se localiza "au café concert maure de la rue de la Kazba, à Alger", que está lleno de gente y es descrito como aquella ciudad de Babel, con personajes de muchos países, incluidos españoles, y también muchas mujeres bailando y seduciendo y con los hombres dejándose seducir. Aparecen figuras, más que personajes, aludidas en sus relatos, de españoles y españolas, pero también en sus cartas, con asociaciones con algún tópico.[541] Por ejemplo, en un relato como *Exploits indigènes*, comienza directamente con un hecho y con nombres de personas (lo que no es habitual en Isabelle Eberhardt), en este caso refiriéndose a los trabajadores de la granja de M(onsieur) Pérez, de nombre José (por lo que se puede suponer que es español aunque tampoco resulta habitual), un colono como en "Alfred de Musset", se dice. Así, son Pélagie, Mariquita y Joseph quienes deciden robarles la mejor oca (y en todo momento el dueño y sus compañeros piensan en los "bicots", en los "assasins de Margueritte"; se convencen para escribir una carta a los periódicos, con ayuda porque también ellos son incultos, con "prière d'insérer dans l'intérêt de la colonisation et pour la défense des honnêtes gens", carta transcrita –tampoco habitual, aunque la autora pasara gran parte de su vida escribiéndolas– que lleva por título el de este relato sobre las explotaciones a los indígenas).

En Isabelle Eberhardt, bien pueden aparecer estereotipos a partir de personajes árabes, así como algunas ideas asociadas con la modernidad. En *Yasmina* ofrece alguna imagen sobre África y la religión desde el punto de vista del hombre, y poco después, asociada con el espíritu moderno y lo árabe y otros "clichés":

> Cette Afrique où il était venu volontairement lui apparaissait encore comme un monde presque chimérique, inconnu profondément, et le peuple arabe, par toutes les manifestations extérieures de son caractère, le plongeait en un constant étonnement. Ne fréquentant presque pas ses camarades du Cercle, il n'avait point encore appris à répéter les clichés ayant cours en Algérie et si nettement hostiles, a priori, à tout ce qui est arabe et musulman (…) avait gardé, à travers ses années de saint-cyrien, une âme de

[541] Dice en una firmada en Bône el agosto del año 1897, dirigida a Ali Abdul Wahab: "je me sentis envahie par un amour violent et triste, comme tout ce qui émane de mon âme, pour cet homme qui a quelque chose de ce que devaient avoir ses ancêtres les Maures d'Espagne: quelques chose de très enjôleur, de poétique et de mélancolique. Je vous avouerai en bon camarade que, en lui, il y a encore, pour attirer certaines femmes (les intellectuelles), la très grande virilité de sa nature et sa façon très crânement dédaigneuse d'envisager les douleurs de la vie…" (Delacour & Huleu, 2001: 71).

> montagnard, encore relativement très fermée à cet «esprit moderne», frondeur et sceptique de parti pris, qui mène rapidement à toutes les décrépitudes morales.

Sin embargo, también el personaje femenino también tiene sus prejuicios, de raza/ religión/sexo: "Habituée à la brutalité et au dédain des employés et des ouvriers des ruines, elle haïssait tout ce qui était chrétien". Pero hay otros contrapuntos. En *Marabout*, otro título con el que alude a una profesión o una dedicación, la del hombre santo objeto de veneración aunque tras él esté el nombre de Sidi Bou Chakour, se alaban las cualidades de ese mismo marabout (*clairvoyance*, *liberté de langage*), siempre para oponerlo al otro, recién llegado, joven, educado en París, y orgulloso. Tiene lugar la presentación del protagonista así como la del amor que le profesan, y entonces llega como *caïd* (ambicioso, desdeñoso, etc.) y discuten: "La haine du *caïd* pour le *marabout* s'envenima de tous ces échecs. Malgré le faux «parisianisme» du *caïd*, la lutte qui, dès le premier jour, se poursuivait entre lui et Sidi Bou Chakour était bien bédouine, sombre et pleine d'embûches". Al final lo acaba acusando, con el affaire de Margueritte como telón de fondo, lo que aprovecha "le *caïd* moderne au bagout parisien". Volverá años más tarde de su condena, pero al ver la ruina de su tierra, morirá, siendo su tumba la de "le saint homme" que van a venerar. Porque también los hombres son estereotipados en sus relatos, como en *Silhouettes d'Afrique -les oudemas*:

> Fils d'illustres familles maures, issus de races austères et rigides, Abdesselim et Essalah étaient très beaux tous deux, de cette beauté à la fois mâle et très affinée des Maures… ils étaient très jeunes et très épris de liberté, quoique très respectueux des traditions familiales de respect et de soumission. Ils aimaient profondément leur vie arabe et sa berceuse immobilité; très étrangers et surtout très dédaigneusement indifférents au «Mouvement» européen. Ni l'un ni l'autre ne savait un mot de français. Essalah parlait en perfections l'espagnol, appris au Maroc, sa patrie… Ni l'un ni l'autre n'avaient aucune curiosité pour les choses de l'Europe (…).[542]

[542] A partir de un estudio sobre los españoles y los franceses en la primera mitad del siglo XX, J. B. Vilar se refería a Argelia en las relaciones hispano-francesas, particularmente entre los años 1898 y 1914: "La *cuestión argelina*, suscitada al filo de 1900 por el predominio demográfico español entre la colectividad europea del Oranesado, por el mal entendimiento entre colonos franceses y "neos" -de origen peninsular-, ante su disparidad de intereses y rivalidades políticas, y por la ocasional reivindicación de Orán y su región en 1911-12 como contrapartida a la drástica reducción de la zona de influencia española en Marruecos, se manifestó como un triple contencioso, que llegó a representar una amenaza nada desdeñable para la aproximación entre España y la República francesa en los tres primeros lustros del siglo XX. Ese contencioso quedó zanjado al filo de 1914. Coadyuvaron a ello varios factores:

Cese del llamado *peligro español* con el cambio de signo migratorio -desviación de la

En *Le Major* también aparece un personaje como el de Jacques, caracterizado por su sueño de desempeñar el "rôle civilisateur de la France", con hombres conscientes de esa misma misión y de mejorar, lo que significa también educar a los indígenas. Pero se da cuenta de que no se les permite acercarse, y de que, de hecho, su labor es mantener el *status quo*. Así pues, ni hombres ni mujeres, ni orientales ni occidentales, ni cristianos ni musulmanes, se hallan exentos de estereotipación como personajes, del mismo modo, se podría decir, como los referentes o esas representaciones albergan esos "pre-juicios" y, al mismo tiempo, representan en sí mismos el tipo con el que se asocia la posesión de ciertos estereotipos: el árabe/hombre (estereotipado) será el que detente ciertos prejuicios estereotipados sobre los que no son árabes/hombres, como la mujer/árabe (estereotipada) será quien observe con una mirada estereotipadora sobre lo que no es ella.

Con esa Babel se encontró Isabelle Eberhardt en la colonia argelina donde también había españoles, aunque a ellos aluda no más superficialmente. Pero Anna de Noailles los encontró en la propia España, a donde viajaría, como lo plasma en una obra no ficcional, poco posterior al *recueil* de *nouvelles*, como *Exactitudes*, en 1930. Aunque también dedica una sección a Italia, no menos estereotipada, y a Oriente, le dedica uno a España y a su música. En la primera de estas partes centrada en la querella sobre el título escogido, confirmaba la autora: "Le titre que j'ai choisi, *Exactitudes*, donne une garantie. Il certifie que l'auteur n'a pu échapper à son déterminisme −qu'il peut aussi nommer ses lois, son choix, ses préférences− en ne relatant que ce qu'il a vu, en ne communiquant que ce qu'il a ressenti". Para inspirarse en o con España, recurre precisamente a una cita de Nerval, "Les soupirs de la sainte et les cris de la fée!", para dar a conocer otras de sus "exactitudes" o anécdotas, como aquélla cuando, al cruzar la frontera, en un pueblo decide darse un breve paseo y entrar a una iglesia para escuchar a la gente y la música, anécdota descrita poéticamente, pero también superficial y tópicamente. España es "amor de violencia e imaginación" y es voluptuosa, como ese pueblo es "léger, brillant" y arde y baila.

---

emigración peninsular hacia Iberoamérica- y la consiguiente reducción de efectivos hispánicos.

Paralelo retroceso de los niveles de conflictividad entre ambas comunidades en Argelia.

Escasa audiencia alcanzada por las tesis anexionistas entre los residentes españoles.

Firme rechazo en París de cualquier intento que hubiese conducido a la revisión del "status" territorial argelino.

Desacuerdo e inconstancia de los círculos gubernativos madrileños en sus reivindicaciones" (1986: 343).

> Chère Espagne, je vous connais à peine, je n'ai vu de vous que la petite ville de Fuenterrabia qui monte vers le ciel comme un coquillage contourné. Je n'ai écouté que pendant quelques instants, devant une auberge où fumait le chocolat à la cannelle, le bruit de la guitare, son crépitement de cigales romantiques; mais cela suffit pour que je vous immole les autres contrées de la terre. Je le sais, quand j'entendrai un bouvier chanter sur la plaine aragonaise, ou Séville se détraquer les nerfs au Carnaval, je posséderai toute ma détresse.

A algún que otro tópico recurría en algunos de sus relatos, como en *Pendant l'abscense*, en el que aparecía una descripción del amado, hiperbólica pero muy poética, con un epíteto dentro de un símil: "toi si complet pour moi, si mystérieusement trop bien, et dont un seul des cils brillants me transperce ardemment comme la flèche plantée au cœur des saintes andalouses". O, por ejemplo, en el de *La Meilleur part:* pasan los días, y ella se encuentra colmada de soledad, aun sabiendo que él estaría cuidado, aun sabiendo la verdad cruel de "ce passioné cri espagnol", añadiendo entre comillas: "J'aime mieux ton amour que ta vie", un proverbio que consta justamente al principio del poema "Dolorida" de A. de Vigny dentro de *Poèmes antiques et modernes*.[543]

Con todo, se ha de insistir en la oscilación entre ficción y reflexión en los textos de Anna de Noailles, reflexión siempre en torno a la oposición hombre/mujer. En el relato titulado *L'Imprudence* seguía la línea de los anteriores, aquí para ilustrar con otra de sus revelaciones el acto de la "imprudencia", opuesto a las virtudes del título del *recueil*, opuesto al motivo incesante de la infelicidad. Pero en este relato, siguiendo con los tópicos sexuales, se va a refirir a "la vanité et la fatuité masculines", para poco después allegar otra "revelación" sobre las mujeres, en torno al mismo campo semántico pero a través de verbos: "C'est ce qu'elles disent qui les adoucit, les rend meilleures, les détend, les convainc, les entraîne dans le sillage de leur propre chant, et leur dicte souvent leur noble et pure morale". Esa mujer se va a mostrar enojada porque él le ha herido con sus palabras, y después se marcha sin lamentos para, poco después, volver a aludir a la imprudencia, precisamente la de los hombres:

[543] Viajaría por Italia y España, a esta última siguiendo el Bisasoa por Hendaya y Fontarabia, población en la que Anna de Noailles vería la España mística y ardiente. Algunos de sus viajes los plasmaría en *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*.

> Vous, par contre, à cause de votre imprudence, avez donné à mon âme un élan coupable. Lorsqu'un homme comprend quelque chose aux ruses de l'amour, il l'oublie, mais une femme qui a compris se met aussitôt à agir, lentement, de toute la force subconsciente de sa sauvegarde et de ses obscures intentions.

Pero el resto del relato se va a construir sobre esa estructura de oposición, de oposición de párrafos, de ideas y de ideas asociadas por la autora con el hombre o la mujer en cuestión.[544] Precisamente en esa oposición sexual también se basaba el heroísmo de una mujer como Louise Delport en su actividad clandestina en plena guerra, el personaje de Elsa Triolet. Además, en otro de sus relatos, también esta autora por medio de una analepsis gracias a una asociación entre recuerdos y vivencias de uno de sus personajes se refería a su viaje a España en plena Guerra Civil.[545] Siempre en ese contexto, como se está comprobando con el resto de escritoras, se encuentra motivo para referirse a otras nacionalidades, como la de los alemanes también en Triolet.[546] También esta escritora se muestra consciente de ciertos tipos, como los propiamente femeninos, como se puede observar con el comienzo de *Les Amants d'Avignon*, donde

[544] Por ejemplo, a continuación, se posiciona sobre la diferencia entre los dos adúlteros enamorados, entre el hombre y la mujer, diciendo de las mujeres: "Mais ce que saurait être la faute de la femme qui, par rancune, s'accorde sa liberté et cède à l'instinct passionné, en avez-vous mesuré l'abîme, imaginé tout le fiel? Elle-même ne se dissimule rien de l'espèce de crime qu'elle comment. Élevée dans les lois édictées par les hommes, elle envisage de la même manière que vous le faites ce péché brutal, mystique, qui attente chez elle à la vie du corps et de l'esprit, et porte pourtant en soi le pouvoir de la continuer!". Y la continuación se la dedica a los hombres, en concreto los últimos tres párrafos, invocándolos en imperativo, entre la orden y el consejo: "-Hommes qui aimez, ne menacez pas la femme dont vous souhaitez conserver l'exclusive propiété" (…) Les femmes sont d'abord aimantes, mais aussi elles sont fières (…). Songez à cette minute de coupable amour (…). Méditez ce que peut être pour elle cet acte inouï de destruction créatrice, qu'elle essaiera de vous cacher habilement, mais après lequel, vengée, coupable, paisible, elle sera secrètement triomphante -et vous comme assassiné…". Así, aparecen otras recurrencias, como las estructuras trimembres, los puntos suspensivos, el oxímoron, o el motivo de la culpabilidad, aunque sea ella al final la triunfante.

[545] En *Europe* (1967), José Herrera Petere la estudia justamente como la "Voix d'Espagne". Por otro lado, M. H. Amado estudiaba el "je" como un otro o una otra en las *nouvelles* de Alice Rivaz y en sus imágenes de la mujer (2004), aludiendo justamente a su obra de 1940 *Nuages dans la main*, obra para la que también recibía el aliento de Ramuz y en la que se escuchan ecos de la Guerra Civil española, además de un tratamiento precursor del tiempo narrativo, del Tiempo para Rivaz.

[546] "Aussi bien dans ses textes journalistes que dans ses romans, Elsa Triolet donne de l'Allemagne une image contradictoire, déchirée entre la séduction de son passé romantique, la beauté de ses paysages et de ses légendes et l'horreur d'un monde marqué pas la lèpre nazie. Reprenant les stéréotypes de la propagande nazie en les inversant d'une façon polémique, Elsa Triolet peint un peuple et un pays envahis par la laideur, la vulgarité et la bassesse d'âme. Elle s'interroge sur l'origine d'un mal absolu qui sévit dans l'Allemagne d'après-guerre: mal ontologique ou mal historique? Elle prend ainsi place dans un débat des plus fréquents parmi les intellectuels de l'époque. Si la représentation de l'Allemagne oscille entre ces deux tendances, il semble néanmoins que pour elle, ce pays, enclin depuis longtemps à une certaine dépravation morale malgré la grandeur de ses poètes, a perdu totalement son âme avec le nazisme qui l'a amené à trahir son héritage culturel. Elle soulève donc le problème politique crucial de l'éradication du nazisme dans un monde où va régner la guerre froide" (Eychart, 1990).

se presenta a la mujer de la pareja de amantes protagonista, incluso para romper el horizonte de expectativas, lo que tampoco resultaba raro en Laforet.

> Personnellement, j'ai toujours beaucoup aimé Juliette Noël. Je la trouve ravissante et très sympathique. On me dit que je suis trop optimiste par rapport aux femmes (…). Il est vrai qu'une belle peau, des reflets dans les cheveux, des doigts de rose, un grain de beauté, une fossette me suffisent, mais cette fois-ci vous pouvez me croire (…) il est impossible de ne pas trouver Juliette séduisante comme une dactylo de cinéma (…). D'ailleurs elle est vraiment dactylo, et dactylo de premier ordre.

Puede que no se deba al azar el comenzar con un adverbio de modalidad que recalca la perspectiva reducida a una persona que va a tomar la palabra en primera persona del singular. Ciertamente, se desconoce aún la identidad de esa primera persona, anónima, pero no se esconde, sino que, bien al contrario, hará alarde de su toma de posición. Efectivamente, el juego con lo (auto)biográfico, en lo que tiene también de relación con ese tipo de narrador, además de, en el caso de esta escritora, algunos pasajes temáticos y descriptivos, ha sido siempre destacado por la crítica en su obra y en su problemática literaria. Sin embargo, no es menos cierto que la autora tampoco ha escondido en ningún momento su inspiración en su propia vida para volcarla en ficción. Con todo, tras esa muestra de simpatía hacia el personaje de Juliette, se puede ver una inclinación personal de la autora por su propio personaje. Así, comienza con una toma de posición, la de una voz anónima, ante la descripción de una mujer acorde con el momento (a partir de los patrones fílmicos), esa protagonista célebre de Elsa Triolet, cuya profesión es la de mecanógrafa: la propia autora en aquel prólogo hacía énfasis en ello al destacar que, *a priori*, la suya sería una vida anodina y anónima como la de tantas otras personas en la Resistencia. Sin embargo, ese personaje de la secretaria bella "pero" eficiente no es menos literario o fílmico. Y con sus afirmaciones, como la de que "es imposible" no pensarlo, arrastra a los lectores a mirar por su misma mirilla. Sin embargo, más adelante dirá que su cabeza era digna de fotografiar para la portada de *Marie-Claire,* y, "a pesar de ello", nadie sospecha de que se acueste con el director, rico y viejo y muy cumplidor con ella, ni con el ingeniero (lo mismo que podría pensar *a priori* un lector cualquiera). Sin embargo, esa focalización interna es la mirilla a través de la cual presentarnos a un personaje que será relevante, pero no hay aún acción ni narración *per se*. Al contrario, se trata de ese verbo en

presente de indicativo, a partir del cual pasa al imperfecto para que después se nos informe del ascenso debido, eso sí, a su profesionalidad, en el pasado del mismo personaje. Y llega la comparación literaria:

> Son patron lui trouvait la fermeté d'âme et le sens du devoir d'une Clarisse Harlow, ou d'une princesse de Clèves, et il ne croyait pas si bien dire puisque, à l'époque où elle travaillait chez lui, elle avait déjà rencontré Lovelace… Mais, en général, on s'accordait à la trouver charmante, bien qu'un peu froide et même, disaient certains, secrète, ce qui d'ailleurs ne la rendait que plus attrayante.

Sin embargo, tras terminar ese párrafo, el narrador quiere tranquilizar irónicamente al lector: en realidad, nada hay de secreto en su vida. Ello da pie a informarnos de ella, remontándose, también de manera muy literaria, a su lugar de nacimiento, su familia y su educación. Pero reactiva ese interés: su tía Aline, con quien se crió, hubo de creerse que, cuando estaba tan delgada y pálida tras dejar el trabajo, se debía a que estaba enferma. Por entonces no tenía ni veinte años. Entonces, se preguntará el lector el verdadero motivo. Además, la protagonista, gracias a la ayuda de su tía, ha adoptado a un niño español, pero no se destaca como nada extraordinario, sino bien al contrario:

> Le jour où elle proposa à tante Aline d'adopter un enfant, celle-ci laissa son tricot, enleva vivement ses lunettes, et répondit sans hésitation: «Et pourquoi pas?... J'ai idée que tu resteras vieille fille comme moi, mieux vaut adopter un enfant tout de suite.» Juliette ramena avec elle un petit Espagnol d'un an, qu'on avait trouvé, emmailloté, dans un train de l'Espagne en feu et apporté à Paris. Sans beaucoup se creuser la cervelle, elles l'appelèrent José.

Según algunas de sus biografías, en su dolor de no ser madre, Elsa Triolet tuvo la idea de adoptar a un niño español. Además, a tenor de ello, el modelo de mujer de la autora no entra en contradicción ni con la soltería, ni con la maternidad en ese estado. Juliette tiene como modelo a su propia tía, aunque no se reproduzca explícitamente, porque adoptan a un varón. Además, se confirman los tópicos españoles con el nombre del niño, así como la experiencia que la propia autora ya había reflejado en otros escritos, no literarios, sobre su estancia durante diez días en la España en guerra, "en feu". Se le presenta pues joven, trabajadora, soltera, muy familiar, y madre entregada

(pues no iba ni al cine con tal de estar con el niño después del trabajo), además de apasionada con la guerra y con "l'exode".[547] A ella se le presenta en su continup movimiento clandestino, pero también en sus continuas ensoñaciones, algunas de las cuales no son sino recuerdos incrustados como analepsis. Entre pensamientos y acción, introduce algunos comentarios sobre los alemanes, pero también sobre los franceses, personas a las que se encuentra también en el tren, una de las cuales decía:

> - Mon fils est prisonnier, disait la dame chapeautée, il m'écrit que le jour où les prisonniers reviendront… Ils ne peuvent pas comprendre que l'on puisse être d'accord avec leurs geôliers. C'est infâme! Dire que ce sont des Français qui se conduisent de la sorte… Rien que les mesures antijuives, il y a de quoi périr de honte... des Français!
>
> - Des bon Aryens… fit le monsieur qui n'était plus vierge, des bons à rien! Et la relève? Je ne sais pas ce que vous en pensez, mais mon grand-père, par exemple, n'en pense plus rien!
>
> Le compartiment, la jeune fille en noir y comprise, se gondolait. Dans le couloir, portant dans ses bras une caisse, apparut un Allemand, dix-sept ans! pas plus… Il était suivi d'autres Feldgrau… (…) un homme (…) barrait entièrement le passage à la caisse et à la file des Allemands. Cela fit une espèce de bousculade, les Allemands tout souriants, et le Français hurlant (…): «Ne poussez donc pas, bande de salauds!» Il fulminait! Les Allemands passèrent, avec caisse et sourires.
>
> - Ça, c'est un frère, s'exclama la dame chapeautée (…)

La mujer le va a invitar a sentarse con ella, y van a hablar de otros alemanes, dando Juliette su punto de vista sobre el cese o no de la guerra, ante lo cual el hombre se mofa de ella. Pasan entonces a hablar de los rusos, de los ingleses o del antinacismo turco (pero aunque entre ellos al fin y al cabo están de acuerdo; no hay caracterización lingüística, así que más bien se aprovecha esa situación de aglomeración –de nuevo como una colmena– para mostrar otras versiones aunque similares, sin mayor

[547] "Ça la connait, les rêves, mais quand le rêve entre dans la vie on trouve tout naturel de le vivre, on marcherait sur l'eau qu'on trouverait cela tout naturel… «C'est normal», comme disait le docteur rouquin quand on lui racontait l'histoire la plus abracadabrante, la plus monstrueuse, une évasion aventureuse, les prix du marché noir, ou qu'on lui parlait de l'inexprimable horreur des otages fusillés… C'est normal… Pourtant, ce n'est qu'en rêve que Juliette Noël, dactylo, au lieu de travailler au journal et de rentrer chez tante Aline et José, pouvait marcher seule sur des routes enneigées, rester seule dans cette maison, entourée d'une étendue blanche, et écouter galoper les rats… Ça ne devait pas être le bon rêve qu'il lui était donné de vivre, c'était le rêve de quelqu'un autre, car ceux de Juliette, dans le plus secret de son cœur, étaient simplement des rêves d'amour. Pas d'un amour comme celui qu'elle avait connu, qui n'était que honte et mépris… Ah! un homme qui n'est pas à la hauteur de l'amour devrait être chassé loin de son royaume, pour que l'amour ne soit pas sacrilège, pour qu'il soit total comme la guerre".

polifonía), incluso de los comunistas.[548] Más tarde incluso se presentará una escena en su casa, explicándole a José que los alemanes son malos y que tienen que echarlos de allí. T. Eychart estudia la representación de Alemania para Triolet entre mito y realidad, tanto en sus textos literarios como en los periodísticos. Efectivamente, esa imagen sería contradictoria, "déchirée entre la séduction de son passé romantique, la beauté de ses paysages et de ses légendes et l'horreur d'un monde marqué pas la lèpre nazie [r]eprenant les stéréotypes de la propagande nazie en les inversant d'une façon polémique" (1990). Pero el niño quiere pasar la noche de Nochebuena con ella, y tiene lugar la descripción de su humilde casa (pero ella se va para continuar su labor en la Resistencia).[549]

Recordemos un relato de Laforet aun de muy diferente tono como el de *Los emplazados,* por ejemplo, a partir de un objeto tradicionalmente recurrido en las narraciones detectivescas y relacionado con la anagnórisis como el de la fotografía, una vez más para contravenirlo. Esa foto que pasa desapercibida y que la madre de Teresa nunca le explicó a ella, tal y como se dice ya en el primer capítulo, iba a reaparecer al final para servir de prueba para la acusación: al estar firmada por detrás como "Padrecito" y al parecerse precisamente a Lenin, la tomarán como acusación contra Teresa, por roja además. Sin embargo, contradiciendo todo lo esperado, será una prueba errónea de lo que era una suposición, como suposición es que doña Matilde es judía, por su avaricia y su dedicación a la usura (motivo revisitado hasta el paroxismo por otra parte desde los cuentos medievales); pero esto tampoco quedará aclarado. Con todo, contados van a ser los personajes extranjeros en sus relatos, como no sea ya en un cuento como *Última noche,* que tiene como protagonista a Claude, mujer francesa que se dispone a leer la última página del diario de su marido, un soldado. En este más breve

[548] "-Le mieux est d'aller d'abord chez les Bourgeois…- Juliette se mit à expliquer par le menu comment il fallait procéder. Pour le terrain d'atterrissage, Dominique l'avait chargé de dire qu'il n'y avait rien de sûr, mais que ce serait le diable su dans ce pays désertique et où les gens sont bien, très bien… Dans le patelin des Bourgeois, si on peut appeler ça un patelin, avec la distance qu'il y a entre les fermes, ils avaient tous voté pour les communistes, en 36, c'est dire combien ils les aiment, les Boches! C'étaient les Bourgeois qui lui avaient raconté ça. C'est drôle de s'appeler Bourgeois et d'être communiste!...".

[549] Afirmaba Smiley a este respecto: "Et telle l'aventure tragique de cette héroïne, le désir s'associe avec la notion de sacrifice, élément constitutif de la représentation d'un personnage de la Résistance. (…) Cette collectivité est celle dont la vie ne sort pas de l'ordinaire, telle une femme dactylo. (…) C'est donc le décalage entre la banalité et la force qui intéresse Triolet. Cependant, pour insister sur ce phénomène, Triolet esquisse un autre décalage, inattendu à mon sens, entre la résistance et la destinée, comme si, au lieu de s'engager consciemment dans la lutte anti-fasciste, Juliette n'était que l'objet d'une volonté extérieure" (Smiley, 1990: 156-157). Por ello, lleva a cabo el homenaje de sus amigos de la Resistencia: "Mais Triolet n'était pas obligée d'être «homme» pour accomplir cette double tâche. C'est mon hypothèse que cette stratégie sert à mettre en relief la féminité de Juliette Noël, à la faire exister dans son identité sexuelle et rêveuse. En attirant le rêve d'autrui, elle incarne le mieux possible une figure d'amour" (*ibídem*: 158).

relato, excepcionalmente, la acción se situaba en un lugar del país francés y junto a esos personajes extranjeros, en lo que se desmarcaría largamente una escritora como Carmen de Burgos.

Como en Carmen de Burgos, una escritora como Margarita Nelken lleva a sus novelas cortas publicadas en colecciones nacionalidades e identidades identificadas en particular en los personajes femeninos, como estudia Servén Díez. Analiza los relatos de *La exótica* y *Aventura en Roma*, títulos que ya nos harían recordar los de Carmen de Burgos, escritora que se movía por similares campos literarios y también políticos. En la segunda de esas novelas cortas, la joven yanqui le rompe los esquemas prejuiciosos al joven español (no es dócil ni fácil como él pensaba), mientras que en el primero se confrontan la española mediterránea y la americana, siendo la primera la que finalmente acabe "ganando", como la viuda joven y casta, y aunque la segunda sea la que reciba la simpatía de la escritora. Los relatos breves de Nelken "discuten sobre las representaciones españolas de la identidad de género y de la identidad nacional simultáneamente. Y, dado que la autora procura desmentir tópicos en un terreno y otro, abundan las sorpresas y los lances inesperados", y además, "marca la diferencia entre los patrones socio-culturales comunes en España y los habituales en las sociedades más avanzadas" (2009: 234), como en Carmen de Burgos, y como en la gran parte de nuestras escritoras.

2.3. Balance para una aproximación temático-narratológica comparada de la novela corta española y la *nouvelle* francesa

A pesar del amago de desvirtualización implicada en el intento de congelar o desasir la historia etimológica y genológica de los textos y rayana en una suerte de ficción teórica aun justificada por su productividad crítica, la historia de los casos literarios convocados de novela corta y *nouvelle* puede ser reescrita a la luz de un comparatismo activo o explícito también a partir del análisis temático-narratológico, aquí centrado en un periodo como el de la primera mitad del siglo XX, siguiendo una serie de hitos –espacios y tiempos o personajes, además de verosimilitudes, voces y focalizaciones o algunos "ismos" e imágenes literarias−, a partir de comunes denominadores como la narratividad y la brevedad y unas posibles tendencias temáticas.

Con un visionado temático-narratológico del mapa de la narrativa de la primera mitad del siglo XX, se puede comprobar cómo la especial situación que atraviesa y hace eco en la narrativa en general respecto a toda una tradición heredada cuyos pilares se hacen tambalear, resuena o reverbera de una peculiar manera en los límites de la narrativa breve y en su tensión con una narrativa media o semibreve situada *entre* la más breve y la más extensa. Dos fundamentales pilares de esa tradición propia parece quererse contravenir a las alturas de la modernidad inaugurada a finales del XIX con el agotamiento naturalista −heredero de toda esa tradición que ha dejado de ser joven y modernamente prometedor− y la detonante de otras modernidades como las vanguardias y las neovanguardias hasta mediados del XX con el *nouveau roman* como exponente: la manipulación de la narratividad con su causante-consecuente manipulación de las coordenadas espacio-temporales y caracterológicas, sobre lo que no deja de alargarse la sombra de la ilusión, la de la no-narratividad e incluso la del no-espacio/tiempo o el no-personaje (o anti-personaje o anti-héroe), condicionando la arquitectura de la obra ficcional al exigir otras estrategias constructoras y temáticas. Las entonces modernas intenciones narrativas de un escritor o de una escritora de principios del siglo XX quedan ratificadas con el análisis inmanente de los relatos ya no sólo salvando las distancias sino comparándolas con otros tipos narrativos como la

tradicional novela de aventuras y de la prueba o motivos literarios como el del viaje. Estas cuestiones convergen en el cuestionamiento de la linealidad o secuencialidad de la narrativa, por antonomasia la del XIX como heredera de la tradición, si bien, como se podría considerar, no se trataría sino de tensar o llevar a las últimas consecuencias el juego con la ficción narrativa, haciendo *moderno* alarde de ello y, por supuesto, removiendo al lector. Por ello, las nuevas tácticas podrían no ser tanto un nuevo método narrativo para una nueva realidad personal/colectiva, sino un medio o un camino distinto para un mismo fin: captar el continuo de la realidad, irremediablemente inasible o inaprehensible antes como ahora, entendiendo siempre los relatos, si se quiere, como una metáfora de pedazos de vida.

Las deudas para con la tradición literaria, pues, no pueden ser obviadas para entender el desmarque de nuevas corrientes literarias que adquieren resonancia en lo narrativo breve. Ya no estamos únicamente ante novelas de aventuras y de la prueba ni ante cuentos folclórico-tradicionales sino ante un paso o una búsqueda, una nueva búsqueda de cambio o transición histórico-literario de un relato "tradicionalizado" hacia uno "modernizado" cuya novedad y diferencia también tendrían irremediablemente fecha de caducidad. A la luz de nuestros textos ha parecido que, para perder en narratividad, se prefiere o se necesita ganar en brevedad, y si pierde en brevedad, parece ganarse en narratividad. Entonces, se podría analizar la tracción o la tirantez existente entre brevedad y narratividad textual, y analizarla genológicamente. Hecho esto, podemos considerar la *nouvelle* francesa y la novela corta española de la primera mitad del siglo XX como una de las series genéricas entroncadas con ese género o hipergénero del relato breve, y como tales series se pueden comparar supranacionalmente; con todo, re o deduciendo la visión, igualmente cabe referirse para el género de la novela corta y la *nouvelle* a sus propios grupos y casos, lo que nos ha llevado a apostar por otras diferenciaciones necesarias para el periodo estudiado, como las de *nouvelle* larga y breve o cuento y novela corta.

Del mismo modo como desde la aproximación morfológico-temática se podría tender el comparatismo supranacional entre relatos femeninos franceses y españoles de la primera mitad del siglo XX, también se podría (des)estimar un comparatismo "interno", intra-genérico, el de la *nouvelle brève* y la *nouvelle longue* identificadas histórico-genológicamente con el cuento (literario) y la novela-corta, pudiendo entrar en juego ese género relacionado con la Postmodernidad o al menos con nuestra contemporaneidad como el microrrelato que, como afirmaba su estudiosa Andres-

Suárez, no sería sino "el eslabón más breve dentro de una misma cadena de narratividad", obligando a aumentar de tres a cuatro las formas: el microrrelato, seguido del cuento, la novela corta y la novela. No obstante, los requisitos seguirían siendo idénticos, inamovibles: narratividad y brevedad (2009: 21). Así lo confirmaba también Annie Mignard, al mismo tiempo que apuntaba a otro giro consistente en el "retour au récit et au romanesque" en las *nouvelles* (2000: 21), y con él, a la no-brevedad extrema pero tanto al realismo narrativo.

Además, se señalaba la detonación de las modernidades literarias *au tournant* del siglo XX, coincidiendo con un *tournant* de la literatura mundial. Lo cierto es que la narrativa se mueve por la tensión entre una tradición heredada del siglo anterior y una innovación apuntada por los autores rusos y norteamericanos y después por los hispanoamericanos desde los últimos años de ese siglo, una innovación reflejada por ejemplo en el juego afirmativo o negativo de la historia o la narratividad en el relato que pervive, efectivamente, a lo largo de todo el siglo XX. Ese juego se sentiría en algunas especies propias del siglo XX como la *nouvelle-instant*, que convive con la ya tradicional pero siempre recurrida *nouvelle-histoire*, lo que se podría trasladar al cuento español (como un cuento-historia frente a un cuento-instante, en su equivalencia con *nouvelle* en cuanto relato-más-breve literario), y que conviven en las mismas autoras como en Isabelle Eberhardt, que escribe precisamente *entre* los dos siglos. Mientras, la experimentación en la novela corta, que contrariamente parece confirmar hasta aquí la existencia de una historia contada (*nouvelle-histoire* en cuanto equivalente a novela corta y *nouvelle longue*), parece proceder no tanto al juego con esa propiedad de la narratividad y con la de una mayor brevedad sino con el de las técnicas y tópicos vanguardistas de su contemporaneidad literaria, como por ejemplo algunas greguerías de Carmen de Burgos incrustadas en sus relatos o una corriente de conciencia en Anna de Noailles por los años diez y veinte. Otros *tournants* se han señalado para la década de los cuarenta, aunque en éste el horizonte de la modernidad no dejaría de explicarse con ese manejo de la (no)narratividad (por ejemplo con la *nouvelle-nouvelle*), y después para los años ochenta, cuando se empieza a jugar (más) con el pronunciamiento de la brevedad, contribuyendo a replantear y reciclar el género o hasta su propia terminología. Pero, de nuevo, se trata de tendencias o pronunciamientos que no excluyen o hacen desaparecer otras posibilidades narrativas breves con las que necesariamente conviven manteniendo el equilibrio de la esfera de la narrativa, que mantiene siempre su centro de gravedad para con sus "satélites".

Partía René Godenne de que la clave de la diferencia propiamente genérica en el siglo XX la ofrecía la oposición de la *nouvelle courte* con la *longue nouvelle*, establecida por el especialista en su bibliografía crítica para el periodo de 1940 a 1985 a partir, *a priori*, del factor de la dimensión o número de páginas, aunque bien podríamos extender tal diferenciación al resto del siglo y extrapolar a la diferenciación entre cuento (literario) y novela corta en el ámbito de la literatura española. Advertía un abismo o un "fossé" entre ambas prácticas de la *nouvelle* a pesar de que sean referidas con el mismo término (y como el mismo género) por autores o editores, para lo cual él siente la necesidad crítica de matizar con tal adjetivación, como se haría de hecho, aunque a la inversa, con el marbete español de novela corta (y aunque él tampoco acabe diferenciando genológicamente ambas manifestaciones). Para ese periodo, a partir de su corpus inventariado, confirmaba así una tendencia a la pronunciación de la brevedad: de una media de diez a cincuenta páginas se suelen apartar quedándose entre una y tres páginas, como podrían ser los relatos más breves de Eberhardt o Laforet (los de la primera todos bajo el marbete escogido por los editores de "nouvelles" y la segunda bajo diferentes nombres, pero diferenciando cuentos y novelas cortas en volúmenes diferentes o dentro de uno en particular). Esto cuenta con sus propias consecuencias como la relativa a la composición de los *recueils*, que darían cabida a un mayor número de breves textos, o, podríamos añadir, la relativa a los propios números o volúmenes de las colecciones españolas o revistas en general, que albergarían así novelas cortas y/o cuentos y los fragmentarían cuando así se necesitara para cumplir con las cuartillas estimadas (y cobradas): nuestras autoras españolas no han ofrecido ningún caso entre los analizados (aunque podría ilustrarlo el número dedicado a Concha Espina en *La Novela del Sábado* que incluye dos relatos más breves en lugar de uno), pero sí por ejemplo Eberhardt con su publicación por entregas justamente de una de sus *nouvelles* más extensas. Con todo Godenne anota cierta recurrencia numérica a los tres, cinco o diez textos incluidos, imponiendo otro ritmo y otra forma de lectura, próxima de hecho a la de la poesía.

Ante todo, pues, en la línea de la mayoría de los estudiosos y no sólo franceses, insiste René Godenne en la propiedad de la brevedad, con una pronunciación cada vez mayor y constante a lo largo de todo el siglo XX, en detrimento de la *longue nouvelle.* Ello lo matizaría o complementaría para los últimos años del XX la afirmación de Mignard sobre una reciente tendencia de la *nouvelle* francófona, que no sólo francesa: el florecimiento de esa práctica de la *longue nouvelle* o *novella* que, efectivamente, se

podría corroborar o desestimar estudiando los casos recientes de la literatura española o hispánica. Así, *nouvelles* largas, de más cincuenta páginas, haylas, especialmente por parte de ciertos autores a cuyo inventario se podría incluir Elsa Triolet, y también Carmen Laforet. Se aproximarían a un *petit-roman*, como aquéllas justamente del siglo XVII (ratificando así ese arco temporal que postulaba Martínez Arnaldos entre ese siglo y el primer tercio del XX y que ampliábamos para y desde el comparatismo hispano-francés), y ocuparían en ocasiones volúmenes únicos (como ha hecho recientemente *Les Amants d'Avignon* de Triolet). Su evolución sería inversamente proporcional según Godenne a la de la *nouvelle* anterior: las *longues* serían cada vez menos a lo largo del XX; el caso español parece apuntar en la misma dirección, si bien es necesario advertir que tal corroboración exigiría un futuro estudio particular puesto que ninguno se ha rastreado hasta el momento, estudio al que se podría contribuir desde éste. Por lo tanto, el *nouvelliste* siguiendo a Godenne, el *bréviste* siguiendo a Mignard, y si se quiere, el novela-cortista, o el brevista en general abarcando novela corta y cuento tal y como hacen teóricos españoles como Albaladejo Mayordomo o Eberenz, habría de elegir *entre dos*:

> Le nouvelliste a donc le choix entre deux démarches antinomiques. Ou il fait court: caractère circonscrit de l'argument limité à un nombre de faits minimal, action de courte durée ou large survol d'événements...; extrême resserrement conféré au déroulement de l'action, tri opéré parmi les faits, élimination de ceux qui ne sont pas nécessaires; volonté d'un récit rapide, concis, rigoureux, mise en évidence des seuls temps forts de l'action: les moments décisifs, les scènes majeures, suppression de toute transition, progression inéluctable de l'action vers le temps fort, c'est-à-dire le moment qui conclura. Ou il fait long: caractère étoffé de l'argument, fondé sur une suite d'épisodes, une accumulation d'incidents...; approfondissement de la matière anecdotique, développement de plusieurs phases de l'action, diversité des points de vue, exposition moins stricte, avec des digressions, des introductions, intervention plus grande des personnages secondaires, caractère moins linéaire de l'exposition... La nouvelle devient là une sorte de roman en puissance (…). (Godenne, 1989: 38)

Leíamos el prólogo de la mano de Elsa Triolet de la edición de su *recueil* en los años sesenta, manifestándose especialmente ante las circunstancias y necesidades de su escritura más que a la elección de un género literario en particular, si bien, efectivamente, esta autora no se dedicaría al cultivo de textos en especial breves. Pero

entre los posicionamientos expresos por parte de nuestras autoras en este sentido destaca el de Carmen Laforet precisamente en "Unas líneas de la autora (Prólogo)", incluyéndola en la edición de *Novelas* de 1960 a partir de la primera de 1957 así como también una sección para "Cuentos" en la mezcla de relatos como *La isla y los demonios, La llamada, El último verano, Un noviazgo, El piano, La niña, Los emplazados, El viaje divertido* o *La mujer nueva.* Con todo, se referirá la autora como tales novelas cortas a los relatos que así se catalogan también actualmente, en particular a "las novelas cortas que he escrito hasta el momento –siete en total–", dando los títulos de las que serán para siempre siete novelas cortas. Según confirma, "Estas novelas fueron surgiendo mientras la labor y el pensamiento de una nueva novela larga estaban en mí", con una novela en potencia como decía Godenne, como eran *La isla y los demonios* y *La mujer nueva*. Pero continúa con unas interesantes palabras:

> Nunca me atrevería a calificar de arte menor la novela corta; hay novelas cortas sencillamente geniales (me vienen al recuerdo las inolvidables de Chejov o Andreiev). En verdad, sólo hay un arte que es mayor o menor según la capacidad del que lo crea, pero sí puedo decir que cada artista puede volcarse enteramente en una forma de arte preferida. Para mí el gran trabajo, lento, en el que vuelco o intento volcar algo que me interesa profundamente, es la novela larga. Las novelas cortas tienen a pesar de eso una técnica distinta del cuento, necesitan un armazón argumental, más sólida, pero su extensión en número de cuartillas muchas veces ha dependido para mí -como en los artículos- de necesidades editoriales. (1960: 639)

De "monte de dos vertientes" o de una "frontera" difícil entre cuento y novela habla de manera muy próxima Maxime Chevalier, gran teórico en este campo que también apuesta por abrazar cuento y novela corta y un periodo de evolución como el comprendido entre 1880 y 1980 (comprendiendo, pues, el de Godenne y aquél en el que se centraba otra especialista como Florence Goyet, 1870-1925), etapa de florecimiento de la narración breve según Chevalier impulsada por la prensa y de gran variedad, como igualmente destacaba la citada estudiosa para la *nouvelle* en Francia. Confirma el hispanista francés que, en general, el panorama del género narrativo breve sería variopinto y proteico, sobre todo en la segunda mitad del XX, pero mayoritariamente absorbiendo en él la realidad contemporánea, como en la literatura francesa, y como se comprueba con la muestra de nuestras seis autoras. Pero, tanto para autores españoles como franceses, advierte, la oscilación o confusión genérica narrativa sería evidente.

Mientras que un Flaubert oscilaba en el XIX entre *contes* y *nouvelles,* los escritores españoles se inclinarían más por cuento en el mismo siglo y en el siguiente, con excepciones como la de Ayala, que preferiría novela corta, aunque bien puedan dedicarse a uno y otro como el referido escritor u otros como nuestras autoras Carmen de Burgos o Carmen Laforet. Descarta el criterio de la extensión, a diferencia de Godenne y parte de los estudiosos, pero no tanto el del asunto (que no anécdota para él): a grandes rasgos, el cuento tendería a lo fantástico en relación con lo legendario, mientras que la novela corta se mantendría apegada al precepto de la verosimilitud (Godenne, aun sin diferenciación genérica expresa, también señalaba esta destacable diferencia que se arrastra desde el siglo anterior), al que efectivamente se han mantenido apegados los relatos de todas nuestras escritoras.

Es de señalar –y hacemos así una parada necesaria en este hito– que una de las características más recurridas a la par que discutidas en relación con el género narrativo corto por sus temas y sus tratamientos no es otra que la de su verosimilitud[550] o su realismo.[551] Muchos debates se entremezclan en esta discusión derivada, y así es, una vez más, desde los propios estudios centrados en el texto primero, el boccacciano; así, para esta primera gran modernidad del relato breve europeo de Boccaccio a Sade, este género literario ya planteaba un problema con la vena naturalista, por no decir el falso problema del realismo según Souiller.[552] Así, como ya se veía transhistóricamente en el

[550] David Pujante ve retóricamente en la verosimilitud una de las "virtudes narrativas" de cara al *docere* junto a la claridad y la brevedad, recordando además que tal concepto se halla "ligado en nuestra tradición cultural a la teoría mimética del arte, tal y como se configura en la *Poética* de Aristóteles" (Pujante, 2003: 106).

[551] Para el texto narrativo ficcional realista en general sin adscribirlo a ningún género en particular, en cuya construcción se establece un modelo de mundo de tipo II, siguiendo las condiciones de literariedad de índole semántica, Albaladejo Mayordomo afirma desde su estudio sobre la semántica de la ficción: "Cumplida la condición de literariedad, la poeticidad del texto narrativo ficcional realista es proporcionada por una adecuada selección de las instrucciones del mundo con el concurso del componente semántico realista en la actividad del componente de constitución de modelo de mundo. Esta selección es resultado del conocimiento de la realidad y del hallazgo de elementos semánticos fundamentales, conectados como tales con el funcionamiento vital esencial del hombre, en una integración completa de lo real y lo ficcional. Para la poeticidad de este texto, es decisiva la polarización semántica entre realismo y ficcionalidad, asociada a la atracción que mantienen en la construcción ficcional realista" (1992: 135).

[552]A merced de la evolución histórica también el factor del realismo y la verosimilitud se transfiguran, como los relatos breves y la teoría que los abordan atestiguan, como se veía gracias a los especialistas Viegnes y Souiller. Las fuentes literarias, la mirada sobre el mundo o la naturaleza y lo real propia del *nouvelliste,* y los límites propiamente genéricos, hacen que se pueda tratar de un realismo más filosófico en el sentido del "desvelamiento"; con todo, a Souiller esta conclusión le lleva a reafirmar en su balance la temática del amor (o, como se veía sobre el "ismo" de lo erótico, que en este tipo de relatos "todo es sexo"). En relación con el amor precisamente se encontraría la otra vertiente, la del idealismo platónico también propio de este género en ese estadio literario que lo ha acompañado desde el Renacimiento boccacciano, plagando los relatos de valores idealistas o antropológicos, especialmente amorosos o pasionales y con ellos matrimoniales, aspecto éste que el mismo teórico ratifica con la evolución operada

primer bloque, también la evolución diacrónica y la comparación sincrónica de *nouvelles*/novelas cortas se podía hacer a la luz de este factor literario. Pero la sola advertencia de que, por el hecho de ser literatura, breve y narrativa, se trata de ficción, en ocasiones no huelga. Ese factor no sólo contribuiría a seguir la evolución genológico-histórica, sino también a dilucidar la diferenciación entre *conte* y *nouvelle*, en cuanto equivalente a cuento tradicional y cuento literario/novela corta, pues vuelve a relucir como operativo este punto: *a priori* se evidencia la asociación de cuento, en el sentido folclórico o tradicional, con lo maravilloso o inverosímil.[553] Con todo, las salvedades en las generalizaciones, tanto en la teoría como en la práctica literaria, obligan a pulir conceptos y a relativizar, pero se recurre a esta propiedad para efectuar tal distinción genérica como también para la existente entre narrativa extensa y narrativa breve en general, como si el mayor espacio textual (a vueltas con este factor) de la primera permitiera, al menos, dar una mayor "sensación" de realismo o verosimilitud, y como si ello significara justamente ser un género realista o verosímil. El género narrativo breve conseguiría una vez más con sus peculiaridades cuestionar la poética de la ficción, más allá de su convenido origen literario y de su reordenación genérica.[554] Pero por ejemplo, en un mismo estudio de conjunto en torno a la *nouvelle*

---

desde el idealismo antropológica hacia el realismo psicológico. Las *Cent nouvelles nouvelles* y el *Heptaméron* darían prueba del realismo burgués propio de un espíritu galo presente en relatos más bien truculentos y licenciosos, afirma Viegnes (1989: 4). Siguiendo con Viegnes, en los siglos XVII y XVIII, momento en que la literariedad de la *nouvelle* se reafirma a expensas de la rama oral, aquel realismo burgués se atenuaría en beneficio de lo novelesco inspirado en lo español o cervantino, presente en *nouvelles* históricas o galantes pero también en el cuento maravilloso; en el siglo XIX, ganando la literariedad en sofisticación y distancia respecto a la raíz oral, llegaría la influencia rusa de un Gogol o un Chéjov; y en el siglo XX, con la paradójica distancia entre cantidad y calidad, crítica y creación, la atención se centrará en las novelas y los novelistas, pero sin que el peso sea mayoritariamente realista en la literatura francesa, como en la española.

[553] Tibi es uno de los teóricos que deslinda el cuento, entendido como ese cuento de hadas, de la *nouvelle* por cuanto ésta excluye lo maravilloso puro (1995: 14), y a pesar de que, en relación con el realismo, éste permanezca extraño al género de la *nouvelle* en el que desempeña la funcionalidad más pobre según el citado estudioso. Cuando del relato moderno más breve se trata, todos los conceptos literarios desentonan y tambalean, y éste no iba a ser menos: el cuestionamiento de la narratividad y la brevedad de esta nueva evolución del género (o del nuevo género) pone en entredicho la ilusión realista, que podría tener fin según Verley (1995), pues estos relatos hiperbreves, al no contar una historia en el sentido más tradicional, espacialmente se hallan "desrealizados" al recurrir a clichés espaciales, y también temporalmente, al tender a la circularidad, al fuera del tiempo de la palabra, al presente instantáneo, tal y como se veía anteriormente. Desde este lado de la discusión, el realismo se vincula con la narratividad y con la lógica espacio-temporal.

[554] Esa reordenación genérica se dataría el siglo XVII, cuando colinda con otros géneros como la fábula o la novela/*roman*, con la que se le pretende emparentar entonces también nominalmente tal vez para hacerla partícipe de la nobleza literaria que acaba de ganar aun dentro de la doctrina clásica imperante. Es más, la fluctuación terminológica propia de ese contexto (como en otros) en torno a aquellos relatos que cuentan "historias" testimoniaría ese propósito de abrir el campo de la ficción narrativa. En relación con ello, la imitación del *Decamerón* operada por ciertas *nouvelles* que se oponían a lo maravilloso novelesco en reivindicación de la verdad no sería tanto por un "faire vrai"/hacer verdadero o verdad propio de Stendhal como por un "faire vraisemblable"/hacer verosímil en sintonía con las profesiones de fe y

de ayer y de hoy (Gratton & Imbert, 1997), se estudia tanto la proximidad del género a lo real como hace Catherine Lépront, como también lo fantástico a la medida de un género como ése de la *nouvelle* tal y como hace Michel Guissard.

Por ello, paralelamente, la relación literaria del relato breve con la vena fantástica se presenta desde la crítica como una relación bien avenida, especialmente en la fase evolutiva que pasa por todo el siglo XIX y sus grandes nombres, franceses pero también españoles y que cultivan simultáneamente el "realismo" *a priori* imperante. También este maridaje con los literatos románticos como testigos y mediadores de excepción viviría una evolución interna a tenor de los tiempos, del concepto de lo fantástico y de las propias estrategias literarias. Gran parte del éxito de esta relación literaria se ha visto en las posibilidades de explotación formal ofrecidas por el relato breve al servicio de los efectos ansiados por un relato fantástico, pero también se han unido en la adversidad, la de verse relegados por la propia teoría literaria, puntos éstos que, para no variar, divergen con la novela: más apreciada por la crítica y la recepción, entonces y ahora, no sería, a su pesar, el mejor abono o territorio para la fantasía literaria. Pero asimismo tienen otros puntos en común: a lo fantástico y a lo narrativo breve les une asimismo las dudas sobre su *genericidad*, su definición y su terminología, pues se encuentran ambas, por ejemplo, en un cruce de géneros literarios. Si tan difícil es la estabilidad definitoria de la *nouvelle* a lo largo de la historia y la tipología de la literatura fantástica y si su propia explicación deviene en un lugar teórico conflictivo hasta la fecha, más se complica cuando de tal maridaje se trata, aunque, cuando lo fantástico y la narrativa breve se aúnan, la referencia suele ser mayoritariamente la de "conte", ya se trate de un cuento tradicional o un cuento literario: si se trata de este último, se vincularía justamente con esa rama tradicional y folclórica vinculada con lo legendario y lo irracional, al menos a nuestros ojos en la actualidad.

Contrasta con que, paradójicamente, desde su génesis la *nouvelle*/novela corta se ha destacado como género con pretensiones realistas o verosímiles, aunque en el mismo

---

verdad de muchos prólogos con su *captatio benevolentiae*. Por ello también se acerca más a la ficción novelesca, llegando a ser *petits romans* a nuestros ojos más que a los de entonces (Spica, 1997). En este siglo XVII ya sobrevuela, como se está comprobando, la sombra de la novela, por no decir la sombra cervantina, tanto la de la novela (larga) del *Quijote* como la de las novelas (cortas) de las *Ejemplares*, en ambas literaturas en su edad clásica , como también demostrada Deloffre (1967). El propio Sorel, introductor francés de Cervantes, opondría la *nouvelle*, la española o pero también la italiana, a la novela/*roman* por verosímiles, por excluir lo sobrehumano o heroico, pero no por inmorales no sólo para las mujeres. Esas *nouvelles*/novelas(cortas) serían "plus circonstanciées" o detalladas y menos esquemáticas en los acontecimientos, y por lo tanto, "plus naturelles", como sólo podría atestiguar la obra cervantina. Y entretanto, sigue reluciendo el problema de la ilusión literaria y la crisis de la conciencia del género a finales del siglo XVII.

Boccaccio también resulte un deslinde problemático, así como en su "revulsivo" cervantino con las *Novelas ejemplares*, el hito destacado en este sentido por Ozwald (2009: 22) por la preocupación realista o anti-maravillosa buscada tanto en el asunto como en los personajes y el tono.[555] Pero en el aspecto narratológico que nos interesa, cuento y *nouvelle* también son unidos por estrategias comunes en el cultivo de lo fantástico, como en la estructura iterativa, en la presencia del final feliz, en la inestabilidad del anclaje espacio-temporal, en el motivo de la búsqueda, en una simbología estereotipada y maniquea. Con todo, lo maravilloso reluciría por una mayor ambigüedad en la *nouvelle*, a pesar de ser un género que linde con géneros o medios de publicación más cercanos a la expresión de lo realista o cotidiano, tales como el pastiche o la prensa, con ejemplos respectivos en Maupassant allegados por Ozwald.

Desde aquella transición hacia el siglo XIX y después hacia el XX, gran parte del tesoro vivido por la literatura fantástica ha sido explicado al calor de la evolución de la ciencia de los hombres, desde el Prerromanticismo latente en las últimas chispas iluministas francesas pre y post revolucionarias. Sin embargo, en tan amplio y convulso siglo, no se puede entender lo fantástico de la misma manera al inicio del siglo que al final, en el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Simbolismo, el Decadentismo, y tampoco en todo el siglo siguiente, el XX, entre los experimentalismos y los realismos imperantes en ambas literaturas, siglos en los que volvemos a centrar nuestra atención. Una evolución traza para el panorama de la literatura fantástica de lengua francesa J. B. Baronian (1978), que desemboca en el realismo fantástico y en una especial mención a la escuela belga y también a la "éclosion du fantastique féminin", aunque raramente sea un fin en sí mismo, dice.[556] En particular, a partir de

[555] En ese cruce de géneros, vuelve a atravesar la cuestión de la novela en oposición al relato breve, oposición que ha llegado a verse como fundadora de los propios géneros, de la misma manera como Cervantes los opuso deliberadamente. La hipótesis consistiría en que "le roman représente dans l'absolu une sorte de couronnement du projet réaliste amorcé par la nouvelle" (Ozwald, 2009: 23), por su capacidad de complejidad. Pero también esta cuestión del realismo-fantasía, como se ha comprobado, se revela fundamental por cuanto sirve también para bifurcar los caminos del cuento y la *nouvelle*/novela corta, aunque todo se vuelva a complicar: el realismo diferenciaría a la novela de la novela corta, pero también a ésta del cuento, pero además, "le souci de réalisme du nouvelliste est précisément et paradoxalement à la mesure de son sentiment d'impuissance: s'il cherche aussi passionnément en effet à saisir le monde, à le décrire au plus vrai, au plus juste, c'est qu'il éprouve dès l'abord cette sorte d'infirmité première qui lui rend le réel fuyant, inconsistant, foncièrement douteux et insaisissable. C'est la raison pour laquelle vraisemblablement la nouvelle est si intrinsèquement prédisposée à exprimer le sentiment fantastique, à accueillir la «complexion» fantastique…" (Ozwald, 2009: 25).

[556] Cita una antología como *Le Fantastique féminin* de Anne Richter, postulando que sólo lo fantástico moderno es realmente femenino pues se sumergen en las grandes profundidades del espacio del interior, en la proyección de un lejano interior, plasmando así toda la incertidumbre, la indeterminación, la sobrenaturalidad. Insignes representantes hay en los países anglosajones como Ann Radcliffe, Mary Shelley, Ann Bridge, Virginia Woolf o Shirley Jackson, y añade a Marianne Andréu o Ivonne Escoula:

nuestras autoras, se ha visto cómo los motivos descriptivos y los temas asociados se hallan a ras de la contemporaneidad en cuanto el género permanece, como pocos, atento o cercano a la realidad y el contexto en el que son escritas, como si en ese género se dejara sentir de manera más palpable el determinismo sociológico de la historia, especialmente por su proximidad a la prensa periódica y a su medio de difusión.

Con todo, nótese cómo, paralelamente, reluce la complejidad del deslinde de lo verosímil o de lo no realista ya en Cervantes e incluso en el considerado la primera piedra, Boccaccio, y además, curiosamente, el deslinde de lo genérico: por ejemplo, el especialista Kayser considera que no todos los relatos del autor italiano pueden encajarse como novelas cortas. Además, nuestro género no lo integraría puramente en la rama épica por su acercamiento a lo dramático debido a dos propiedades como la concentración en el suceso y la tensión temporal, con sus repercusiones sobre la instancia del narrador, que no se puede permitir digresiones ni descripciones demoradas y que, "por su tono, se le nota impresionado por lo inquietante del mundo que la novela corta abarca y estructura" (Kayser, 1970: 475). Pero ante todo, nuestro género se caracterizaría por captar un suceso como real y único, o lo que sería lo mismo, anclado en un espacio-tiempo, pero, paradójicamente, presentado como si fuera casual, pero, al mismo tiempo, como un punto culminante determinante del destino de nuevo. A ese género le darían nombre el español con *novela corta* y el inglés con *novel*, pero no el italiano con *novella*, el francés con *nouvelle* o el alemán con *novelle*: "En una etapa más remota la designación comprendía aún otras formas, como el cuento de hadas; tampoco las narraciones del *Decamerón* pertenecen todas a la novela corta" (*ibídem*).

Pero, volviendo a Chevalier y a esa diferenciación inter-genérica o propiamente inter-narrativa, habría unos denominadores comunes que conforman el núcleo del relato breve: la concisión o concentración, la presentación de un acontecimiento decisivo o momento de crisis y de situaciones contemporáneas (quizás más si cabe en la novela corta), el privilegio del presente, la predominancia de personajes como seres ordinarios con aventuras triviales (en Clarín igual en Maupassant), un tono generalmente trágico, y procedimientos compartidos (también con la novela) como el monólogo interior o el

"Mais, de façon plus générale, on constatera que le fantastique féminin n'est que rarement une fin en soi - une démarche autonome et exclusive. Bien souvent, il apparaît comme le support poétique -et nécessaire- d'un autre propos qui, lui, n'a pas toujours non plus une propension psychologique ou réaliste, comme la majorité des livres qui marchent fièrement sur la voie royale du roman français" (Baronian, 1978: 291).

perspectivismo, a pesar del predominio de estilos individuales, tal y como efectivamente ponen sobre la mesa nuestras distintas autoras. Pero, cierto es,

> Trazar una línea divisoria entre novela corta y cuento parece difícil, acaso utópico; delimitar una frontera parece imposible. Sería más exacto decir que la narración breve moderna y contemporánea es monte de dos vertientes. Una narración breve escrita entre los años 1880 y 1980 pocas veces será cuento o novela corta, más frecuentemente inclinará a novela corta o cuento, se situará preferentemente en la vertiente cuento o en la vertiente novela corta. Admitido esto ¿cómo escoger entre una vertiente y la otra? (Chevalier, 1999: 22)

A partir de esa idea, podríamos decir que parece que se ha de apostar una vez más por la gradualidad incluso a la hora de definir un género o de amparar un texto bajo tal: si tiende más a cuento, o más a novela corta, o a novela, e incluso a géneros no narrativos si tiende más a lo poético, o lo teatral, etc. El género entonces no dejaría de responder a una entidad teóricamente ideal y hasta estadística en relación con textos ejemplares (Schaeffer, 1989: 179), a la que gradualmente cabría acercarse mientras, jugando con las tensiones discursivas o el equilibrio de pesos y balanzas mediante estrategias narratológicas, se alejaría de otros núcleos genéricos. Cabría, pues, seguir apostando por la *appartenance* a una clase genérica, más allá de los nombres y según el predominio de rasgos, niveles o segmentos dentro de una misma obra, con vistas a la *genericidad*, siguiendo a Schaeffer (*ibídem*: 70).[557] Aun así, Chevalier se atreve con una diferenciación entre novela corta y cuento por medio de otros factores que, precisamente, vendrían a coincidir con los postulados por Godenne para la *nouvelle*

[557] De hecho, lo ejemplifica con referencia a la *nouvelle* y al *récit*, y volviendo a las reflexiones que se planteaban a partir del balance del primer bloque de este estudio en torno a lo histórico-genológico: "il vaut sans doute mieux essayer de comprendre d'abord quelles peuvent bien être les relations entre les textes et les genres (quelle que soit leur réalité). Continuons donc à admettre provisoirement que les noms des genres déterminent toujours des classes de textes et voyons de plus près ce qu'il en est de la relation d'appartenance du texte à "son" genre, relation qui est postulée par l'utilisation courante de ces mêmes noms génériques dans des propositions de la forme: "X est une tragédie". Est-ce que les diverses classes sont mutuellement exclusives, c'est-à-dire est-ce que l'appartenance d'un texte à un genre donné implique du même coup son exclusion des autres genres? On admettra facilement que souvent un texte peut appartenir à deux ou à plusieurs classes, en ce sens qu'il peut, par exemple, appartenir à la fois à un genre complexe et à un genre simple (au sens de Todorov). Ainsi, un texte peut être à la fois une nouvelle et un récit si on admet que la nouvelle est une sous-genre du genre récit (encore que la relation effective soit sans doute plus complexe), ce dernier s'opposant à la poésie dramatique par son mode d'énonciation (narration *versus* représentation).(...) Cette ambiguïté de la relation d'appartenance générique, selon qu'elle concerne le texte comme message global ou uniquement certains niveaux et certains segments textuels, a été longtemps méconnue, dans la mesure où on a eu tendance à concevoir la classification générique sur le modèle de la classification biologique -même lorsqu'on ne définissait pas le genre comme individu biologique mais comme nom collectif" (*ibídem*: 69-70).

larga y corta. En cuanto a los personajes, la novela corta ofrecería una mayor complejidad en su construcción y cantidad, aunque en el siglo XX se suela contentar a menudo con un solo personaje con total protagonismo, como en el cuento. En cuanto a la duración temporal, cabrían en la novela corta ciertos juegos o digresiones, pero no tanto en el cuento, al que le bastaría el instante en el puro presente. En lo referente al acontecimiento, en la novela corta se mostraría un acontecimiento engastado en un tejido más amplio, que en general sería la vida del protagonista; y para la acción, la novela corta contaría mientras que el cuento tendería a difuminar la acción en pos de la presentación de un trozo de vida. Así, no debería sorprender la periodización de 1880-1980, a pesar de las numerosas rupturas y generaciones, pues Chevalier mantiene la convicción, que aquí compartimos firmemente, de que muchas de esas innovaciones no son tan nuevas y de que, más allá de la generalización del término "cuento", es un hecho que convive con la novela corta, "aunque el espacio que ocupa se va estrechando mientras se va ensanchando el que ocupa el cuento. Parece ser que el don de vivir va pasando paulatinamente al cuento, parece ser que el porvenir pertenece al cuento. Pero en ningún libro está escrito el porvenir" (*ibídem*: 24).

Jean Dupont ya se posicionaba ante la ambigüedad de los términos "cuento" y "novela corta", remontándose al siglo XVI, ratificándolo para el XVII de Cervantes, y llegando hasta el XIX, sin dejar de mencionar desde el principio que la diferenciación es difícil también entre "short story" y "novellette", e incluso más en francés, poniendo el ejemplo de La Fontaine. Así, en su propuesta de "tenter une quelconque analyse comparée des caractéristiques structurales" de ambos géneros (1978: 662), alegaba una serie de rasgos diferenciales o de "dominantes", como afirmaba antes de llegar a la definición conclusiva, esto es, en un posicionamiento muy próximo al posterior de Chevalier:

> La "novela corta" est une petite histoire sentimentale qui reflète la réalité contingente et, prenant le lecteur à son jeu, l'intéresse aux tribulations de personnages par un cheminement descriptivo-narratif complaisamment circonstancié.
>
> Le conte crée une surréalité magique qu'il présente comme naturelle et à laquelle il peut attribuer une valeur sacrée. Il conte une histoire où personnages et action sont schématisées, tendent vers l'abstraction et l'illustration allusive allégorique d'une idée. Créant les lois de son propre univers à la mesure de ses désirs, le conte rend possible une

> gamme extrêmement variée de tons, de registres dans les domaines les plus divers, suivant qu'il privilégie l'une ou l'autre de ses tendances constitutives. (1978: 669)

Esos rasgos diferenciales de cuento y novela corta serían con los que Dupont opondría el universo de ficción misterioso e insólito frente al dominio de lo "plausible" y de lo verosímil, la fascinación de un lector ante la acción frente a la asimilación del lector con el héroe, la importancia de la anécdota frente a un protagonismo compartido entre esa anécdota y el personaje, los actantes sin historia frente a cierta evolución emocionante, una estructura cerrada con vocación estática frente a una estructura (semi)abierta y dinámica, o, entre otros rasgos, un "fuera" del tiempo frente a un "en" el tiempo. Y así se corrobora con nuestras autoras, con sus textos más breves, cuentos literarios o *nouvelles brèves* en los que "cabe" jugar o "modernizar" con lo alegórico en resonancia con su esencia breve o momentánea, tal y como hacían Laforet, Noailles o Eberhardt a lo largo de toda la primera mitad del XX, o con sus textos medianamente breves, experimentando con lo que da de sí una situación "terrenal" dada reverberando especialmente en un personaje.

La equivalencia gradual propuesta por el también cuentista Mario Benedetti se agradecería exacta, aunque a matizar y corroborar textualmente. Precisamente, según Benedetti, el vacío existente en español para tal solución sería el equivalente a *nouvelle* o a *short-story*, rellenado por "la inexacta novela breve" o "la errónea y desagradable novelita" (1993: 217) para esas "zonas intermedias", como él también reconoce. Se trata de géneros literarios diferentes, con particularidades narratológicas propias: el cuento sería el género de la peripecia, aunque sea potencial, una peripecia elíptica, aunque no pase nada pero vaya a pasar, y actuaría sobre el lector por la sorpresa, mientras que la *nouvelle* sería el género del proceso, con evolución, con transformación, y ante el lector aportaría explicación. Con todo, habríamos de cuestionar si, de forma excluyente, todo cuento está exento de transformación y si toda *nouvelle*/novela corta es ajena a la peripecia. Esas diferencias se apreciarán en los relatos de Isabelle Eberhardt o Carmen Laforet, entre los relatos breves y los menos breves. Con todo, Benedetti apuesta por que hay zonas comunes o compartidas con las que coinciden nuestras ideas: cuento y *nouvelle* serían los géneros del "efecto en sí mismo". Pero Benedetti, como también desde aquí, confía en la *actitud* del creador literario y el *ritmo* que éste desee

imprimir a su narración y/o a la evolución de los personajes en el cuento, o en la *nouvelle* o en la novela: o tajante, o paulatino, o lento.[558]

A Baquero Goyanes tampoco le convencía el hecho de que hubiera derivado la etiqueta en español a "novela corta": la que le convence es la de "cuento largo", de acuerdo con Pardo Bazán, y así la aplica a un contemporáneo de ésta, Clarín, maestro pues de cuentos, breves y largos (1981), en el quicio del XIX y el XX, como nuestras autoras. Cubriría el "hueco terminológico" equivalente a *nouvelle* pero también al de *novelle* y *novela* o incluso *novella*, hueco que ya antes sentía Fernán Caballero en ese siglo XIX, ofreciendo la propuesta del término "relación". Pero gracias al de "cuento", ese género intermedio se aproximaría a aquél con el que mantiene el parentesco, más allá de la cuestión de la cantidad de líneas o páginas. Ni otros especialistas ni el mismo Clarín contribuirían a tal preocupante deslinde nominativo, pero, siguiendo con Baquero, cierto es que hay diferencia en relatos como *El Señor, El cura de Vericueto, El hombre de los estrenos* o *Las dos cajas*, aunque, como en relatos más breves, pueda adquirir todo el protagonismo un objeto pequeño, o presentar una estructura repetitiva, o impregnar la misma ironía y poesía del cuentista español.

También los teóricos Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* incluían un estudio sobre la *nouvelle* distinguiéndola de la novela/*roman* y del cuento/*conte*, siendo de los pocos que consideran no complicada la tarea definitoria: la *nouvelle* giraría en torno a la pregunta de "Qu'est-ce qui s'est passé? Qu'est-ce qui a bien pu se passer?", a diferencia del *conte*, que se erige sobre la cuestión "qu'est-ce qui va se passer?", porque, confirman: "Toujours quelque chose va arriver, va se passer. Quant au roman, lui, il s'y passe toujours quelque chose, bien que le roman intègre dans la variation de son perpétuel présent vivant (*durée*) des éléments de nouvelle et de conte" (1980: 235). Lo ilustrarán con tres análisis, de Henry James, Fitzgerald y Pierrette Fleutiaux, a finales del XIX, en los años treinta, y en los setenta respectivamente, esto es, abarcando ese siglo igual que otros de nuestros estudiosos y nuestras escritoras.

Del mismo modo como se confirma la coexistencia de la novela corta y del cuento literario, de la *nouvelle longue* y de la *nouvelle brève*, se confirma una convivencia *de hecho* entre lo más tradicional y lo más moderno en ese contexto

[558] "La novela también usa y abusa de los efectos, pero tanto la *nouvelle* como el cuento son efectos en sí mismos. El cuento actúa sobre los lectores 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 referencia, llega a convertirse en el testigo más interesado" (Benedetti, 1993: 225).

literario, convivencia además que es otro hecho en los propios medios de la prensa, colecciones o revistas, e incluso en el seno de los propios autores. Ezama Gil (1992) daba fe de ello a partir de su elemental estudio sobre el cuento español de la prensa en la última década del XIX. El cuento finisecular sería predominantemente realista, verosímil, aleccionador, urbano y burgués, y con predominio de una estructura cerrada con evolución argumental, de temas nacionales y contemporáneos, de personajes estereotipados, de un tiempo o lugar precisos o de un narrador extradiegético: a finales del siglo XIX y principios del XX, este relato breve se ha esclerotizado, desgastado, estereotipado, pero se sigue cultivando (incluso hasta hoy y seguramente mañana, podríamos añadir). Aunque son los menos, también hay de forma paralela cuentos de final abierto, sin evolución argumental o del personaje, de tema universal, o de tiempo y espacio no precisados. Así, se podrían distinguir para los escritores dos tendencias o grupos: "el de los que elaboran relatos estrictamente sujetos al modelo narrativo realista" (que en España podrían ser Picón o Zamacois, pero también aquí los de Burgos y Casanova y algunos de Eberhardt) "y el de los que se desvían de éste en busca de nuevas firmas de narrar" (como los de Rueda y Bueno, pero también otros de Laforet en los años cincuenta y la propia Eberhardt en el entre siglos) (Ezama Gil, 1992: 214). Más adheridos a lo ideológico y actual propio del medio periodístico, los unos, y más atrevidos en el manejo estilístico, los otros, al fin y al cabo en pura convivencia han de coincidir en la literatura (de la prensa) los (más) tradicionales con los (más) innovadores, pero siempre dentro de la brevedad como *conditio sine qua non*, tal y como subraya Ezama Gil, y aunque convivan en esas colecciones y revistas como recuerda Rivalan.[559]

Además, en líneas generales, ello vendría a coincidir con ejemplos franceses allegados a colación de revistas y colecciones: quienes apuestan por lo indeterminado y lo fragmentario lo hacen en principio en diarios marginales y radicales o en revistas culturales de escasa tirada, sean las vanguardistas españolas como *Vltra* o la francesa *Revue Blanche*, mientras que las colecciones, como las propiamente españolas y como otras francesas del tipo *Œuvres Libres*, coincidirían por su tendencia quizás aún "decimonónica". De forma paralela, para la transición de la *nouvelle* francesa que se

[559] "Con ello han dado a esta literatura un alcance ideológico digno de ser tenido en cuenta en la medida en que detrás de la historia de estos personajes aparece entre líneas la historia de una determinada España, de una sociedad en evolución y enfrentada a ciertos posicionamientos políticos, morales y sociales. En esto reside el papel esencial de esta literatura que, paralelamente a la *otra* literatura, la que ilumina las nuevas vías de la creación, garantiza la difusión de aquellas ideas para cuya asimilación se necesita mucho más tiempo" (Rivalan, 2008: 84).

opera en el cambio del siglo XIX al XX, Goyet (1993) también aprecia la transición de la *nouvelle* clásica a la moderna, apreciable también en el medio de la prensa, que siempre determina unas exigencias de carácter propiamente formal. Además, apuesta por la situación de ciertos cultivadores del género entre dos formas, justamente ante el relato corto en el umbral del siglo XX (2003). Pero, enlazando con la problemática inicial, tanto una especialista como otra no pueden renunciar a los determinismos "extra" literarios, como los del propio devenir histórico o los impuestos por cierto medio de publicación, sobre este tipo de relatos. Entonces, cabe preguntarse qué relación podría existir entre el binomio tradición/modernidad y el binomio *nouvelle* larga y breve en cuanto equivalentes para la serie de la primera mitad del XX a novela corta y cuento (literario).

La ponderación de esta problemática afloraba en la aproximación histórica comparada a la novela corta y la *nouvelle*, y ha aflorado con la comparación de nuestros textos escogidos escritos a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX, cada uno de ellos publicados en su momento histórico-literario. Ello ha llevado emparejado el debate en torno a la posible equivalencia entre un modo de escribir que podría ser calificado de moderno y un modo de pensar, de actuar, de vivir que también se mantiene de acuerdo con cierta modernidad en esos años aun en el movedizo devenir histórico-político. Sin embargo, ese propio concepto de modernidad resultaría en sí mismo ambiguo y maleable, como el propio género de la novela corta. Lo maleable, lo ambiguo e incluso lo experimental, además, se ha relacionado desde la teoría y la crítica literarias (feministas) con la literatura femenina, vinculándolo con lo (des)interesadamente espontáneo o íntimo de su escritura, e incluso con los supuestos géneros menores.[560] No dejaría de entroncarse con ese devenir propio de estos *géneros*,

[560] Siguiendo los sugestivos paralelismos tendidos entre la escritura de la mujer escritora del Barroco y con la mujer religiosa colonial/colonizada de entonces, si es que en muchas ocasiones no era la misma, tal y como lo retrata magníficamente Ferrús, sin desperdicio alguno se podría trasladar el debate: "Bajo la etiqueta de «géneros menores» las vidas y las cartas se convierten en el mundo literario barroco en el espacio narrativo prioritario al que puede acceder la mujer colonial, en el marco textual donde ésta podrá interpretarse y mostrar su deseo; al tiempo que, terminan por tematizar dicha inscripción. Esto va a observarse con claridad en las *vidas* destinadas al confesor, donde el propio relato se tornará autorreflexivo cuando aluda al carácter de narración de menudencias, de texto menor que se atribuye y reconoce. (...) Asimismo, debe tenerse en cuenta que los relatos de vida de las monjas coloniales son para su tiempo textos «verdaderos» (…). Pero decir la verdad no va a significar «decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad», porque los relatos comentados callan casi tanto como dicen. Si el silencio de los textos femeninos coloniales puede ser pensado como el silencio de la sumisión y la censura, también es cierto que en el caso concreto de las *vidas* seleccionadas consiguen rastrearse las distintas matrices de un diálogo complejo con los discursos de poder: los problemas del *género* en el

encaminados progresivamente hacia el avance del siglo XX: la novela corta y la mujer se aproximarían de la mano durante esos años hacia las modernidades y las necesidades de otros géneros literarios como el de la novela. Por ello, los paralelismos entre ambas cuestiones de género vuelven a proliferar, como por ejemplo, en los debates entablados en torno a esa calidad o nivel estético-literario e incluso sobre su específica identidad formal y genérica. Por todo ello, a la operación de rescate llevada a cabo se suma la aquí efectuada, pues la producción de novelas cortas/*nouvelles* de mujeres durante la primera mitad del XX debe de ser atendida desde esa tradición histórica: con el trazado de esta línea de "consanguinidad literaria" podemos entender los débitos genético-genéricos de aquellas clásicas que ayer fueron modernas y de las modernas que hoy son clásicas. Con todo, efectivamente, ha planteado otra problemática este aspecto de la valoración de la tradicionalidad y de la modernidad de las obras literarias de todas estas escritoras.

El caso ejemplar de los textos de Carmen Laforet hacía de ella una muestra de la literatura de mediados de siglo, la desembocadura de la narrativa breve de toda la primera mitad de ese siglo con unos relatos que cronológicamente son los últimos de este estudio. La figura de esta escritora y de la interpretación de sus novelas cortas pero también de sus cuentos a la luz del viaje hacia la modernidad y de vuelta a la normalidad (de su itinerario narrativo y de sus propios personajes) aportaría algunas claves. Justamente, por el difícil pero no imposible equilibrio literario mantenido por Laforet en sus relatos breves, lograba situarse en el meridiano que atraviesa la literatura en los años cincuenta.[561] En sus novelas cortas se dan cita algunos personajes y algunos

marco del universo textual barroco, las posiciones políticas que la mujer ocupa *desde* y *en* el convento o la propia ética de la escritura. Visto así, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* es una teoría política del silencio de la mujer en el mundo colonial hispanoamericano" (Ferrús, 2007: 278-279). Así, insistimos, el paralelismo entre sus vidas y otras del Barroco, cuando escribían algunas como María de Zayas o Madame de La Fayette, y las de las mujeres de los regímenes autoritarios europeos de la primera mitad del XX, permitiría establecer también una parábola entre aquéllas y las aquí analizadas, siguiendo también esos hitos del género literario menor, de la tendencia a a la reflexividad literaria, la tematización de ciertos deseos, la cuestión de lo verosímil, de lo auto-biográfico o de lo poético-político, entre otros hitos.

[561] Un amplio y colorido abanico de posibilidades literarias ofrecían las veintitrés novelas cortas del corpus confeccionado y diseccionado a partir de *La Novela del Sábado*, colección para la que nombrábamos representante a Carmen Laforet. El relevo, por una parte, del amago irónico e innovador de Emilia Pardo Bazán, y, por otra, del tradicionalismo ideológico-literario de Concha Espina, acorde éstos con la corriente propiamente finisecular, lo tomaban otras ejemplares escritoras como la propia Carmen Laforet o también Josefina Carabias con la ambigua modernidad de sus personajes y de sus propias novelas cortas, cuyo testigo cogen a su vez los relatos de la generación que convivió con ellas y que engrosan Concha Fernández Luna y su socialrealismo levantino, Ana Mª Matute y su halo cuentístico tan universal como particular, Josefina de la Torre y Mercedes Ballesteros y su comulgar con el plácet canónico nacional-catolicista, entre otras tantas figuras del retrato femenino de los años cincuenta en España. Lo más conservador en esta colección, heredera de aquéllas anteriores, estaría presente no sólo

temas que podrían sobrepasar la línea de lo valorado y hasta consentido por el plácet canónico de la literatura oficial española, o incluso por un plácet genérico debido a la comunicación por medio de esos personajes y temas con otras obras como sus novelas.[562] Sin embargo, sus atrevimientos parecen verse neutralizados o dosificados mediante otras estrategias que harían desviar la atención de aquéllos, como por ejemplo, el cierre con el que se logra zanjar el relato, que ha permanecido abierto durante todo su desarrollo, y también la interpretación de éste, que coincidiría con la *oficial* por parte de la autora. Pero después de recurrir a su recurrente y *democrática* polifonía narrativa, ese cierre de filas o niveles narrativos podría no resultar del todo creíble o convincente para cierto espectro de público lector (no sólo el actual), que preferiría quedarse con ese sabor de boca y esa sonrisa irónicos.

El experimentalismo maniobrado por cada una de nuestras autoras en diferentes vertientes se relaciona con una característica asociada con los géneros narrativos breves por Francisco Umbral (1969: 216) y con el vanguardismo artístico y todos los "ismos" propios de los años veinte, cuando vive su auge la novela corta en España y cuando experimenta una nueva edad de oro la *nouvelle* a decir de Goyet. Por ello, Martínez Arnaldos habla en este sentido de "relato laboratorio" (1993: 36) y de la influencia de otros géneros en particular para la novela corta, lo que lleva a la literatura a intentar mantenerse en el difícil equilibrio de la tradición y la modernidad. El meridiano de la

---

gracias a la propia Concha Espina sino también a través de esas autoras que fielmente siguen su estela amoldándose al beneplácito del contexto histórico del franquismo, como Mercedes Ballesteros o Josefina de la Torre. Escritoras como ellas llevan a su literatura un conservadurismo tanto ideológico como propiamente literario favorecido por dicho contexto. Ahora bien, la "modernidad" ideológica de escritoras como María de la O Lejárraga o incluso política de otras como Federica Montseny no puede tener correspondencia abierta con las escritoras "modernas" de los cincuenta, cuando la modernidad es más explícitamente literaria que ideológica (*La Novela Ideal* y *La Novela Libre*, además de *La Revista Blanca*, fueron las colecciones anarquistas que, dirigidas por Montseny junto a sus padres, publicaron numerosas novelas cortas). Con todo, andamos por arenas movedizas al establecer silogismos entre un ámbito y otro, entre el literario y el ideológico. A pesar de ello, se ha de tener en cuenta que será a partir de los sesenta cuando se vaya produciendo la apertura hacia lo social o ideológico, como de hecho se podría comprobar gracias a la propia trayectoria biográfica de algunas de las que pasaron por *La Novela del Sábado* como Matute o Laforet. Porque modernos y atrevidos son al fin y al cabo los experimentos que efectúan en algunas novelas cortas de nuestra colección escritoras como Elena Quiroga, Elisabeth Mulder o Carmen Laforet. Como se intentaba de demostrar, la modernidad de sus personajes femeninos era muy otra: las mujeres *nuevas* de la literatura de la España de los cincuenta requieren como tales personajes unos tratamientos nuevos, más sugerentes y ambiguos que los de escritoras anteriores.

[562] "Hay otros cruces con la obra novelística de la autora, que el lector interesado podrá ir desliando: desde los paisajes del norte de León y el tren de "El viaje divertido", que podrían considerar un ensayo del paisaje elegido para "La mujer nueva", hasta la pequeña protagonista de "La niña", que en cierto modo volveremos a encontrar en la inolvidable Soli de *Al volver la esquina*, o el tema del hombre culto de "Los emplazados", que viene a ser un antecedente del de "La insolación", donde diríase que pasa a oficiar de símbolo de nuestra guerra civil, siempre presente, siempre escondida. También podría ser considerado un antecedente de esta novela, escrita muchos años después, el retrato del adolescente Luis, para mi gusto el auténtico protagonista de "El último verano". No se agotan aquí los hilos que enlazan por dentro y prestan coherencia y unidad al conjunto de la narrativa de Laforet" (Cerezales, 2010: 19).

modernidad pasaba por los años cincuenta por ese neorrealismo social literario al que se asocia Laforet y del que no se aleja en mucho Triolet, igual que en los veinte también por influencia o mediación francesa lo hacía por las tentativas de aquella generación del 27 o de escritores personalísimos como Ramón Gómez de la Serna, cuyas greguerías intentaron ser imitadas por su compañera, Carmen de Burgos, que las desparramaba por muchas de sus novelas cortas.

Podemos considerar, por tanto, que ese meridiano situado en el "entre" que separa la modernidad del tradicionalismo en la historia literaria pasa también por todo el siglo XX (aquí detenido en su ecuador mismo) y por la propia literatura y sus contribuidores, también traspasados por dos direcciones, hacia el pasado y hacia el futuro, direcciones que también parece representar nuestra literatura femenina. Así, la posición central detentada por Carmen Laforet cobra todo su sentido si, y sólo si, miramos en las dos direcciones que tienen el punto de partida en su literatura. Pero, si no queremos continuar alimentando juicios bipolares o maniqueos que la (post)modernidad por su parte quiere desechar, podríamos considerar que esa posición central se sostiene necesariamente gracias al juego de fuerzas de gravedad que ejerce el todo del polisistema y por el que se sienten atraídos los satélites excéntricos que representarían otras escritoras. Ese juego de fuerzas entre tradición y modernidad se tensan en realidad en todas las direcciones o en los trescientos sesenta grados desde el epicentro de equilibrio o centro de gravedad, en el *entre-deux* elevado a la enésima potencia, y se tensan como se comprueba con las estrategias narrativas, las tipologías o, incluso por ejemplo, la propia cronología.[563] Acercar desde este aspecto los diferentes textos analizados podría no resultar evidente o exacto en equivalencias, pero sí de hecho en transiciones o gradualidades.

Por ejemplo, deslindar las tipologías de la narrativa extensa de la breve y no volcarlas sobre ésta podría cuestionar la historicidad tipológica narrativa. Ya dentro de

[563] "On se souvient qu'Einstein, pour réfuter les quanta, disait qu'un objet ne peut être à la fois ici et ailleurs. Rappel d'un principe d'Aristote. Encore faut-il que l'objet soit un découpage dans l'espace. Or ce n'est pas toujours la cas. L'objet peut être un *état* de l'espace, une mise en espace de l'être; il peut alors Être ici et ailleurs, donc remplir l'entre-deux. Ainsi Einstein a eu tort, c'est admis, et l'intuition qu'on a de l'objet est elle aussi erronée; y compris dans notre expérience affective de l'objet du désir. (…) L'origine est à prendre comme fonction d'être radicale où l'Un prédomine juste avant de bifurquer, et d'ouvrir des entre-deux. De ce point de vue la notion d'objet semble s'évanouir au profit, non pas du "signifiant", mais du *champ de forces et de relations*, en perpétuel mouvement avec des plis, des replis, des déploiements, des rythmes et des battements de la mémoire. (…) Au niveau de ces bifurcations, de ces entre-deux, c'est l'incertitude radicale sur l'identité, c'est l'indétermination. Les deux éléments bifurqués ne sont pas les "mêmes", mais leur différence est *indémontrable*. Et ce, dans la trame du vivant, au niveau de la matière: deux particules (…) demeuraient en relation, relation médiatisée par *ce qu'elles ont en commun: le choc originel d'où elles procèdent*" (Sibony, 1991: 346-347).

la narrativa breve y en la crítica francesa, es recurrida y socorrida la distinción planteada por Godenne específicamente para el siglo XX entre la *nouvelle-histoire*, la *nouvelle-instant*, y la *nouvelle-nouvelle*[564] (dentro de la primera dedicaba especial atención a la erótica además de a la policiaca). Podría sugerirse el traslado y aplicación para una tipología general del relato breve en el cultivo del siglo XX: un cuento-historia (un relato-historia), un cuento-instante (un relato-instante), un nuevo cuento (o un nuevo nuevo cuento, o una nueva novela corta) −aun perdiendo algo ciertamente sugestivo de la nomenclatura propuesta, pero no en lo que sugiere de temporal como se veía a tenor de las coordenadas espacio-temporales de nuestros relatos−. Estas formas modernas propias del siglo XX se desmarcarían de las tradicionales, las recurridas en el XIX, como son la *nouvelle-épisode* y la *nouvelle-anecdote* (el cuento o relato-episodio, y el cuento o relato-anécdota). Conforme a su teoría, compaginada con la de Goyet y ratificada aquí, las formas tradicionales no se habrían extinguido, y convivirían de hecho con las nuevas propuestas, un meridiano que atraviesa la propia historia literaria así como a los escritores mismos, bipolares en cuanto cultivadores de ambas modalidades a un tiempo. Dentro de la propia *nouvelle-instant*, la erigida como representante de la modernidad del XX, tras matizar Godenne la noción misma de instante (a vueltas con la importancia cronotópica literaria), se distinguirían los subtipos de instante revelación, confrontación o constelación, y dos procedimientos como la

[564] Dentro del relato actual la *nouvelle-nouvelle* se situaría en el extremo contemporáneo que colindaría con unos márgenes territoriales-genéricos difíciles de delimitar. Al principio del nuevo siglo sino del nuevo milenio se extrema la brevedad y la inventiva, y con ello, las dudas terminológicas sobre estos "narrats" (ultimísima propuesta entre los neologismos con difícil acomodación traductológica): sobre los romances de Le Clézio, lo romanesco de F. Venaille, las vidas de C. Garcin, los "scalps" de E. Chevillard, los juegos o fragmentos de R. Jauffret, etc., sin dejar de revisitar o renovar modelos genéricos antiguos como la *nouvelle* en sí misma. Esta *nouvelle-nouvelle* equivaldría a la descriptiva, ejemplificada según Viegnes en Robbe-Grillet, un tipo extremo que acaba rayando en la *anti-nouvelle* hasta agotarse en sí misma y no perdurar a favor de la *nouvelle* propiamente narrativa, lo que podría considerarse el condominio narrativo, el género histórico, el común denominador, el PGDC, "le plus grand dénominateur commun" según Bredane (2006: 116). Este factor también se sobrepondría al relato "minimalista" o "micro-récits" (traducción acomodaticia), y también a los recopilatorios actuales de relatos cortos que no podrían serlo de *nouvelles-nouvelles* sino de relatos reflexivos con una línea rizomática de huida hacia lo ensayístico o el poema en prosa pero a la vez y siempre a la sombra de la novela. Pero para la *nouvelle-nouvelle* Viegnes adjudica la paternidad el relato descriptivo de un Gogol, y se centraría o en un objeto fijo o en una realidad cambiante. Pero la lista es larga para los nuevos inventos narrativos, según nos advierte Bredane, tanto como la de interrogantes: "Pour parler comme Deleuze et Guattari, dans quelle mesure les lignes de fuite se multiplient-elles entre ces formes novatrices et les nouvelles en général? Les «texticule» de Pierre Michon font-ils carte avec les nouvelles? (…) nouvelles nouvelles? (…) doit-on considérer que la nouvelle se cache car elle n'est toujours pas vendeuse (…) ou doit-on prendre au sérieux l'idée d'un décalage voire d'un renouvellement poétique? Le retour au récit se voit-il confirmé à travers le récit bref?" (2006: 114-115). En este sentido, continúa lanzando cuestiones hasta concluir que no se pierde nada teóricamente hablando al descartar de esta tipología ese relato corto descriptivo, y con ello, paradigmas contemporáneos como las *Instantanées* de Robbe-Grillet, entre otros relatos "indecisos".

narración subjetiva y el final abierto (que se podría acercar a la novela poemática o modernista señalada desde la crítica española).

A partir de nuestros textos escogidos, se corroborarían los postulados generales, como serían los de Viegnes para la *nouvelle* del XX: la más extendida no dejaría de ser la *nouvelle-histoire*, diremos el cuento-historia, esto es, el modelo clásico desde antes del XIX, aunque se centre en un micro-drama, en la detonación de un conflicto o crisis, más que en los propios personajes o caracteres. En cambio, entre nuestras autoras, en sus relatos con intriga o historia, no ha habido relatos policíacos, ni fantásticos, ni históricos, pero sí relatos-retrato. Éstos representarían otra contribución reciente al género, la de un retrato psicológico de un personaje en un momento determinado de su existencia y en unas circunstancias que hacen surgir su naturaleza. De hecho, cumple con la generalidad de llevar al personaje al título, incluir una descripción física y efectuar un juego "pirandeliano" (Valérie Larbaud sería, si no el inventor, sí el vulgarizador), como se veía especialmente en Eberhardt o Laforet. Pero sin identificarse con ese subtipo genérico, también se cultiva el relato biográfico: el retrato sería sincrónico y esencial mientras que diacrónica y más sugerente sería la biografía, diferencia Viegnes, que añade un tipo intermediario, la *nouvelle* de formación, que también se podría adjudicar a Laforet. Pero también se han hallado muestras de esos subtipos considerados menores o experimentales, como el relato-símbolo (variante del descriptivo, cuyo exponente sería Borges y sus laberintos pero también sus espejos, precisamente como Eberhardt unos años antes), el relato-diálogo (que también sería retratista y algo teatral, como sucedería en el cuestionable juego efectuado por Noailles), o el relato-epistolar (aunque sólo hayamos encontrado injertos).

No tanto una tipología como una cronología es lo que aportan estudiosos del cuento español del XX como González y Díaz Navarro, quienes apuestan más por una clasificación cronológico-histórica aunque para el primer tercio del XX se pueda igualmente trasladar al relato breve francés, por ejemplo, la convivencia de los "naturalismos" narrativos, del Naturalismo propiamente finisecular, con la renovación estética en sentido amplio, periodo también de colaboradores en revistas literarias y de cultivadores o especialistas propiamente de la novela corta, todo lo cual podría concentrarse en figuras individuales, como por ejemplo Carmen de Burgos. A ello se podrían añadir los intensos contactos existentes entre esas mismas figuras españolas y francesas, como también ejemplificaría la escritora citada. En cambio, no representaría a esa minoría no por ello menos representativa de la década de los veinte, en el ecuador

de nuestro estudio, de una renovación propiamente vanguardista, también residente en revistas, no menos minoritarias pero sobresalientes, y tampoco menos contactadas entre Francia y España. Además, para ambos países cabría hablar de una reacción rehumanizadora y comprometida especialmente desde la década de los treinta, con la que no dejarían de convivir vanguardismos "residuales" u "otros" vanguardismos incluso, como podríamos añadir, re-narrativizadores y anti-narrativizadores como después la *nouvelle-nouvelle* de los cincuenta. La llegada de la década de los cuarenta vendría marcada para ambos países por un viraje histórico debido a las guerras, y sentido irremediablemente en la literatura española y francesa. Igual que habría cuentistas españoles del exilio y hasta clandestinos, se escribía desde la Resistencia francesa como lo haría Elsa Triolet. Con todo, nuestra representante española Laforet no escribiría tanto desde una resistencia[565] como desde una posguerra, pero no muy alejada de Triolet,[566] precisamente con esas novelas cortas, de extensión media y de mediana narratividad. En los años cincuenta se produciría una resurrección del relato

[565] En un estudio el especialista Vincent Engel analiza la relación del género de la *nouvelle* y la resistencia (partiendo a su vez del estudio de James Steel, *Littératures de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, de 1991). Parte de la idea de que se trata de "un genre qui, par définition semble-t-il, résiste à toute théorisation" (1997: 227). Pero ve necesario remontarse a sus propios orígenes: "L'acte de naissance de la nouvelle indique très clairement sa filiation avec le premier type de résistance. Le *Décaméron*, s'écrit dans un contexte on ne peut plus violent" (*ibídem*: 228). Entonces, no se trata de la guerra sino de la peste, y es indispensable resistir por el hecho también de la satisfacción; así sugiere el relato boccacciano 101 como prototipo del género mismo, pues "reprend toutes les caractéristiques le plus souvent avancées: brièveté, concision, densité, rapidité, prétention à la vérité du fait rapporté, oralité et prise de distance «objective» du narrateur, caractéristiques auxquelles j'ajouterai deux autres aspects que la lecture d'un vaste corpus couvrant les cinq siècles du genre m'a permis de dégager: une structure particulière, consistant à exposer d'abord un fait de manière générale et itérative pour le reprendre ensuite par un exemple précis et singulier, et un lien très marqué avec la mort" (*ibídem*: 230). De ahí pasa al *Heptaméron*, iniciado por otra catástrofe natural pero también por un apartamiento de cierta situación social, histórica, cultural o moral. Y llega a *La Peste* de Camus, aunque en este relato la peste intervenga en la historia a diferencia de Boccaccio, en el que pasa de lado, se queda sólo en el marco y en el contexto como tema. También se refiere Engel a *Le silence de la mer* de Vercors. Durante la Segunda Guerra Mundial, el verdadero peligro no sería escribir *nouvelles* sino publicarlas, como también ejemplificaría Elsa Triolet. La intención de los fundadores de las ediciones de Minuit entonces, por ejemplo, sería más bien la de ofrecer a los aliados la imagen de una Francia que mantiene una herencia y una lucha sobre suelo ocupado. Pero pocos serían los franceses que leyeran esos textos, pues no dejaban e ser producciones intelectuales dirigidas a intelectuales. Y tampoco hay que exagerar los números de las publicaciones, aunque ésa de Vercors sea la más conocida, obra ejemplar del diseño de los editores clandestinos. Por ello, la función de la *nouvelle* podría ser precisamente la ejemplar, indicando el comportamiento que adoptar, o solo una función documental, explicando lo que sucede en la Resistencia. Pero entonces Engel se pregunta si puede invitar a la resistencia a los lectores o sólo describir la resistencia de los otros. A pesar de los interrogantes, seguirían existiendo muestras de *nouvelle* y resistencia, como en la literatura africana francófona.

[566] Ni quizás tampoco estaría lejos de Isabelle Eberhardt; para Nahlovski, así es: "La résistance peut aussi prendre une tournure tout à fait différente, comme dans le récit d'Isabelle Eberhardt, *Au Pays des sables*, quand Yasmina, une petite bergère bédouine dans le massif berbère des Aurès, s'abandonne à l'amour (…). Son seul moyen d'expression et de résistance de prostituée analphabète est de s'avilir et de se laisser mourir. (…) C'est la déchéance même de son corps qui représente le symbole de sa résistance suprême face aux désirs inassouvis et désespérés (…) en choisissant délibérément "l'amour à mort" (...)" (Nahlovski, 2010: 227).

breve y semibreve, con nuevos experimentos, que ya escribirían otro episodio de la narrativa-breve, pero que no dejarían de jugar con la narratividad y la brevedad.

Han alternado finales cerrados, próximos al cuento (final positivo según Viegnes), con finales abiertos (o negativos), esto es, historias entendidas como círculo o como visiones humanas pesimistas, pero ya no "nouvelles à chute", de estructura "triangular" de finales sorpresivamente abruptos que requieren una lectura retrospectiva o irónica, siguiendo a Viegnes. Más de la mitad de las *nouvelles* del XX, según Viegnes, estarían escritas en tercera persona, frente a un tercio en primera persona[567] y sólo un 2% en segunda, en el caso de relatos epistolares o descriptivos. Sus postulados podrían quedar ratificados por nuestros textos analizados, mayoritariamente heterodiegéticos, aunque no menos interesante y representativa sea la muestra de relatos autodiegéticos en nuestras escritoras y de finales que, aunque cerrados, sugieren fragmentarismo o ironía. Además Viegnes, a partir del estudio de la *nouvelle* del siglo XX, tendía una diferencia entre ese género y el del *conte*: en éste, se borraría la presencia del locutor y de una firma o se emplearía normalmente la tercera persona y se tendería a la universalidad, a diferencia del relato moderno, que identifica con el género de la *nouvelle*, en el que se representa esa evolución general propia de toda la literatura moderna hacia un centro subjetivo en el que reina un ego individual. Aunque diferencie tipos pero no subgéneros en esa *nouvelle* a tenor expresamente de su extensión, a ello se añadiría que, en el caso de nuestras autoras, esa primera persona de la ficción solía estar emparentada con un personaje femenino de la historia, personajes de mujeres cuyo especial tratamiento en aras de cierto misterio también subrayaba el mismo estudioso.

> À l'inverse du roman, la nouvelle à la première personne ne se prête pas à une ample exploration de l'univers intérieur, mais elle est à même, à la faveur d'une «plongée» rapide et profonde, de sonder les abîmes les plus secrets d'une conscience. (…) comme un souvenir ou un fragment d'autobiographie. (…) Dans de nombreuses nouvelles à la

[567] De acuerdo con la evolución novelesca, los comienzos de la *nouvelle* narrada en primera persona se situarían en el arco comprendido entre 1645 y 1800 (Godenne, 1985). Por la parte de A. Fonyi (1976), se defiende que el género de la *nouvelle* no es sino un medio privilegiado de expresión para la subjetividad. Y por la parte de A. L. Baquero (1987-1989) se demuestra el juego con el tiempo operado ya desde época del *Lazarillo* o de *La Princesse de Clèves* en relatos en primera persona, sean memorias, diarios, autobiografías o cartas, juego al que, en este caso, se han aproximado más nuestras autoras francesas convocadas, Triolet y Noailles y en menos relatos breves Eberhardt, más que las novelas cortas de las españolas convocadas, en las que más ha predominado la tercera persona, no sin dar protagonismo a ese juego temporal en la tensión de *ordo naturalis/poeticus* de cara al protagonismo de las interioridades de los personajes.

> première personne, en effet, le narrateur est clairement et sans équivoque possible différencié de l'auteur. (1989: 130-131)

En el desmarque del relato corto clásico y el moderno en el meridiano de la modernidad de finales del siglo XIX, con el relato modernista como emblema de tal modernidad a esas alturas, la voz narradora es modulada acorde con ese innovador relato, que entonces comienza a ser entonado también a manos femeninas como las de Gertrude Stein, Virginia Woolf o Katherine Mansfield, como estudia Bernault. Bernault estrecha en este punto la relación entre el relato breve y la modernidad, la que pasa entonces por la literatura europea y norteamericana finisecular. En la línea de otros especialistas como F. O'Connord ratificado por C. Hanson, al considerarlo un género literario "décalé" o "décentré", Bernault estrecha también el vínculo entre el relato breve y las mujeres escritoras, y especialmente además, con las marginales (aunque no lo serían las que ella trae a colación en su trabajo en cuanto su posición en un canon literario supranacional puede considerarse privilegiada, *en comparación* además por ejemplo con las autoras de nuestro corpus).

Las autoras convocadas no sólo tendrían en común la predilección por la construcción menos del mundo que del sujeto (modernista), relegando la historia argumental a mero pretexto para explorar el yo y su palabra. El texto se ve plagado de ecos intertextuales y poéticos pues el discurso, ya sea interior o exteriorizado oralmente, narrativo o dialogado, "envahit la scène textuelle et transforme la "mise en intrigue" traditionnelle en une véritable «mise en voix»" (Bernault, 1995: 167). Con todo, primaría el discurso hablado o pensado, alternando el estilo indirecto libre y marcas modales, siempre con la sombra de la voz del sujeto autorial, del yo tan modernista aunque pretenda agazaparse o esconderse, lo que podría encontrar representación en Anna de Noailles con su *recueil* de los años veinte. Pero estos juegos de la voz que quiere salir permiten expresar la dificultad de los propios personajes para hallar una voz con la que comunicarse, con la que contrastar otras voces, rayando en la inefabilidad o el silencio (otros temas recurrentes en la citada autora francesa). Se trata según Bernault, pues, de entrever en la voz del texto la enunciación y la escritura de la feminidad, incluso una "poética de la diferencia sexual", sea a través de la expresión de

una feminidad explícita o implícita,[568] reclamada o no por las escritoras mismas, en caso afirmativo para Anna de Noailles.

Y se siente por ejemplo en la búsqueda o intento de captación de la *durée*, del aquí-ahora único pero continuo o eterno, explicando también la *fluencia* de la *summa* de las estrategias narrativas: se insertan o encajan sin relación de causalidad primera los diversos niveles narrativos y las distintas voces o el discurrir de la conciencia traducido en muchas ocasiones en monólogo. Que el espacio y del tiempo no son sino una de las arterias principales de la obra literaria orgánica, tanto para el cuerpo de su estructura y entramado narratológico como para el espíritu de su argumento (si existen unos sin los otros), ha sido evidente para lectores y para críticos. Pero, como también demuestra aunque por otro camino ese alevoso falseamiento de la *verdad* de la vida, no existe entre espacio y tiempo tal relación copulativa, pero sí coordinante: si y sólo si existe el aquí-ahora. La existencia no sería sino una fluencia, otro cronotopo eternamente movedizo en el que coinciden necesariamente la diacronía con la diatopía, la sincronía con la sintopía… y la casualidad con la causalidad. Porque la vida/literatura es un viaje, y porque los que viajan pueden no ser los mismos. El fluir de la conciencia, eternamente móvil, esencialmente inestable, sólo podría ser expresado y traducido verbalmente y, por ende, metafóricamente, en el fluir espacio-temporal y en lo proteico del género de la narrativa, y no únicamente la extensa: el afán de desmarcar y desautomatizar la ficción sólo puede ser comprendido y aplaudido en su lograda consecución si se conoce el punto de partida de ese viaje literario. Nuestras autoras de relatos breves y semibreves viajan y llevan el viaje a esos relatos, en los que evidencian estos propósitos: Isabelle Eberhardt intentando captar en relatos muy breves el instante eterno, Anna de Noailles logrando contrastar el convulso movimiento de las consciencias frente a la nada exterior, Elsa Triolet, Carmen de Burgos o Carmen Laforet incrustando también sueños o pensamientos instantáneos que ocupan toda una aventura exterior recordada o deseada, o a Sofía Casanova escapándosele con el constante movimiento de sus personajes.

[568] Implícitamente, se entrevería en adjetivos como *warm* o *soft*, y explícitamente en expresiones como "a woman's voice", siguiendo el análisis del texto de Mansfield *The Escape*. Aunque esa poética no haya sido reclamada como tal por ninguna de la tres escritoras analizadas, "en ce qui concerne enfin l'émergence dans les nouvelles d'une poétique de l'écriture au féminin, la critique féministe nous convie à repérer les signes de l'inscription du genre dans la langue. L'herméneutisme steinien, la nature androgyne de la voix woolfienne et l'équilibre mansfieldien entre "impersonation" et "impersonality" deviennent alors les indices d'un[e] présence féminine au cœur de la langue et du discours" (Bernault, 1995: 180). Entonces, lícito sería preguntarse si es precisamente lícito ver donde no hay…

El exceso sino ausencia de trama en el caso de una autora como Casanova no respondería tanto a una modernidad sino a falta de plan o hilación, como se comprueba con sus finales, inesperados a tenor de los inexistentes indicios narrativos que a él nos habrían de encaminar. Más allá del número de páginas pactadas. Los propósitos no serían tanto estilísticos como propiamente ideológicos o moral(izador)es, y la moralidad, también de signo religioso –católico–, conforme a lo convenido, es lo de mayor peso. A pesar de que algunos temas sean sorteados y sustituidos por trágicas escenas ralentizadas por una morosa descripción o sucesiva narración, la autora no desaprovecha la oportunidad de lanzar una crítica a la sociedad en guerra, aspecto tratado sin tapujos en sus novelas cortas escritas mayoritariamente entre los años diez y los años veinte en apariencia incoherentes, ñoñas y a veces hasta "excesivas". Y es que mantiene aún esos aires de narración de viaje de la que partía en efecto para sus relatos breves, género al que ciertamente se podría haber ajustado si se hubieran limado esos excedentes realmente trágicos y en ocasiones desbaratados.

Para trazar la línea divisoria entre el relato corto clásico y el moderno, Goyet se basaba en dos rasgos, diferenciados pero complementariamente difuminados: los correspondientes a la estructura y a la modalidad narrativa. El cuadro del relato breve clásico respondería, por una parte, a una estructura antitética manifiesta, por ejemplo, en una caracterización paroxística de los personajes y en el efecto de la *pointe* (ese punto crítico o culminante en el que se produce la inversión entre el principio y el final de la trama); y, por otra parte, respondería a un monologismo manifiesto o en sátiras caricaturescas simples o en lo que denomina relatos cortos complejos. En los relatos de Carmen de Burgos, que encajarían genéricamente como novela corta, se encuentran esas peculiaridades genéricas que entran en relación con lo más tradicional según la tesis de Goyet: la existencia de una trama "con forma" que incluso puede incluir otras secundarias y una estructura coral que la emparienta con lo teatral y los finales patéticos de la tragedia, marcados ya en el campo narrativo por esa *pointe* (aunque ese punto crítico llegue "tarde", casi al final del relato), además de esos contrapuntos antitéticos, en ocasiones cuestionables, como los existentes no sólo en esa trama sino entre los seres, masculinos o femeninos, extranjeros o no. Esa presencia de una "forma" se mantiene no obstante en Elsa Triolet y Carmen Laforet décadas después, si bien el juego con el perspectivismo aporta sugerentes "modernidades".

Contribuye la polifonía (propuesta por Bajtin a partir de Dostoievski, también escritor de relatos breves) a crear lo que Goyet define como relato corto complejo

(tradicional), en el que estamos "invitados a mirar «muy por encima» de los personajes" conjugándose "la visión que el personaje tiene de la situación, y nuestra comprensión que sobrepasa la suya" (2003: 172). En oposición al prototipo clásico, Goyet destaca para el relato corto moderno varias características:[569] por una parte, en cuanto a la forma, éste respondería a una estructura amorfa y fragmentaria, cuando no a una ausencia de trama que es revelada en lo que denomina Goyet "textos de la locura y fin de las certezas"; y, por otra parte, en cuanto a la modalidad, albergaría una polifonía manifiesta en una especie de coro democrático de voces y perspectivas. Así, de acuerdo con estas premisas, como otras escritoras que aquí se dan cita, parecen instalarse estos relatos cortos en la línea divisoria de la modernidad. Como se ha visto, existe exposición, desenvolvimiento y epílogo, como exigía Azorín, pero esa desestabilización se hace posible gracias al perspectivismo y también a personajes "locos" que facilitan, según Goyet, entrar en la visión del mundo anormal o incluso paranormal, como bien ilustra Carmen Laforet. En relación con ello, una de las vacilaciones, como cuando se trata de traer al terreno del relato corto técnicas ensayadas en el relato extenso, se produce al hablar de polifonía incluso para el autor que sirvió de muestra de ensayo como Dostoievski.

Cuando Goyet se plantea esta pregunta, ha de recurrir una vez más a la distinción entre la *nouvelle* clásica y la moderna a la altura de finales del siglo XIX, el de los grandes novelistas y de los grandes cuentistas, el de los *larguistas* y el de los *brevistas*. El relato corto clásico sería monológico en cuanto la única voz en su completitud pertenecería al autor y al lector, a diferencia de los personajes allí comprendidos con una voz puesta siempre en perspectiva y a distancia. Si el relato breve clásico lo asume monológico, el dostoievskiano puede albergar dos voces y personajes con plena conciencia, esto es, dialogismo, pero con aplicaciones o tratamientos divergentes ya que el relato breve se trata; en realidad, en éste se jerarquizan ambas voces, no quedando en igualdad de condiciones, en polifonía (1993: 223), de manera que la primera de esas voces ejercería la autojustificación del héroe aun careciendo de autonomía real u ontológica, y la segunda, compleja, abarcaría todo el mundo al ser *invocada* por el personaje pero sustentada por el narrador, que instiga continuamente a aquél, con una actitud típicamente dostoievskiana, provocadora e irónica pero condescendiente sólo en

[569] Vendrían a coincidir con las señaladas por M. Baquero Goyanes para otros cuentos contemporáneos. Con todo, sus ideas difieren en la conclusión de las de F. Goyet, ya que el especialista español no cree en la existencia de diferencias tan pronunciadas como para hablar de un nuevo género.

los relatos cortos, al no contrastar esa verdad de cada personajes frente al resto (y compara Goyet el personaje novelesco de Rogojine y al de un relato corto, Makar Devushkine).[570] Encaja perfectamente con la exitosa estrategia de Carmen Laforet para sus novelas cortas e incluso en sus cuentos, como se veía con su comparación: con su ironía y perspectivismo un autor implícito en los relatos de Laforet se posiciona pero no sin dejar la puerta abierta, lo que no hacía por ejemplo Anna de Noailles, a pesar de concederle "mucha" voz a sus personajes. A través de éstos o del narrador, la autoridad autorial en los relatos de Noailles se posiciona y quiere dejar constancia de ello. La aportación que se podría considerar acorde con la modernidad por parte de Anna de Noailles responde a ese juego con la conciencia y las asociaciones, pero, aun con ello, una organización textual se deja transparentar. Además, por su parte, si de polifonía cupiera hablar, habría que ampliar la visión al conjunto de su *recueil*, alternando voces masculinas con femeninas y diferentes perspectivas a situaciones similares que dan unidad, de hecho, a su *recueil*. De esto tampoco se aleja Elsa Triolet y del juego deliberado que efectúa con su *recueil* y la comunicación establecida en este sentido entre los relatos, si bien cada uno de los integrantes también goza de un perspectivismo que es favorecido, en su caso, por su considerable extensión textual y que, no obstante, centrado en un personaje en cada uno de ellos, es sobrevolado, de nuevo, por un autor.

Pero el contraste está servido de nuevo con Laforet, en cuyas novelas cortas se aprecia con claridad el diseño de los personajes en necesaria simbiosis con su paródico y atrevido tratamiento narrativo, mediante el cual se avanzan unos pasos en pos de la modernidad, no sólo literaria. El noviazgo de Alicia servía para parodiar hasta el ridículo no a las malcasadas de su edad (cincuenta años) ni a las jóvenes solteras en busca y captura de marido, sino a las solteronas que también habitan la literatura no

[570] Pero también para el perspectivismo podemos recurrir a la teoría de las "dos modernidades". En la primera de ellas, el elemento integrador del cuento medieval -pues siempre se hallaría integrado en lo que se consideraría una unidad superior otorgadora de sentido en su abanico de variantes-, se trasladaría al cuento moderno en forma de ciertos moldes formales que perviven y dan testimonio vivo del antepasado, del que heredera también el "suceso" que, "como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el verdadero "personaje" si se quiere, y llega a nosotros, no en su forma originaria, sino subjetivamente, a través del tamiz de un relator que, héroe él mismo, testigo o confidente, impone una tonalidad dominante. De su punto de vista depende toda la perspectiva de la narración. Su presencia define y explica en buena medida la especificidad de un género cuya esencia radica precisamente en el acto mismo de contar", afirma J. Paredes (2004: 11). Entonces, ¿qué sucede en la segunda modernidad, la de la transición del XIX al XX? Parece como si, en la primera, el relevo del protagonismo narratológico pasa de lo que es relatado al cómo es relatado o al filtro relator, y en la segunda, cuando se advierte que ya el cuento no cuenta y que el yo se disuelve, al cómo propiamente subjetivo.

sólo española, y de hecho, no sólo la literatura.[571] La Alicia de *Un noviazgo* es una solterona que acaba declinando la que podría ser la primera y última oportunidad de tener al hombre del que siempre ha estado enamorada, su jefe, quizás por su orgullo, quizás por su locura; porque Alicia es uno de esos locos ejemplos que tanto habitan estas novelas cortas. Con todo, en torno a esta operación deconstructora, realizada gracias al motivo de la locura una vez más, no se ha de obviar el hecho de que esa enfermedad –tan novelesca– también parece adueñarse del personaje masculino, cuya personalidad, como la de ella y como el propio relato, va construyéndose por medio del juego con las voces y las perspectivas.

El atrevimiento de aludir a cuestiones políticas o a ciertos comportamientos femeninos en principio no conformes al Régimen se compagina con el atrevimiento de las estrategias literarias empleadas, especialmente en lo relativo al manejo de la polifonía y el perspectivismo. A través de ello la autora ofrece diferentes soluciones a la problemática presentada, multiplicidad de explicaciones y versiones que no se ve anulada por la elección final adoptada por sus personajes femeninos ni por la correspondencia de ésta con lo que podría parecer la solución más conforme al "gusto oficial" de los cincuenta: la Carolina de *La niña* se acaba casando pero más por amor a una familia que a un hombre, y la Teresa de *Los emplazados* se acaba enamorando de un culto soldado pero sólo después de haber escogido vivir en la soledad y liberalidad de una maestra. Por ello, esa opción narrativa y *vital*, que podría resultar finalmente un tanto conservadora o convencional si se compara con lo moderno de los artificios de los relatos, no neutraliza de ninguna manera la libertad desplegada por el abanico de posibilidades en el que sus personajes pueden lícitamente elegir. Las consecuencias actuales de las libres decisiones tomadas por las mujeres en el pasado podrían ser interpretadas como una condena o una resignación, pero en las obras de Laforet, más que el cumplimiento obligado de los convencionalismos y unas buenas costumbres por

[571] Afirmaba Martín Gaite: "Tampoco la literatura, el cine o los seriales radiofónicos parecían tener el menor interés en desmentir o rectificar este cliché. La solterona era un tipo rancio, anticuado, cursi. No en vano, la palabra «cursi», que se implantó en el s. XIX, parece proceder por inversión silábica del apellido de ciertas hermanas andaluzas de la clase media, las señoritas Sicur (…). Un tema decimonónico, galdosiano, el de la solterona. Pero en la España de los años cuarenta permanecía su vigencia" (1988: 51). Además, también hace efectivo lo que denomina Carmen Martín Gaite como el cliché de la secretaria sentimental, un habitual en la literatura española femenina de posguerra como el de la enfermera, sobre todo de la que ayuda en la División Azul. Recordemos que Carolina, en *La niña*, había renunciado a su vocación de enfermera para poder ayudar a la familia de su hermana fallecida casándose con su cuñado. A pesar de ello, el tratamiento efectuado por una escritora como Carmen Laforet dista mucho de ese estilo cubierto por nubes de color de rosa, siguiendo a aquella escritora en su estudio de los usos amorosos de la época de la posguerra española.

parte de los personajes femeninos, los grandes protagonistas, éstos parecen responder a una elección consciente y heroica.

El arte de la palabra sirve de vía también para la traslación ficticia de la subjetivización del dueño de la obra, hallándose a su vez tanto obra como sujeto inscritos en la historia que artísticamente ellos mismos documentan a través, por ejemplo, de sus personajes. No se trata, con todo, de un documento histórico ni de una expresión única o estrictamente (auto)biográfica. Igual que en el género narrativo extenso del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX tanto en Francia como en España, los personajes de las mujeres reciben un protagonismo desde el propio título y un tratamiento singular expreso en las novelas cortas y *nouvelles*. Las problemáticas particularmente femeninas del momento, tales como el cuidado de la higiene, de la belleza o incluso de la sexualidad, o después el de la guerra o posguerra tal y como ellas la vivieron, se erigirían en uno de los *leitmotive* de este género literario en su auge en las primeras décadas en la literatura como en la ciencia. Así, uno de los hitos ineludibles de los estudios dedicados, por ejemplo, a alguna de las colecciones populares o a alguna de sus colaboradoras pasa por la disección analítica de los personajes femeninos que por ellas desfilan. Laforet así lo confesaba en su prólogo también a colación de sus novelas cortas, de manera similar a como lo hace Triolet en su propio prólogo.

Para Triolet se alude al realismo social/socialista de su escritura literaria. Ciertamente, los referentes son reales, su estilo está lleno de acción –la de esos personajes en continuo movimiento debido a la guerra– y también de descripciones –de las casas, de los escondites, de las heridas, etc.–, con pocas florituras adjetivales e incluso poco regodeo en los conflictos internos (aun sin restarle a los personajes cierta profundidad o, como para el pintor artista, un gran movimiento interno). Tampoco se produce mayor regodeo con el estilo indirecto libre, ni con el diálogo ni el monólogo, si bien se hallan fragmentos ciertamente conseguidos en su mezcla. Además, se ha visto también en Triolet un "testigo de su tiempo", por el tejido político y la plasmación de la existencia cotidiana también por medio de los personajes femeninos de su literatura, de "une lucidité féminine" por sus detalles concretos y singulares: "Mais en vérité elle n'écrit ni selon Maupassant, qu'elle a tant lu et tant aimé dans sa jeunesse, ni selon Tchekhov ou Gorki ou Maïakovski (du reste, ce passage du russe au français, qui fut très pénible, ne l'aurait pas permis), ni non plus selon Aragon ou n'importe quel autre" (Madaule, 1967: 11, 13). Su estilo, "femenino" sería la piel más que el vestido, como ella misma decía, y como su estudioso añade, lo es porque es el estilo de su propia vida

o del momento en el que escribe. Nótese además que en el horizonte literario de nuestras autoras francesas y españolas siguen brevistas-larguistas finiseculares como Maupassant o Chéjov.[572]

Con todo, la dilucidación sobre qué tienen de cuento, qué de novela y qué de novela corta puede extenderse a la cuestión de qué tienen de singularidad dentro del contexto de la literatura y entre la tendencia predominante que le es contemporánea, la referida bajo el marbete de realismo social. *A priori* se supondría la de estas autoras, Triolet y Laforet, una escritura "moderna" respecto a sus antecesoras. En relación a ese género literario de la *nouvelle*, la estudiosa F. Goyet se refería a esas dos formas, la clásica y la moderna, para contraponerlas y demostrar que, sin embargo, ambas pueden convivir, y así lo hacen *de facto* a lo largo del siglo XX –e incluso en el XIX– en ciertos escritores como los que ya citamos: Pirandello o Schnitzler, pero también Chéjov, con el que se han emparentado nuestras autoras explícitamente. Esa forma moderna, que equivaldría en ese momento a la transición naturalistas-modernista, vendría a significar para Goyet un género nuevo que, sin embargo, continuaría en estado de latencia. De hecho, en ese umbral, la convivencia de tales particularidades modernas y antiguas podría verse como una constante, la constante, como así establece la tesis de la propia estudiosa y como ejemplificada con nuestras autoras pero en los diferentes estadios de la primera mitad del siglo XX.

La aplicación *ad hoc* de la teoría de Goyet vendría justificada de nuevo por el hecho de que la propia recolección constituye un paréntesis, otra línea divisoria en la trayectoria de la literatura pero también en esta etapa de la historia. En este sentido, podríamos preguntarnos aquí en qué punto se halla este tipo de escritura, en qué estadio respecto a la evolución del relato corto y respecto a sus contemporáneos (si no respecto a toda una generación –realista–). Hacia mediados del siglo XX también se suele situar precisamente otra edad de oro, la edad de oro del cuento español contemporáneo, que despegaría gracias a las primeras tentativas de los escritores denominados neorrealistas, tendencia seguida de ese socialrealismo literario de finales de los cincuenta. Los escritores de ambas tendencias coetáneas cultivaron tanto la novela como el cuento, entre los que se pueden tender ciertos paralelismos. Sin embargo, a esa atención puesta en captar lo instantáneo y cotidiano en pro de un contenido crítico-social, Carmen

[572] Ello no sólo viene a ratificar esa consanguinidad de nuestro género literario respecto a una moderna paternidad representada por Chéjov, al que se refieren aquí tanto Triolet como Laforet, sino a perfilar el "autorretrato" de nuestras autoras con ese "confieso que he leído", al que se refiere a partir de ejemplos recientes Christine Rivalan-Guégo (2005).

Laforet, por ejemplo, también sabe añadir con más o menos acierto y peculiaridad un tono, más que un tema, propio de cuentos, como el dado por ese lenguaje poético, diferente al de otros autores españoles, que se intrincan en una dispersión hasta mediados de los setenta similar a la de los años cuarenta (cuando empezaba a escribir Laforet), dispersión en la que se halla la escritura desmarcada de la escritora.

Pero de un realismo en general y de una linealidad narrativa tampoco se desmarcaba Carmen de Burgos con su literatura escrita algunas décadas antes, aunque también jugara con ello en relatos como *El perseguidor*. Así, era en la trama principal en la que se ensartaban, por asociaciones a las que les invitan determinadas situaciones u objetos, las tramas secundarias.[573] Al final, no se llevará al relato ese momento del "mañana" sino tan sólo la víspera y su manera de vivirla, jugando y potenciando la intriga del final, que no le dará ni a ella ni a nosotros, lectores (como sucedía también con el relato de Dolores Medio). C. Núñez Rey (2006) veía en algunos relatos de Carmen de Burgos un aire con los juegos de Ramón Gómez de la Serna e incluso con los tropismos de Nathalie Sarraute, escritora de la *école du regard* del *nouveau roman* de los años cincuenta, cuando escribe nuestra otra autora, Carmen Laforet, contemporánea de Dolores Medio. Pero lo que importa es lo se desarrolla en esas horas del viaje, en ese presente, en el que lo único que transcurren son sus pensamientos o sus ensoñaciones, entre los que se incluyen analepsis. De ahí también las semejanzas con *Un viaje divertido* de Carmen Laforet, novela corta en la que, sin embargo, sí se asiste al mañana e incluso a días posteriores (pero no en su cuento *Rosamunda*, con otro viaje en tren). Pero resultan más sugestivos si cabe los paralelismos existentes con una novela francesa muy poco posterior y tan moderna encuadrada en el *nouveau roman*: *La modification* de Michel Butor, de 1957. Justamente relucen las divergencias a la luz del análisis de la modernidad de la técnica y del estilo propia de Butor, divergencias que

[573] Juegos similares con los niveles narrativos con motivo de un viaje en tren efectuaba Carmen Laforet pero también otra colaboradora de *La Novela del Sábado* como Dolores Medio. En el relato titulado *Mañana*, en el tren su protagonista femenina incluso se atreve a imaginar sobre las vidas de los otros viajeros, en especial a partir de sus manos. La clasificación "social" y la descripción realizada por asociaciones según el tipo de manos resultan espléndidas e inteligentes. Con una capacidad de observación abrumadora describe esas manos, las de los niños, las de las "muchachas del conjunto" que eran la chacha y la mecanógrafa, las de los artistas, las de los hombres de negocios, etc., todos a su vez clasificados por las horas a las que cogían el metro. Esa misma estrategia le permitirá después saber algo más de Ernesto: por sus manos acierta que se trata de un joven que es estudiante de ingeniería. Es precisamente ese "juego de manos" el efectuado por Carmen de Burgos en su novela corta *El permisionario* en 1917; es tan parecido al de Dolores Medio que podría incluso considerarse la influencia de aquélla sobre la escritora de *La Novela del Sábado.*

contribuyen a salvar las distancias pero también a ver en las propuestas un amago interesante de modernidad literaria.

Uno de los síntomas de esa moderna renovación, relacionada con su evolución hacia lo novelístico, se comprueba en el hecho de que la tensión o esa *pointe* narrativa se atenúa porque se dilata, hasta tal punto que se podrían comprobar varios clímax en la narración, lo que hace que éstos se vean suavizados, desplazados e incluso difuminados. Su uso se convierte en un abuso que hace que se acabe perdiendo o diluyendo ese punto único en pro de una tensión y una acción continua. Sucede en los casos de las novelas cortas más modernas, o si se quiere, más novelísticas, como en Elsa Triolet (o como en las novelas y en las ciudades "colmena" de Elena Quiroga, otra colaboradora de *La Novela del Sábado* con, por ejemplo, *Trayecto uno,* otro corto viaje). Una acción o una fluencia continuada acaba derivando o bifurcándose en otros afluentes excéntricos, repetitivos, centrípetos, anti-unitarios, en forma de descripciones, digresiones o intromisiones que, por ejemplo, en casos como el de Sofía Casanova, acaban desembocando en ninguna parte, en un final ausente o en una moralización en ocasiones innecesaria o sobrante. Ya no son esas novelas cortas "cuentísticas o acuentadas" que se concentran expresiva, temática y estilísticamente, y que se emparentaban por ello con lo poético, puesto que de hecho se van demarcando del género del cuento y de su estructura o esqueleto.

Queda corroborado, así, el experimentalismo ya tradicional –valga el oxímoron– de este género literario, manifiesto también en la inserción de cartas en esos relatos cortos, a lo que recurrieron María de Zayas o Mariana de Carvajal en el siglo XVII o Carmen Laforet en *El viaje divertido* en el XX. En las del siglo XX la tendencia a lo novelístico, aliada con lo femenino de esta escritura, hace de las cartas intercambiadas por las protagonistas femeninas, si no algo tan moderno o fragmentario como debería, sí una estrategia caracterizadora de la propia personalidad de Elisa y de Rosa, especialmente en su relación con los maridos, mostrando el infantilismo e ingenuidad inexperta de la joven y la madura pero excesiva autosuficiencia de la mayor. Sin embargo, el quicio de los años cincuenta se ve superado por otras escritoras españolas que tantean la narrativa epistolar volcando sobre ella la subjetividad, el perspectivismo y la apertura final, propias de la novela y del siglo XX, tal y como señala Ana L. Baquero (2003: 178), quien destaca también los relatos breves de autoras posteriores

como Almudena Grandes, Esther Tusquets o Marina Mayoral,[574] en los que también tiene cabida lo epistolar.

Con lo epistolar, lo novelístico y lo femenino se relaciona también desde la crítica una propensión a lo autobiográfico[575] que, como modalidad genérica, suele destacar por propiedades similares tales como lo fragmentario y lo digresivo. En este caso, resultaría paradójico el ejemplo de Anna de Noailles o de Sofía Casanova, una ficción relatada desde una primera persona femenina que hace, entre otras cosas, que el relato se halle contaminado de un autobiografismo que no pretende ser disimulado. Pero contrastan los relatos de Noailles con los de Casanova por cuanto éstos, más que como experimento moderno o como experiencia femenina que necesita del fragmentarismo para expresarse, sus relatos son de lo más tradicional, lineal y "coherente", pues de hecho el modelo femenino auto-ficticio, cuasi o pseudo-biográfico, y la voz tras los que se agazapa la escritora cobrarían toda su fuerza y verosimilitud gracias al refrendo real(ista) o biográfico de una mujer de su tiempo. Así, los relatos más evidentemente autobiográficos del corpus se corresponden con la literatura e incluso la ideología más tradicional, aunque en ésta se plantee un modo diferente de sentir y vivir el patriotismo e incluso el matrimonio por parte de la mujer. Con todo, también hay algo de biográfico en los personajes de Isabelle Eberhardt, Carmen de Burgos, Elsa Triolet o Carmen Laforet, como en esa novela corta de *La niña* en la que acaba convirtiéndose Carolina

[574] En ese sentido, su estudio vendría a confirmar las teorías de Versini (1998) y de Simmel (1961), en las que también se basa. El primero de ellos apuesta por el acomodo o adaptación de este tipo de narrativa -femenina- a los procesos de la novela del siglo XX, mientras que el segundo, por su parte, apuesta por el acomodo o adaptación a la libertad consustancial a la escritura femenina, frente a la de los géneros "masculinos", los que no son novela.

[575] "La novela autobiográfica femenina intenta reunir las dos funciones: nace como diálogo con la novela masculina tradicional por una parte, y con lo que se solía considerar como «estilo femenino», por otra; además, negando éste, trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del «yo» individual y a la vez representativo de la mujer en general. El dilema de si debe ser juzgada con enfoque autobiográfico o ficcional se intensifica como consecuencia del hecho de que muchas de estas novelas femeninas contienen elementos claramente autobiográficos (Cardinal, Struck, Martín Gaite)" (Ciplijauskaité, 1994: 18). También desde esta perspectiva lo estudia Isolina Ballesteros (1994), centrándose, una vez más, en la nueva novela española, la de las escritoras posteriores a las que componen nuestro corpus: "El texto autobiográfico de estas mujeres no busca ser el reflejo de las coordenadas sociales externas. El alejamiento del compromiso social y político, característica común de gran parte de la novelística española desde finales de los años setenta, es más evidente e intencionado en las novelas aquí analizadas, por el hecho de presentarse éstas como un recuento dirigido a describir los episodios de la vida íntima y las relaciones sentimentales de sus protagonistas" (1994: 175). También en los estudios que dirigen Ginette Castro y Marie-Lise Paoli se analiza la escritura de mujer con la autobiografía, ampliando el arco temporal hacia el pasado y el espacial hacia literaturas por ejemplo anglosajonas, aunque se le dedica una mención a Colette: "Par delà les différences de culture, d'époque et de mode "d'écriture", il n'en demeure pas moins que les textes autobiographiques féminins sont souvent des textes paradoxaux, celles qui les écrivent chechant à donner une visibilité à son invisibilité (…) malgré la résistance des faits et des effets du genre (*gender*) (…). Souvent à deux ou à plusieurs voix, les textes rencontrés expriment un désir d'autorité/auteurité mais sollicitent aussi autorisation légitimant cette aspiration" (2001: 17).

quien, tras la guerra española y por motivos familiares, pudo experimentar una especie de conversión como mujer, similar a la que por aquellos años vivió la propia escritora.

Con todo, no se puede negar cierto peso autobiográfico en diversos grados y en otros *géneros*, puesto que la literatura, la ficción no es sino una proyección de la subjetividad de estas autoras como artistas. Como se ha podido comprobar, muchas de nuestras escritoras no sólo se dedicaron alguna vez a traducir o a escribir biografías ajenas, especialmente de mujeres, sino que ellas mismas se atrevieron con el género autobiográfico. Así, se pronuncian ante el debate en torno a lo autobiográfico de la narrativa como otras escritoras, aunque algunas lo hagan en un sentido muy diferente. Con todo, a nuestro parecer, en relación con la prolífica autoreflexión o autoreflexividad y con lo que tiene de puesta en abismo en los relatos femeninos, en este caso de las novelas cortas, se vería superado el "grado cero" de la autobiografía: en lo que hay de metaliteratura se encuentra algo de una meta-auto-biografía que será elevada a su enésima potencia en el devenir de la literatura femenina posterior.576 Un trasunto de lo autobiográfico no sólo lo muestran estas estrategias narrativas o el tratamiento de los personajes, femeninos o no, sino también el de los temas, especialmente el histórico. Aun recuperándose paulatinamente, Europa vive en la preguerra, entre-guerras, y en la posguerra, en un sistema desde dentro del cual se puede operar, por ejemplo, en su contra o en pasividad o en indiferencia. Esto lleva emparejada otra problemática, próxima también a lo autobiográfico y a lo contextual. Por ejemplo, las novelas cortas de Laforet de los años cincuenta fueron editadas sin suponer una excentricidad tal que les llevara a ganarse la negativa de su publicación; sin embargo, esto no significaba que vivieran anestesiadas por los usos amorosos y cotidianos del sistema, su censura y sus instituciones como la Sección Femenina o el Servicio Social. Por todo ello, las auto-referencias, literarias o puramente biográficas,

[576] Jaime Céspedes se refiere a esta tendencia de la literatura posterior, llevada a sus máximas consecuencias en una autobiografía como la de Clara Janés, *Jardín y laberinto*, de 1990, comparada con la anterior de Mercedes Salisachs, *Derribos. Crónicas íntimas de un tiempo saldado*, de 1981: "Más que la veracidad de la ficcionalidad del recuerdo, que acercaría el relato a la autoficción, parece que se trata de expresiones que muestran la veracidad de la imprecisión del recuerdo con el objetivo de alcanzar la verosimilitud autobiográfica ante el lector. De todos modos, no hay pacto autoficcional. En un texto que intenta dar un sentido a un tiempo intrascendente, no es asombroso que haya pasajes de reflexión metaautobiográfica. (...) Sí recuerda este estilo el gusto de las escritoras feministas por la novela autobiográfica, que parece en general ser preferida a la estricta autobiografía, siendo ésta vista, sencillamente, como un feudo masculino (…). Ello explica el interés creciente por el estudio de otros géneros a los que las escritoras feministas acuden más frecuentemente para hablar de sí" (2005: 385). Huelga advertir las salvedades sobre este género de la autobiografía, salvedades que reuniría una obra literaria como la titulada *Autobiografía del general Franco* (1992), de Vázquez Montalbán, inserta en la prolífica línea de las novelas españolas que trasladan, adornan o explican su ficción con episodios de la historia española, en especial la Guerra Civil y el Franquismo.

también implican referencias al contexto histórico del franquismo, en el que viven, o al de la Guerra Civil, la que le tocó vivir en su infancia. Más como referencia que como tema, la historia, la española y la francesa, reciente o inmediata, vivida por unas condiciones particulares como mujeres, tiene presencia en estos relatos, un género próximo al público lector, y por tanto, próximo a su(s) historia(s), a la(s) que, con todo, otros géneros narrativos quisieron acercarse.

Aunque corroboremos esa gradualidad en detrimento de la bipolaridad de los juicios críticos, podríamos situar en un extremo las novelas cortas. Podría no resultar casual el hecho de que la literatura más convencional o tradicional, la que se dirige hacia ese pasado literario, se corresponda con la más conservadora ideológicamente hablando. Sin embargo, su contrapeso lo efectúan otras autoras, que parecen apostar por la modernidad y el experimento literario alardeando, por ejemplo, de polifonía y perspectivismo en sus relatos, unos tratamientos que les permiten plantear más de una solución y de una versión a las historias que protagonizan sus personajes, eminentemente colectivos y femeninos. He ahí otra de las ambivalencias o excentricidades celebrando y aplaudiendo las novelas cortas "ejemplarmente" tradicionales y a la vez relatos arriesgados que apuestan por el avance no sólo literario y que, de hecho, contribuirían igualmente a equilibrar ese juego de fuerzas.

Este juego de constelaciones también nos permite hallar la clave de otras problemáticas que planteaba el estudio. Igual que la consideración de los factores externos influyentes ha de ser polisistémica, la constelación de la personalidad o el perfil de nuestras escritoras ha de ser avistada desde su polifacética vocación. Todas ellas cumplen un perfil similar, el perfil al que responden las mujeres privilegiadas social, económica y culturalmente dentro de ese sistema, o si se prefiere, el que cumplen aquéllas que detentan una posición central dentro del sistema que ya es excéntrico en sí mismo o que venía siéndolo hasta ese momento, el representado por las mujeres escritoras. Paliada o no esa excentricidad, lo cierto es que a partir de los años cincuenta la escritura femenina recibe un impulso que hasta ahora no ha sido frenado. Pero, consideramos, la literatura de nuestras autoras no sólo se ve influenciada por el factor de 'ser mujer', aunque éste constituya uno de los que con mayor fuerza repercute en esa constelación: ellas fueron mujeres que vivieron varias etapas de la historia, que ejercieron sus vocaciones más polifacéticas, que gozaban de relativos privilegios y que, ante todo, leían. Toda esa constelación de factores personales tiene su expresión en su literatura.

Asimismo, se despliega ante nosotros toda una constelación con el entramado narrativo de esas novelas cortas, lo que nos hace ver que tampoco prima una tendencia monocolor en el tratamiento de los personajes, de los temas o de las estrategias literarias. Aunque el protagonismo no se lo llevan exclusivamente los personajes femeninos, sí habita en estos relatos una constelación de excéntricas mujeres que padecen las imposiciones de la sociedad así como los síntomas de sus lecturas habituales. Su ejemplaridad también acaba reluciendo ante nosotros por la constelación temática con la que retrata la literatura y también la sociedad de ese periodo. Como sucede con los personajes, los temas próximos a una denuncia explícita de tipo social se ven relegados a un segundo plano en los relatos o incluso neutralizados por otros, pero los hay. Un fondo o un tono de tipo realista traspasa gran parte de estas novelas cortas pero tampoco se podría hablar de una tendencia literaria mayoritariamente social-realista. Otras recurrencias cruzan transversalmente temas y personajes, como la exitosa fórmula que fusiona algunos ingredientes "rosas", sentimentales o amorosos con otros de tipo detectivesco o intrigante: con este cóctel, el éxito parece asegurado entre un mayor espectro de público lector. Entre ellas, para nosotros ha adquirido un protagonismo especial la auto-reflexividad literaria, a menudo relacionada con los personajes femeninos o, incluso desde la crítica, con la literatura escrita por mujeres y sus (auto)censuras.

La práctica totalidad de estas escritoras plagan sus novelas cortas de una serie de referencias metatextuales que no sólo refutarían la existencia de ese cosmos, esa constelación, esa tradición literaria femenina (ejemplificada en el caso particular de estos relatos), sino también la particularidad y la tendencia a reflexionar y re-flexionarse sobre y a través de su propia escritura. Ese *tic*, adjudicado a lo femenino, sobrepasa su estabilidad y su dosis justa con la incesante interferencia de la función metatextual y la puesta en abismo. En este sentido, las autoras no podían dejar pasar la oportunidad de reflejarse a modo de espejo, no por ello autobiográfico, en sus personajes, especialmente los femeninos. Con todo, a tientas de la modernidad, la reflexividad parece volverse sobre sí misma con ironía y permite hacer algún guiño al lector a quien, subrepticiamente, se le regalan algunas claves para su operación de lectura. Ésa parece ser la única vía posible para estas escritoras que se saben herederas y lectoras de lo que ya es una tradición: ahora son ellas las escritoras de relatos normalmente publicados en medios relacionados con la prensa que ya tanto se han vendido y comprado, y al pasar por lugares por los que ya han transitado con sus

lecturas, sólo les queda dar un aire nuevo a su literatura, por ejemplo, con la ironía y su auto-reflejo.

Entre lo que es ficción y lo que no es ficción, entre narratividad y brevedad, entre Francia y España, igual que entre un género literario y otro, entre cuento y novela, entre *conte* y *roman*, entre *nouvelle brève* y *nouvelle longue*, o entre ellas mismas :

> Nous avons traversé quelques formes de l'entre-deux (entre-deux-langues, entre-deux-femmes, entre homme et femme, entre vie et mort, entre deux places ou deux lieux d'être, entre le risque et l'assurance, entre soi et l'Autre ou entre soi et soi comme autre, entre corps et mémoire...) et toutes sont apparues comme des mises en jeu de l'origine, façon qu'a l'origine, toujours perdue ou absente, de s'ouvrir, de se rendre manifeste: de déclencher le déplacement perpétuel *entre deux figures de l'origine*. Ces déplacements, la mort réelle, la "fin" vient à peine les suspendre puisqu'ils se poursuivent à travers les générations, et re-présentent pour l'avenir les formes passées de l'origine lors de nouvelles confrontations entre-deux-formes. Au fond, l'idée peut sembler simple: puisque l'origine est perdue (comme limite initiale de l'être), on ne peut la retrouver que dans ses retours successifs, entre deux de ses résurgences. (Sibony, 1991: 337)

3. CONCLUSIONES

El planteamiento crítico comparatista entre la *nouvelle* francesa y la novela corta española de la primera mitad del siglo XX a partir de seis escritoras ha contribuido a traspasar lo apriorístico y epidérmico de una equivalencia generalmente establecida entre ambas desde la teoría y la crítica así como desde la escritura literaria, y con ello, a destapar o descubrir toda una problemática que ha incumbido paralelamente al sistema literario francés y español y a la cuestión del género narrativo por su compleja caracterización, según esta profundización histórica, genológica, terminológica, morfológica y tematológica puede ahora demostrar, y como a modo de balances cada bloque de estudio ha adelantado, balances que se conjugan aquí en la conclusión. Las coordenadas establecidas han obligado a ampliar el espectro histórico y genérico, apertura que ha corroborado la persistencia de ciertas problemáticas que lo rodean y se solapan y que, entonces, pueden leerse como sintomáticas de una tradición literaria pero también de una tradición teórico-crítica compartida por España y Francia.

Una de esas iniciales problemáticas que han compartido *nouvelle* y novela corta atañe a la supuesta inferioridad de tal género literario y al escaso tratamiento crítico especialmente para las primeras décadas del siglo XX, tópico hartamente recurrido que, sin ser relativamente incierto, no ha de impedir o desanimar otros estudios y sí invitar a buscar otros acercamientos teóricos y otros posibles responsables, como han sido su predilecto medio de cultivo –colecciones y revistas en la primera mitad del XX– o su maleable caracterización genérica. Guarda relación con la problemática anterior el que ni la *nouvelle* ni la novela corta parecen terminar de encontrar su sitio en la teoría literaria, normalmente situadas *entre* géneros con los que se ha tendido a comparar. Pero relativizando, a lo que de hecho han obligado ambas especies narrativas en este estudio, los géneros literarios parecen llevar en sí mismos ese comparatismo intergenérico e interdiscursivo. Las propiedades que se han mantenido en la *nouvelle* y la novela corta y que las han hermanado junto a otros rasgos a tenor de los distintos estadios históricos, las de la brevedad y la narratividad, las han obligado a compararse principalmente con la novela/*roman* y el cuento/*conte.* Por ello, entre las prospectivas, quepa una teorización sobre la relación entre brevedad y narratividad desde presupuestos esencialmente narratológicos, complementados con otros factores determinantes

históricamente. Y es que para tal deslinde genérico dentro de la narrativa se ha evidenciado la necesidad de acudir igualmente a la concretización sociológico-histórica.

Así, la productividad del estudio comparativo de la *nouvelle* y de la novela corta en el estadio de la primera mitad del siglo XX ha aflorado y se incrementa de cara a los tres fundamentales modelos de supranacionalidad que según Claudio Guillén se ofrecen al estudioso de Literatura Comparada (2005: 96-97). Podemos concluir que la *nouvelle* francesa y la novela corta en su comparación histórico-genológica, de acuerdo con el modelo A presentado por Guillén, corresponden a fenómenos o conjuntos supranacionales –aquí en tanto que series y con grupos genéricos– que *implican internacionalidad*, aun en una peculiaridad nacional y también individual –representada por cada una de nuestras escritoras estudiadas– que no es negada ni anulada. Esa internacionalidad del primer modelo supranacional se debe también para nuestras especies genéricas analizadas tanto a premisas culturales comunes, asumidas en el caso de Francia y España también por y para sus literaturas en la tradición occidental europea, como a contactos genéricos y a relaciones entre los propios autores y también entre procesos dentro de cada ámbito propiamente nacional. Esos contactos genético-genéricos franco-españoles quedan demostrados históricamente desde el siglo XX e incluso el XXI hasta el Renacimiento literario europeo (e incluso antes), que es detonado en y por la literatura italiana del Trecento de Boccaccio e irradiado desde ese epicentro a distintos ritmos e intensidades por el resto de la tradición literaria europea, lo que también ha ratificado esas premisas culturales compartidas.

Esos contactos *genéticos* entre novela corta y *nouvelle*, pues, han sido constantes a lo largo de la historia literaria española y francesa, incluso al margen del corsé terminológico, igual que han sido constantes las relaciones directas o indirectas entre autores de ambas literaturas, también cultivadores del relato breve en general. La ausencia de relaciones de amistad o influencia literaria entre nuestras autoras escogidas (el protagonismo de entonces se lo llevan otros escritores y singulares figuras como las de Colette o Pardo Bazán), no obstante, de manera tangencial pero muy interesante ha servido para corroborar, por ejemplo de cara a la relación entre todo un proceso como el de la publicación de relatos breves en medios vinculados a la prensa, ese proceso propio de Francia y de otras pujantes literaturas como la anglosajona y la alemana en el que se inspira España para que, entre los siglos XIX y XX, ésta haga despegar un fenómeno propio como el de las colecciones de novelas cortas, fenómeno que además, para mayor interés si cabe, se lleva o exporta a Francia, aunque en su resaca el eco no fuera como lo

vivido en las primeras décadas del XX. Ahondar en estas colecciones de estirpe propiamente española como *La Nouvelle Idéale* que con título y obras en español o en francés son publicadas en Francia, justamente tras la Guerra Civil española, representa otra labor prospectiva para este campo crítico.

Pero esa ausencia de relaciones personales directas por ejemplo entre nuestras escritoras también viene a confirmar, de forma positiva, ese estadio de la literatura en el que convergen Francia y España, por las que pasa el mismo meridiano que separa la tradición de la modernidad literaria atravesando también algunos *ismos* como el exotismo, el cosmopolitismo, el erotismo o el feminismo, más allá de *ismos* propios de corrientes o generaciones literarias más reducidas que aquí, aun sin dejar de estar presentes, no han querido encorsetar o limitar históricamente. El marco conceptual que suministra las herramientas también terminológicas para abordar este enfoque ha de ser históricamente adecuado, como insiste C. Guillén, por ejemplo al apelar, además de a la misma autoconciencia de tal tradición y relación (en este caso de la civilización europea o incluso europea/americana tal y como añade el especialista), a las existentes en la Poética propiamente europea –como cuando los especialistas han explicado nuestro género desde la retórica– o incluso a otras posibles y aplicables a diferentes fenómenos históricos.

Aunque no se planteaba el propósito de abordar el segundo modelo de supranacionalidad, aquél por el que se analizan y se aproximan comparativamente aquellos procesos no dependientes desde ese factor genético o no pertenecientes a una misma civilización, no es menos cierto que, conjugando algunos estudios allegados a partir de la novela corta española y la *nouvelle* francesa en su devenir en el siglo XX, se ha podido apuntar a otros procesos que implican *condiciones sociohistóricas comunes* y, por ende, categorías no exclusivamente literarias y más teóricas que las del primer modelo. En este caso, especialistas del relato breve, a algunos de los cuales hemos podido considerar comparatistas por idiosincrasia o *avant la lettre* (por el hecho de que se haya repetido cierto perfil o figura del comparatista, por ejemplo encarnado en Étiemble y caracterizado por la alternancia de estudios de Literatura Comparada con otros sobre el género literario convocado, algunas veces ambos con fortuna conjugados), se han referido a la literatura oriental y a la actual africana, por ejemplo, en la relación del género literario con el devenir de una clase social media o incluso marginada, con la que además se ha emparentado la literatura de mujer: también para las *nouvelles* africanas, como para las suizas o las canadienses o las hispanoamericanas,

se relaciona mujer escritora con relato breve. Y también para esas mismas literaturas se apunta hacia esa narrativa aún más breve que hoy parece situarse en el horizonte, pero que también es alternada con una sugerente especie que ha recuperado el marbete de *novella*, que bien podríamos exportar –no sin paradoja– a la literatura europea actual.

No obstante, aunque efectivamente el objetivo primero ha implicado la profundización y explicación de la novela corta española y francesa desde el modelo A, necesariamente si se quiere, no se ha renunciado tampoco al modelo C, por el cual se conformarían grupos supranacionales desde *la teoría de la literatura* a partir de fenómenos totalmente autónomos desde la perspectiva genética, implicando pues el máximo grado de teoreticidad según Claudio Guillén, quien alega el ejemplo de los "estudios Este/Oeste", al que se podría añadir el de los *gender studies*. Esa teoría no sería tanto la herramienta adaptada a lo comparado como el punto de partida investigador, pero tampoco permanecería ajena a los modelos anteriores A y B. De hecho, el estudio comparado de nuestra especie genérica española y francesa viene a confirmar la idea de Guillén que aquí compartimos plenamente por la que ese modelo C significa o encarna ese diálogo que estimula el comparatismo literario como es el existente entre la unidad y la diversidad, también escenificado en el encuentro entre crítica, historia y teoría.

Este estudio comparado ha ido invitando a una teoría del relato corto, digna de completar con otras literaturas, y a un replanteamiento en el estadio de entresiglos, del XIX y el XX, pero también del XX y el XXI; de hecho, se reclama desde aquí un estudio para el estado de la novela corta española desde la segunda mitad del XX hasta nuestra actualidad, lo que puede servir de prospectiva prometedora. Prolífica ha resultado igualmente la comparación en cuanto ha corroborado que unas similares obsesiones teóricas conciernen a los estudios franceses y españoles, también con motivo de este género literario, que ha conseguido hacer tambalear importantes conceptos relativos a la literatura tales como el de la verosimilitud o el de la propia evolución literaria, hasta el punto de que la literatura bien podría verse en el espejo reducido de la especie estudiada. Pero ésta también ha contribuido a reafirmar la apuesta por lo gradual o transicional (como Tibi o Martínez Arnaldos entre otros teóricos) como postulado teórico –y no estrictamente teórico–, lo que de nuevo invita a comparar. Así, se ha favorecido una comparación entre la literatura francesa y española de la primera mitad del siglo XX, entre escritoras de *nouvelles* o cuentos y novelas cortas en francés y en

español en ese periodo, y entre textos narrativos breves y semibreves que por igual escriben aquellas escritoras.

Y es que los hermanamientos genéricos e históricos no se han quedado en las especies medievales, y los especialistas de cada una de las épocas así lo han destacado. Baquero Goyanes se refería, por ejemplo, a los congéneres de la novela corta del XIX, que no serían sólo los cuentos sino también las leyendas, los poemas en prosa o los artículos de costumbres, todos los cuales, cumpliendo con su tesis, eran revitalizados y *literaturizados* a lo largo de todo ese siglo, el que explica la coyuntura de nuestro estudio. Ello ha permitido enlazar también con el paralelismo trazado entre el nacimiento y el renacimiento del género de la novela corta/*nouvelle* y el momento del Renacimiento histórico y el de la propia literatura. Ha valido como enésimo ejemplo de la recurrencia a la "comparación *entre*" en la teoría justificativa de los géneros literarios la referencia de Baquero Goyanes al cuento y la novela corta, además de a la novela, así como de la oscilación terminológica y/o conceptual que es posible causa-consecuencia de todo ello, al defender la denominación propuesta por Pardo Bazán de "cuento largo" también para Clarín, cuando a la vez se venían defendiendo otras como la de novela-corta. Pero consideramos, tras el trazado histórico comparado, que quizás se habría de hablar de géneros "re-literaturizados" si se data la "primera" literaturización en el ínterin de la Modernidad renacentista y la segunda en el quicio interhistórico que vierte hacia la otra modernidad, entre el XIX y el XX. Asimismo, se reafirma pues la necesidad de la interconexión genérica en la tradición no sólo literaria sino discursiva, pudiendo identificar y desentrañar la transversalidad interdiscursiva, transliteraria o transgenérica, tanto en los niveles estructurales como pragmáticos.

De este modo, el vínculo con los primeros eslabones, ese parentesco con los antepasados de la serie genérica tanto francesa como española ha experimentado una metamorfosis, que no una desvirtuación (otra problemática concerniría a la consideración de tal evolución como género natural o histórico), como vendría a demostrar el grupo genérico de las novelas cortas y el de las *nouvelles* escritas durante ese periodo del siglo XX. Sin embargo, parecería más lícito hablar de grupo genérico para el ejemplo español de las primeras décadas del siglo XX, agrupado como tal gracias al éxito de esas colecciones literarias, determinantes de muchas peculiaridades también narratológicas que las aúnan como tal conjunto genérico. En Francia, el éxito de la *nouvelle*, especialmente enfatizado para el XIX, vendría a poseer en el siglo siguiente un carácter más individual o personal, amén de afinidades o tendencias de

grupo; pero también vendría a confirmar la trayectoria que parece seguir después el género en España, encaminándose hacia el *recueil*, cuestión que bien podría sugerir otro estudio.

Como hiperónimo puede ejercer el marbete de "relato corto" o el de "cuento literario", pudiendo englobar en el ámbito literario hispánico tanto cuento como novela corta que, en el ámbito francés contemporáneo, en la primera mitad del siglo XX, en la mayoría de casos se funden o confunden en el de *nouvelle*, aunque, en la práctica y en la teoría se alegue la diferenciación para ese estadio entre la *nouvelle brève* y *longue*. En nuestro periodo estudiado, *nouvelle* responde a una especie de homónimo con el que referir dos géneros literarios posiblemente diferenciados, y novela corta, por su parte, un compuesto sintagmático para un cierto género literario, si no subgénero al incluirlo bajo el amparo del "relato breve"; con todo, se ha advertido que esta situación ha variado dependiendo del periodo literario. Pero además de ciertas estrategias acorde con la narratividad y la brevedad que los caracteriza, otros factores han resultado inexcusables y se suman a aquéllos de forma variable también según el estadio literario, como el del medio de publicación del relato, que despliega todas sus influencias textuales, contextuales y cotextuales. Pero la difícil delimitación la ha corroborado de nuevo el hecho de que los escritores, como nuestras autoras, han alternado el relato breve con el extenso, el más breve con el medianamente breve, así como el medio literario más elevado y canónico con el popular e inmediato, buscando ganar la gloria de su tiempo y la de todos los tiempos.

El paseo regresivo por la historia del género y de los nombres de la *nouvelle* y la novela corta por ese motivo ha sido acompañado de las relaciones históricas entre ambos países y de sus respectivas literaturas, que también son escritas por aquellos autores y autoras dedicados al relato (semi)breve. Así, se ha confirmado la idea de Claudio Guillén según la cual el comparatismo literario no es en última instancia sino una reflexión sobre la historia de la literatura, sobre lo uno con lo diverso. Esa aprehensión de la unidad con la diversidad revela su incompatibilidad con lo reductor y lo ahistórico, pero manteniendo la alerta ante ello, se ha podido reflexionar sobre los pilares de la propiedad narrativa y de la extensión textual y sobre la relación efectiva entre esas dos características, sobre lo que se ha erigido la historia del género de la *nouvelle* y de la novela corta y la de la relación existente entre ambas especies –con sus encuentros y desencuentros–, tal y como ha ratificado la propia tradición de su crítica

hasta la actualidad. Pero esas relaciones han evolucionado siempre empujadas por el aliciente incombustible del motor de una modernidad, una atracción natural en los géneros literarios que ha ocasionado un tracción sobre nuestro género cuando ha sido sometido a la acción de las fuerzas de esas dos propiedades en diferentes direcciones, tal y como se ha sentido especialmente en la modernidad o crisis literaria que ha pasado entre el siglo XIX y XX.

Así, esa "crisis" de la literatura que pasaba entre el siglo XIX y el XX consigue ser sobrepasada, y se puede hablar de que la función narrativa no ha muerto y de que las arriesgadas desviaciones no han ocasionado un cisma en la tradición narrativa –literaria y occidental– al que se refería Ricœur. Así, tampoco ha muerto nuestro género literario de la *nouvelle* o la novela corta, ni han sufrido el destierro genérico las escritas por Anna de Noailles (*Les Innocentes ou La Sagesse des femmes*) cuando el hilo narrativo se ha difuminado en pos de la reflexión intimista, o por Sofía Casanova (en sus novelas cortas no recopiladas que salieron en colecciones populares) cuando la ficción se ha acortado o alargado en función de las necesidades del marco publicador y de la acomodación de un texto no ficcional, o por Elsa Triolet (*Le Premier accroc coûte deux cents francs*) cuando se han alargado e intrincado hasta la novelización. Carmen de Burgos *(La flor de playa y otras novelas cortas*) ha contribuido a ratificar la figura habitual del escritor español que se desenvuelve y vive en el medio popular de publicación de novelas cortas y que no olvida la referencia francesa por ejemplo gracias a traducciones realizadas o leídas por ella misma, o gracias a temas e imágenes o estereotipos sobre el país vecino y su literatura. Y, por su parte, Isabelle Eberhardt (*Écrits sur le sable*) y Carmen Laforet (*Siete novelas cortas*) han ayudado a ratificar perfectamente el estado de la literatura y de nuestras especies literarias a principios del siglo XX la primera y a mediados del mismo la segunda, abriendo y cerrando nuestro periodo analizado.

Los débitos para con la tradición literaria, pues, no han podido ser obviados para entender el desmarque maniobrado por nuevas corrientes literarias que adquieren resonancia en lo narrativo breve. Se está ante una nueva búsqueda de cambio o transición de un relato ya usado o "tradicionalizado" hacia uno moderno o "modernizado" cuya novedad y diferencia también tendrían irremediablemente fecha de caducidad. A la luz de nuestros textos ha parecido que, para perder en narratividad, se prefiere o se necesita ganar en brevedad, y si pierde en brevedad, parece ganarse en narratividad, como bien ejemplificarían autoras tales como Isabelle Eberhardt o Anna de

Noailles. No sin excepciones que darían lugar a nuevas rupturas, ni sin sus generalidades o normas que igualmente invitarían a futuros desv(ar)íos, parece que el juego moderno desde finales del XIX se desarrolla en ese terreno, sin que, no obstante, tampoco dejen de escribirse relatos medios en tensión con la brevedad y la narratividad así como relatos esencialmente narrativos muy breves (como anteriormente, en la Edad Media, las facecias, y como también posteriormente –si no simultáneamente en estado larvario–, en la Postmodernidad, el microrrelato). Entonces, se podría analizar la tracción o la tirantez existente entre brevedad y narratividad textual. En la teoría en torno a la *nouvelle* y la novela corta, siempre en colisión con la del cuento y el *conte* y con la de la novela, de manera comparativa o comparable, se ha comprobado el paso por el relato/*récit* y también por lo breve/*bref*. Apostar por "lo breve" y por "lo narrativo" también significaría apostar por un concepto válido para el arte, y ambas propiedades formarían parte del ADN de ese género manifestado en sus series, grupos y casos genéricos, pero también de otros géneros breves como el cuento-tradicional, si no el micro-relato reciente en las literaturas (propiedades a las que se podría sumar otra que también ha acabado convirtiéndose en pertinente como el de su forma prosística). Así, se ratifica la consideración de la *nouvelle* y la novela corta como una de las series genéricas entroncadas con ese género o hipergénero del relato breve; con todo, igualmente cabría referirse para el género de la novela corta y la *nouvelle* a sus propios grupos y casos.

En cada serie genérica habrían de medirse las dosis de narratividad y de brevedad que la constituirían como tal serie y que podrían aproximarla a la serie histórica de otra tradición literaria, pero también en cada grupo y en cada caso literario. Así, para este ítem también habría que apostar por la gradualidad: la narratividad y la brevedad tendrían sus grados, y a cada uno, en esa transición, le correspondería un tratamiento narratológico de cada uno de los aspectos del caso textual, sin por ello dejar de ser una novela corta o una *nouvelle*. Además, dentro de los grupos genéricos, en su contexto en cuanto sistemas, por factores particulares tales como la influencia de la prensa en el XIX o la de sus congéneres con distintos predominios según la época, se modularía asimismo esa gradualidad, con una tendencia a la narratividad que rayaría en lo novelesco o a la brevedad que rayaría en lo cuentístico o incluso en lo poético. No se trata de considerar que el hecho de apostar por la gradualidad sea desestimar la conceptualización y su solidez, pero no es menos cierto que los modos de cuantificar o medir por ejemplo la brevedad o la narratividad en su mutua relación no resulta

tampoco evidente, pues se habrían de medir las consecuencias de la necesaria simbiosis entre ambas propiedades, el grado de narratividad en relación con el grado de brevedad del texto, grupos o subgénero en cuestión. Así, si se apuesta por la gradualidad o la "medición" de la propia narratividad, igual que para la otra característica, la de la extensión textual, logrando así abarcar bajo el común denominador de lo narrativo-breve no sólo nuestras especies literarias sino también esas ficciones breves del contexto más reciente, se abarcaría además el devenir compartido *de facto* con otras literaturas más allá de las europeas desde las últimas décadas del siglo XIX.

Nuestras seis autoras escogidas como representantes de la primera mitad del siglo XX han confirmado la tendencia a alternar cuento y novela corta así como otros géneros narrativos y no narrativos, al mismo tiempo que han confirmado que no es por esa faceta de "brevistas" por la que se suele destacar en ese estadio literario. A ellas les ha rodeado otra problemática que las ha hermanado con el género estudiado de la novela corta y la *nouvelle*, que no es otro que el de su vinculación con una no alta literatura, que tampoco ha recibido el favor de la traducción inmediata y raras veces posterior. La traducción no sólo ha servido como termómetro para las relaciones literarias franco-españolas, sino como puente entre nuestras escritoras con la literatura vecina en cada caso. Carmen de Burgos fue febril traductora del francés pero escasamente traducida; Sofía Casanova fue impulsora de las traducciones del polaco, lengua eclipsada como el resto entonces por la francesa; Carmen Laforet no fue traductora pero sí traducida al francés aunque no por sus relatos breves; Isabelle Eberhardt, rusa-suiza-francesa-argelina, fue lectora empedernida en diferentes idiomas así como una *conversa* también lingüísticamente que sólo recientemente está siendo traducida al español y más allá de sus textos no ficcionales; Anna de Noailles, francesa de origen rumano, no traduce pero es traducida al español sólo por su poesía y su narrativa extensa; Elsa Triolet, francesa de elección, escritora y traductora del ruso, fue traducida, como Carmen Laforet, poco después de recibir su premio, aunque destaquen sus traducciones de relatos extensos.

Si el viaje no hacía al exotista ni al cosmopolita, ni un español o un francés su estereotipo, tampoco una autora ni seis harían a la literatura femenina. Pero ciertamente todas han pasado gracias a su literatura por "el tema de (la) mujer" y han escrito "en femenino singular". Además, han compartido humanamente con el comparatismo otro rasgo peculiar de éste según Claudio Guillén, que "para bien o para mal, es la conciencia problemática de su propia identidad" (2005: 121). Y a su vez el comparatismo ha compartido con el *entre-dos* pensado por Sibony otro rasgo, el del

origen que uno en realidad es múltiple e infinitamente diverso, como hasta en el cosmos o la lógica: "Même dans l'ordre cosmique, ou logique, l'origine apparaît double et multiple entre fini et infini".[*] Nuestro género literario ha sido situado entre dos géneros y nuestras autoras en otras situaciones "entre": pero, como a lo largo de este estudio se ha sentido, el *entre-deux* palpita también entre lenguas o culturas, entre lugares y *passages*, un *entre-deux* en el amor, un *entre-deux-femmes*, un *entre-deux* humanamente crucial y vital.

[*] Y tras aquélla desemboca en la siguiente idea para finalizar: "L'*origine*, ce n'est pas seulement là d'où on vient. On bute sur elle et cela anime nos déplacements. L'origine semble une limite indépassable, mais elle induit les voies de passages; les passes, les voyages. Il n'y a pas de langue-origine ni d'origine des langues, mais les effets de l'origine viennent se jouer entre deux langues; il n'y a pas La Femme, mais le fantasme qu'elle représente vient se jouer entre deux femmes; il n'y a pas La place mais sa question se joue dans le déplacement, l'entre-deux-places; il n'y a pas La Vie ou La Mort mais ça se joue entre vie et mort; il n'y a pas d'Identité mais ça se joue dans l'entre-deux-identités et les mutations de l'origine. L'origine est un retrait qui conditionne l'entre-deux-traits. Elle se retire des entre-deux qu'elle implique et déclenche, et que son retrait conditionne. C'est pour cela que les entre-deux sont des figures de l'origine -des dissipations de l'origine: celle-ci est trop brûlante et traumatique pour être vécue en tant que telle. Elle nous revient et nous invite à reprendre contact avec elle sous la forme d'un entre-deux, la seule qui nous soit accessible. L'origine, comme l'horizon, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand on y vient, et ses éclipses ou retours se marquent non par une donnée pure, unique, mais par deux moments, *deux* instances, *entre* lesquelles on est pris" (Sibony, 1991: 16).

3. 1. Résumé et conclusions

Sous le titre de « La *novela corta* et la nouvelle dans la première moitié du XXème siècle. Etude critique comparée à partir de six auteurs féminins », nous proposons le présent travail, que nous développons avec l'objectif de faire des recherches, depuis un prisme comparatif, sur l'état de l'évolution de la *novela corta*/nouvelle dans son équivalence générique communément acceptée par la théorie et la critique littéraire. A partir des présupposés revalorisés de la Littérature Comparée et complétés par des branches comme la Génologie, la Thématologie ou la Narratologie, nous avons l'intention d'analyser la conformation du genre narratif (semi)bref à partir de facteurs déterminants et différentiels dans la connexion des champs littéraires espagnol et français, sans contourner celles qui existent avec des champs d'autres littératures et d'autres systèmes. Cette recherche présentée comme thèse de Doctorat permet l'ouverture de nouvelles voies dans l'évaluation du genre littéraire ou des genres littéraires en question en ce qui concerne sa conception narratologique et socio-historique. Les coordonnées établies nous ont obligé à élargir le spectre historique et générique, ouverture qui a corroboré la persistance de certaines problématiques qui l'entourent, qui se recouvrent et qui, alors, peuvent se lire comme symptomatiques d'une tradition littéraire mais aussi d'une tradition théorico-critique partagée entre l'Espagne et la France.

Autour de l'apriorique équivalence littéraire entre « novela corta » et « nouvelle », nous proposons d'observer les rapprochements et les écarts de leur caractérisation générique ou génologique dans l'espace temporel compris entre 1900 et 1950, toujours à la lumière du développement antérieur et postérieur à ce genre littéraire. C'est pourquoi il convient de remonter aux antécédents et référents communs depuis une perspective comparée et aux impérissables fraternisations de la littérature française et espagnole, afin de tracer une ligne d'évolution qui permette de s'arrêter et d'approfondir le genre narratif bref et semi bref dans cette période littéraire, ainsi que d'ébaucher sa métamorphose jusqu'à aujourd'hui. Cette étude prétend entrer dans l'explication d'une évolution et des rapprochements littéraires supranationaux entre l'Espagne et la France et, de la même manière, aller au-delà de la problématique lexico-

sémantique ou conceptuelle et procéder à une délimitation théorique par rapport au reste des genres narratifs et non narratifs, brefs et moins brefs.

Pour cela, nous partons tout d'abord de cette relation littéraire franco-espagnole, déployée avec intensité au XIXème siècle dans de multiples directions comme dans celle du récit bref , et de la référence au premier numéro – mais pas seulement dans celui-ci – de la célèbre collection espagnole *El Cuento Semanal* (1907-1912) – qui publie des *cuentos*, comme son nom l'indique, mais principalement des nouvelles dans lesquelles ne sont pas rares les références ou les environnements évoquant la France voisine et contemporaine – à une tentative d'adaptation ou d'exportation du genre de la nouvelle telle qu'elle était cultivée en France, mais aussi à une tentative d'obtenir, en imitant celui-ci, un grand succès parmi le public lecteur et acheteur. Pareillement, nous partons des repositionnements de ces deux champs littéraires, le français, qui a irradié toute son influence au siècle antérieur sur d'innombrables champs pas seulement littéraires, et l'espagnol, qui a éveillé sa léthargie littéraire dans le gond des XIXème et XXème siècles avec des cultivateurs qui alternent le récit bref, semi bref et étendu, impliquant naturellement une restructuration du panorama littéraire, notamment avec les littératures russe et nord-américaine, et plus tard, la latino-américaine, importantes cultivatrices du récit bref dans le contexte contemporain. Ainsi donc, en partant de la relation historiquement et théoriquement justifiée entre la *novela corta* et la nouvelle qui conduit à se poser la question de la vigueur d'une telle relation dans les premières décennies du XXème siècle, il s'agit de mesurer les influences et de tracer les parallèles entre les deux dans le contexte indiqué. De cette façon, c'est dans la synchronie et la diachronie de l'arc spatio-temporel tracé où l'on prétend apprécier et ratifier ces lignes parallèles et/ou tangentes à travers le choix d'un corpus littéraire composé par Carmen de Burgos, Isabelle Eberhardt, Sofía Casanova, Anna de Noailles, Carmen Laforet et Elsa Triolet.

En quête d'un échantillon significatif et varié, entre règles et exceptions, nous avons choisi, pour organiser le corpus de cette recherche, trois femmes françaises : Isabelle Eberhardt, Anna de Noailles et Elsa Triolet ; ainsi que trois femmes espagnoles : Sofía Casanova, Carmen de Burgos et Carmen Laforet. Elles se consacrent toutes à l'écriture de nouvelles/*novelas cortas* pendant les cinq décennies du XXème siècle, même si par leur vie et leur écriture avant et/ou après ces années-là, nous nous permettons de donner une continuité et une explication à cette étape historico-littéraire vis-à-vis de la narration brève et moyenne. Avec ces écrivains féminins, nous

illustrerions l'état du genre et de la question théorique dans la diachronie de cette étape, car dans sa propre progression en France et en Espagne, en recherchant également la synchronie à partir de chacune de ses bornes. A travers l'analyse individuelle et collective depuis le comparatisme textuel et contextuel, nous avons l'intention de corroborer des propositions théoriques et de pouvoir en ajouter et en suggérer d'autres autour du genre de la nouvelle et de la *novela corta*, recoupées transversalement par d'autres propositions autour de l'écriture féminine depuis la littérature espagnole et française. Certaines se dressent donc comme représentantes dans la première moitié du XXème siècle du récit bref français et d'autres, représentantes du récit bref espagnol, avec des dénominateurs communs et différentiels qui affronteraient, en même temps, une caractérisation générale du propre genre littéraire au-delà des individualités et des nationalités.

Dans le premier bloc, consacré à l'étude historique comparée, nous faisons des recherches sur la situation de la *novela corta* espagnole et de la nouvelle française dans la première moitié du XXème siècle, s'arrêtant à plusieurs endroits mis en évidence comme ce qui est relatif à la publication de tels textes dans des milieux analogues à la presse comme des collections et des revues littéraires, et relatif aux traductions en espagnol ou en français, parmi d'autres questions de réception, à partir de l'exemple offert par nos six écrivains. A partir de là, nous réalisons une révision rétrospective inverse, depuis le XXème siècle jusqu'au Moyen-âge pour « retourner » finalement au XXIème siècle, tout cela au travers de différentes parties avec une même trajectoire : point de départ depuis une approximation proprement historique des relations hispano-françaises à chacun de ces stades, en passant par une ébauche de l'état de la question théorique pour cette époque et par un exposé des dénominateurs communs, notamment sur l'aspect historico-narratologique, et de problématiques terminologiques, particulièrement depuis leurs équivalences traductologiques, pour arriver à des bilans particuliers puis généraux de l'histoire du genre, sa terminologie, ses caractérisations et sa propre théorie à cet égard. Ainsi donc, le corpus consulté et la théorie scrutée et corroborée, la correspondante au XXème siècle, nous complétons avec une étude historique comparée à partir de l'alternance de bibliographie française et espagnole à cet égard jusqu'à arriver au milieu du XXème siècle, lorsque viennent se faire valoir de nouvelles conditions historiques qui impliquent un autre tournant ou établissement dans le genre narratif (semi)bref, comme ce qui touche à la disparition des collections littéraires avec des récits exempts après les volumes ou les recueils, similairement à la

situation de la nouvelle au XXème siècle, celui du recueil. C'est ainsi que nous soutenons la transversalité, favorisée par certaines questions qui donneraient à l'exhibition théorique un autre aspect suggestif et complexe, comme savoir s'il s'agit d'un genre féminin, ou sublittéraire, ou anti-canonique, ou bien « comparatible » en invitant à être en puissance comparable et comparé à d'autres genres et d'autres littératures.

Par la voie de la pratique de l'analyse narratologique, nous passons alors à l'application de la théorie d'après des critères cohésifs et comparatifs envisagés dans les coordonnées requises par et pour cette étude. Cela correspond au second bloc, le narratologique-thématique, divisé à son tour à la recherche d'espaces-lieux et de personnages à la lumière de la narrativité et de la brièveté, et d'images ou stéréotypes et quelques « ismes » – exotisme, cosmopolitisme, érotisme ou féminisme – à la lumière de motifs et de thèmes (et également en relation avec les figures féminines). C'est pourquoi nous combinerons la génologie et l'historiologie avec la morphologie et la thématologie dans une internationalité des relations littéraires, en adaptant pour l'occasion les pas réglés par Claudio Guillén dans son étude de Littérature Comparée, colonne vertébrale du présent travail. Il sera alors licite d'esquisser les conclusions et d'offrir d'autres propositions de solutions et prospectives.

Pour cela, nous affirmons de façon convaincue, comme pour la transversalité, la gradualité et le relativisme de ce qui existe « entre », des zones intermédiaires, en suivant – transversalement – les idées de l'entre-deux de Daniel Sibony : par exemple, au moment de conceptualiser, de définir, de mesurer la brièveté ou de séparer les thèmes et les typologies. Certains implicitement, d'autres explicitement – comme le comparatiste Etiemble – quelques remarquables spécialistes de la *novela corta*/nouvelle soutiennent également cela : les dénominations typologiques inventées par René Godenne comme « nouvelle-instant » ou « nouvelle-nouvelle » pourraient l'impliquer, de la même manière que la considération des nouvelles ou récits plus brefs et moins brefs et celle du concept de conte-littéraire-moderne vis-à-vis de la propre conception de genre ou de la volonté de (anti)genre. On pourrait penser justement aux nouvelles publiées dans les collections au début du XXème, toujours avec des exceptions, obligeant à entrer en jeu le déterminisme sociologique ainsi que le déterminisme de la propre théorie et de la critique : la volonté de ces décennies de ce qu'est ou non un genre. Entreraient alors en jeu les conditionnements socio-historiques, en fonction desquels varie le concept-même de genre littéraire, chacun des genres, et, supposée par

cette gradualité ou ce *continuum*, la relation et réorganisation entre les genres. Nous affirmerions également une gradualité inter-générique : par exemple, si dans la nouvelle actuelle l'accent est mis sur l'utilisation de l'espace-temps, cela pourrait être dû à ce que, proportionnellement, l'importance de l'action diminuerait ou, en général, toutes les propriétés narratologiques se restructureraient. La gradualité aiderait également à relativiser un débat parallèle, comme celui qui existe autour de l'infra littéraire et le canonique.

L'une de ces problématiques initiales qu'ont partagé nouvelle et *novela corta* concerne la soi-disant infériorité d'un tel genre littéraire et le faible positionnement critique, notamment pour les premières décennies du XXème siècle, lieu commun fort récurrent qui, sans être relativement incertain, ne doit pas empêcher ou décourager d'autres études mais inviter à chercher d'autres rapprochements théoriques et d'autres responsables possibles, comme l'ont été leur milieu de culture de prédilection – des collections et des revues dans la première moitié du XXème – ou leur caractérisation générique malléable. Toujours en rapport avec la problématique antérieure, soulignons que ni la nouvelle ni la *novela corta* ne semblent finir par trouver leur place dans la théorie littéraire, normalement situées entre les genres avec lesquels nous avons eu tendance à les comparer. Mais en relativisant, à ce qui de fait ont obligé les deux espèces narratives dans cette étude, les genres littéraires semblent véhiculer en eux-mêmes ce comparatisme inter générique et inter discursif. Les propriétés qui se sont maintenues dans la nouvelle et la *novela corta* et qui les ont fraternisées avec d'autres traits d'après les différentes études historiques, celles de la brièveté et de la narrativité, nous ont obligée à les comparer avec la *novela*/roman et le *cuento*/conte. C'est pourquoi, parmi les prospectives, pourrait tenir une théorisation sur la relation entre brièveté et narrativité depuis les présupposés essentiellement narratologiques, complétés par d'autres facteurs déterminants historiquement. Et c'est pour une telle délimitation générique à l'intérieur de la narration que nous avons mis en évidence la nécessité d'en venir également à la concrétisation socio-historique.

Ainsi, la productivité de l'étude comparative de la nouvelle et de la *novela corta* au stade de la première moitié du XXème siècle apparaît et se développe face aux trois modèles fondamentaux de supranationalité qui, selon Claudio Guillén, s'offrent au spécialiste de Littérature Comparée (2005 : 96-97). Nous pouvons conclure que la nouvelle française et la *novela corta*, dans leur comparaison historico-génologique, en accord avec le modèle A, correspondent à des phénomènes ou ensembles

supranationaux – ici en tant que séries et avec des groupes génériques – qui *impliquent internationalité*, même dans une particularité nationale ainsi qu'individuelle – représentée par chacun de nos auteurs étudiés – qui n'est ni niée ni annulée. Cette internationalité du premier modèle supranational est due également, pour nos espèces génériques analysées, autant à des prémisses culturelles communes, assumées dans le cas de la France et de l'Espagne également par et pour ses littératures dans la tradition occidentale européenne, qu'à des contacts génériques et à des relations entre les propres auteurs mais aussi entre des processus dans chaque enceinte proprement nationale. Ces contacts génético-génériques franco-espagnols sont prouvés historiquement depuis le XXème siècle et même au XXIème siècle jusqu'à la Renaissance littéraire européenne (et même avant), qui est détonnée dans et par la littérature italienne du Trecento de Boccaccio et irradiée depuis cette épicentre à différents rythmes et intensités par le reste de la tradition littéraire européenne, ce qui a aussi ratifié ces prémisses culturelles partagées.

Ces contacts *génétiques* entre *novela corta* et nouvelle, donc, ont été constants tout au long de l'histoire littéraire espagnole et française, même en marge du corset terminologique, de la même manière qu'ont été constantes les relations directes ou indirectes entre auteurs des deux littératures, également cultivateurs du récit bref en général. L'absence de relations amicales ou d'influence littéraire entre nos auteurs choisis (ce sont d'autres écrivains et figures singulières comme celles de Colette ou de Pardo Bazán qui remportent le protagonisme d'alors), pourtant, de manière tangentielle mais très intéressante a servi à corroborer, par exemple face à la relation entre tout un processus comme celui de la publication de récits brefs dans des milieux liés à la presse, ce processus propre à la France et à d'autres littératures vigoureuses, comme l'anglo-saxonne et l'allemande, duquel s'inspire l'Espagne entre le XIXème et le XXème siècle, pour faire décoller celle-ci un phénomène propre comme celui des collections de *novelas cortas*, phénomène qui, entre outre, pour un plus grand intérêt s'il tient, emporte ou exporte en France, même si dans son recul l'écho n'était pas comme le vécu dans les premières décennies du XXème. Approfondir ces collections de souche purement espagnole, comme *La Nouvelle Idéale*, qui sont publiées en France, avec un titre et des œuvres en espagnol ou en français, justement après la Guerre Civile espagnole, représente un autre labeur prospectif pour ce champ critique.

Mais cette absence de relations personnelles directes, par exemple, entre nos écrivains vient également confirmer positivement ce stade de la littérature auquel

convergent la France et l'Espagne, par lesquelles passe le même méridien séparant la tradition de la modernité littéraire en traversant aussi quelques – « ismes » comme l'exotisme, le cosmopolitisme, l'érotisme ou le féminisme –, au-delà des « ismes » propres à des courants ou générations littéraires plus réduits qu'ici, même sans cesser d'être présents, n'ont pas voulu corseter ou limiter historiquement. Le cadre conceptuel qui fournit aussi les outils terminologiques pour aborder ce point de vue doit être historiquement adéquat, comme insiste Claudio Guillén, par exemple, en faisant appel, outre à la même auto-conscience d'une telle tradition et relation (dans ce cas de la civilisation européenne ou même européenne/américaine comme l'ajoute le spécialiste), à celles qui existent dans la Poétique proprement européenne – comme quand les spécialistes ont expliqué notre genre depuis la rhétorique – ou même à d'autres possibles et applicables à différents phénomènes historiques.

Bien que nous n'ayons pas eu l'intention d'aborder le second modèle de supranationalité, celui par lequel on analyse et on rapproche comparativement ces processus non dépendants depuis ce facteur génétique ou n'appartenant pas à la même civilisation, il n'est pas moins certains que, en conjuguant certaines études proches parentes à partir de la *novela corta* espagnole et de la nouvelle française dans leur devenir au XXème siècle, nous avons pu noter d'autres processus qui impliquent des *conditions socio-historiques communes* et, par conséquent, des catégories pas seulement littéraires et plus théoriques que celles du premier modèle. Dans ce cas, des spécialistes du récit bref, certains d'entre eux que nous avons pu considérer comme comparatistes par idiosyncrasie ou « avant la lettre » (du fait que se soit répété un certain profil ou figure du comparatiste, incarné par exemple par Etiemble et caractérisé par l'alternance d'études de Littérature Comparée avec d'autres sur le genre littéraire convoqué, parfois les deux conjugués), s'en sont référé à la littérature orientale et à l'actuelle africaine, par exemple, dans la relation du genre littéraire avec le devenir d'une classe sociale moyenne ou même marginalisée, avec laquelle, en outre, a été apparentée la littérature féminine : pour les nouvelles africaines, comme pour les suisses, les canadiennes ou les hispano-américaines, on rattache la femme écrivain au récit bref. Et également pour ces mêmes littératures on se dirige vers cette narration encore plus brève, qui aujourd'hui semble se situer à l'horizon, mais qui est aussi alternée avec une espèce suggestive qui a récupéré l'étiquette de *novella*, que nous pourrions bien exporter – non sans paradoxe – à la littérature européenne actuelle.

Cependant, bien que l'objectif premier a effectivement impliqué l'approfondissement et l'explication de la nouvelles espagnole et française depuis le modèle A, nécessairement nous n'avons pas renoncé non plus au modèle C, par lequel se conformeraient des groupes supranationaux depuis la *théorie de la littérature* à partir de phénomènes totalement autonomes depuis la perspective génétique, impliquant donc le degré maximum de théoricité selon Claudio Guillén, qui allègue l'exemple des « études Est/Ouest », auquel nous pourrions ajouter celui des *gender studies*. Cette théorie ne serait pas tant l'outil adapté à ce qui est comparé comme le point de départ investigateur, mais elle ne resterait pas non plus contraire aux modèles antérieurs A et B. De fait, l'étude comparée de notre espèce générique espagnole et française vient confirmer l'idée de Guillén, que nous partageons pleinement, selon laquelle ce modèle C signifie ou incarne ce dialogue qui stimule le comparatisme littéraire comme il existe entre l'unité et la diversité, également mis en scène dans la rencontre entre critique, histoire et théorie.

Cette étude comparée a peu à peu invité une théorie du court récit, digne d'être complétée avec d'autres littératures, et un réexamen au stade de l'entre-siècle du XIXème et du XXème, mais aussi du XXème et du XXIème, de fait, s'impose à partir d'ici une étude pour l'état de la nouvelle espagnole de la seconde moitié du XXème à nos jours, ce qui peut servir de prospective prometteuse. La comparaison s'est avérée être prolifique également dès qu'il a été corroboré que des obsessions théoriques similaires concernent les études françaises et espagnoles, également en raison de ce genre littéraire, qui a réussi à faire chanceler d'importants concepts relatifs à la littérature tels que celui de la vraisemblance ou bien celui de la propre évolution littéraire, jusqu'au point ou la littérature pourrait bien se voir dans le miroir réduit de l'espèce étudiée. Mais celle-ci a également contribué à réaffirmer le pari pour le graduel et le transitionnel (comme Tibi ou Martínez Arnaldos entre autres théoriciens) comme postulat théorique – et pas seulement théorique –, ce qui invite de nouveau à comparer. Ainsi, nous avons favorisé une comparaison entre la littérature française et espagnole de la première moitié du XXème siècle, entre des écrivains de nouvelles ou contes et *novelas cortas* en français et en espagnol pendant cette période, et entre des textes narratifs brefs et semi brefs que, pareillement, écrivent ces écrivains.

Ainsi, cette « crise » de la littérature qui passait entre le XIXème et le XXème siècle parvient à être surpassée, et nous pouvons dire que la fonction narrative n'est pas morte et que les déviations risquées n'ont pas occasionné de schisme dans la tradition

narrative – littéraire et occidentale – auquel se référait Ricœur. Ainsi, notre genre littéraire de la nouvelle ou *novela corta* n'est pas mort non plus et n'ont pas subi d'exil générique celles qui ont été écrites par Anna de Noailles (*Les Innocentes ou la sagesse des femmes*) lorsque le fil narratif s'est estompé derrière la réflexion intimiste, ou par Sofía Casanova (dans ses nouvelles non compilées qui sont sorties en collections populaires) quand la fiction s'est écourtée ou rallongée en fonction des besoins du cadre de la publication et de l'accommodation d'un texte non fictionnel, ou par Elsa Triolet (*Le Premier accroc coûte deux cents francs*) lorsque ses récits ont été rallongés et embrouillés jusqu'à la romanisation. Carmen de Burgos (*La flor de playa y otras novelas cortas*) a contribué à ratifier la figure habituelle de l'écrivain espagnol qui se débrouille et vit dans le milieu populaire de publication de nouvelles et qui n'oublie pas la référence française, par exemple, grâce à des traductions réalisées ou lues par elle-même, ou grâce à des thèmes et images ou stéréotypes sur le pays voisin et sa littérature. Et, pour leur part, Isabelle Eberhardt (*Ecrits sur le sable*) et Carmen Laforet (*Siete novelas cortas*) ont aidé à ratifier parfaitement l'état de la littérature et de nos espèces littéraires, au début du XXème siècle la première et au milieu du XXème la seconde, ouvrant et fermant notre période analysée.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. EL GÉNERO DE LA *NOUVELLE*/NOVELA CORTA EN LA HISTORIA LITERARIA FRANCESA Y ESPAÑOLA: APROXIMACIÓN HISTORIOLÓGICA, GENOLÓGICA Y TERMINOLÓGICA

AA. VV. (1966), *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF),* 18 *(La nouvelle en France jusqu'au XVIIIe siècle).*

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, GOSMAN, Martin & RINALDI, Rinaldo (dirs.) (1993), *La Nouvelle romane (Italia-France-España),* Amsterdam, Rodopi.

AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle,* París, Colin.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2004), "Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria", en ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.), *Historia literaria-Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 13-30.

BOTREL, Jean-François (1992), "Pour une histoire historique de la littérature espagnole", en SALAÜN, Serge & SERRANO, Carlos (eds.), *Histoire de la Littérature espagnole contemporaine XIX-XXe siècles. Questions de méthode (Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 et 4 mars 1989),* París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 35-58.

DEZUTTER, Olivier & HELHOVEN, Thierry (1989), *Nouvelle. Vade-mecum du professeur de français,* Bruxelles, Didier Hatier.

DUBUIS, Roger (1973), *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

GROJNOWSKI, Daniel (1993), *Lire la nouvelle,* París, Dunod.

GUILLÉN, Claudio (2005[1985]), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy),* Barcelona, Tusquets.

HARO CORTÉS, Marta & RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (eds.) (1999), *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal*, Madrid, Biblioteca Nueva.

LACARRA, María Jesús (ed.) (1999), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media", con prólogo de Maxime Chevalier), Barcelona, Crítica.

LAFON, Michel (1988), “Introduction”, en GAILLARD, Claude (dir.), *La Nouvelle (I)*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, pp. 3-14.

PAREDES, Juan (2004), *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.

PUPO-WALKER, Enrique (coord.) (1995), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l’origine en partage*, París, Seuil.

SOUILLER, Didier (dir.) (1997), *Littérature comparée* (con la colaboración con Wladimir Troubetzkoy), París, Presses Universitaires de France.

_____ (2004), *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*. París, PUF.

TÖTÖSY, Steven (1998 [1997]), “La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura y la cultura”, en VEGA, María José & CARBONELL, Neus (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, pp. 215-230.

TYNIANOV, Iuri (1965), “De l’évolution littéraire”, en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 120-137.

URDÍROZ VILLANUEVA, Nieves (1995), *La* nouvelle *en la historia literaria*, Córdoba, Instittuto de Historia de Andalucía/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

VIEGNES, Michel (1989), *L’Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang.

1. 1. *Au(x) tournant(s) du XXe siècle*/siglo XX: la problemática de las *nouvelles*/novelas cortas a través de seis autoras

AA.VV. (1986), *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, CSIC.

ALLUIN, Bernard & SUARD, François (eds.) (1990), *La Nouvelle: définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

AMORÓS, Andrés (1966), *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Anaya.

ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P. (1991), *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica.

AUBERT, Paul (1989), “L’influence idéologique et politique de la France en Espagne de la fin du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale (1875-1918)”, en

ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, CSIC/Casa de Velázquez, pp. 57-102.

AVILÉS FARRÉ, Juan (2009), "Las relaciones hispano-francesas" (cap. "Siglo XX"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo,* Madrid, Castalia, pp. 549-554.

AYMES, Jean-René & ESTEBAN DE VEGA, Mariano (eds.) (2003), *Francia en España, España en Francia. La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX),* Salamanca/París, Ediciones de la Universidad de Salamanca/Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

_____ (1963), *Proceso de la novela actual,* Madrid, Rialp.

BENEDETTI, Mario (1993[1953]), "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos", en ZAVALA, Lauro (comp.), *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 217-232 (extraído de "Tres géneros narrativos", en *Sobre artes y oficios: ensayo* (1968), Montevideo, Editorial Alfa).

BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.) (2002), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia.

_____ & _____ (coords.) (2009), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo,* Madrid, Castalia.

BORGOMANO, Madeleine & RAVOUX-RALLO, Élisabeth (1995), *La Littérature française du XXe siècle. Le roman et la nouvelle*, París, Colin.

BOTREL, Jean-François (1993), *Libros, prensa y lectura en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide.

_____, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François (dirs.) (2003), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

BOYER, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, París, PUF.

BRÉDANE, Sabrinelle (2009), "Nouvelles de l'entre-deux-guerres, récits brefs d'aujourd'hui: à l'ombre du roman, à l'orée du récit?", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2, pp. 277-287.

BURGOS, Fernando (ed.) (1997), *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Madrid, Castalia.

CAMERO, Carmen (1990), "La survivance du cadre dans la nouvelle moderne", *Littératures*, 22, pp. 105-112.

CELA, Camilo José (1990), *Obras completas*, vol. VII, Barcelona, Destino.

CELMA VALERO, María Pilar (1991), *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar.

CHEVALIER, Maxime (1999), "Prólogo", en LACARRA, María Jesús (ed.), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"), Barcelona, Crítica, pp. 9-24.

CURATOLO, Bruno & HOUSSAIS, Yvon (2009), "La nouvelle en France dans le premier vingtième siècle", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2, pp. 259-260.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto & GONZÁLEZ, José Ramón (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2005), *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Devenir.

DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio (2009), "Entre razón y barbarie: las novelas históricas de Pío Baroja", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 555-570.

DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (1991), "La Segunda República" (cap. "Historia de las mujeres en España"), en ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, pp. 1178-1183.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.) (1989), *España, Francia y la Comunidad Europea (Actas del segundo coloquio hispano-francés de historia contemporánea celebrado en Aix-en-Provence los días 16, 17 y 18 de junio de 1986)*, Madrid, CSIC/Casa de Velázquez.

EZAMA GIL, Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

GIRAULT, René (1986), "Réflexions sur la méthodologie de l'histoire des relations internationales. L'exemple des relations franco-espagnoles", en AA. VV., *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, CSIC, pp. 151-160.

GODENNE, René (1985a), "La nouvelle selon Marcel Morand", en *Études sur la Nouvelle Française*, Genève, Slaktine, pp. 251-283.

_____ (1985b), "La nouvelle selon Albert Camus", en *Études sur la Nouvelle Française*, Genève, Slaktine, pp. 283-290.

_____ (1989), *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Droz.

_____ (1992), *Premier supplément à la bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1990)*, Genève, Droz.

_____ (2006), "Histoire d'un cauchemar: la publication d'une anthologie de la nouvelle du XXe siècle", en DOUZOU, Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 201-208.

_____ (2009), "Pour un inventaire de la nouvelle d'expression française de 1900 à 1939", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2, pp. 261-275.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, París, PUF.

_____ (2003), "Autores entre las dos formas: el relato corto en el umbral del siglo XX", en PALACIOS BERNAL, Concepción (ed.), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 167-190.

GUISSARD, Michel (2002), *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Bruylant-Academia, Louvain-la-Neuve.

GULLÓN, Germán (2003), *El jardín interior de la burguesía: la novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GULLÓN, Ricardo (1952), "Las novelas cortas de Clarín", *Ínsula*, año 7, 76, p. 3 (edición digital en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

HUERTA CALVO, Javier (1992), "Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios", en GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

ILLANES ORTEGA, Inmaculada (2001), "Paul Morand nouvelliste: du portrait à l'histoire", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 201-212.

LAFARGA, Francisco (1998), *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*, Barcelona, PPU.

LEFERE, Robin (2009), "Germanofilia y francofilia: la Grande Guerre según Blasco Ibáñez", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 581-590.

LITVAK, Lily (ed.) (1982), *El cuento anarquista. Antología (1880-1911)*, Madrid, Taurus.

_____ (ed.) (1993), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Madrid, Taurus.

LOSADA GOYA, José Manuel (2010), "Presencia española en la literatura francesa (1920-1940)", *Téleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 25, pp. 173-181.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1983), *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante.

MAINER, José-Carlos (1986), "«El Cuento Semanal» (1907-1912): texto y contexto", en EGIDO, Aurora & FONQUERNE, Yves-René (coords.), *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Madrid, febrero de 1985)*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

MARTÍN ABAD, Julián (2003), "La edición española fuera de España", en AYMES, Jean-René & ESTEBAN DE VEGA, Mariano (eds.), *Francia en España, España en Francia. La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*, Salamanca/París, Ediciones de la Universidad de Salamanca/Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 105-113.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.

_____ (1996), "Deslinde teórico de la novela corta", *Monteagudo*, 3ª época, 1, pp. 47-66.

_____ (ed.) (1997), *Artemio Precioso y la novela corta*, Albacete, Diputación de Albacete.

MARTÍNEZ LILLO, Pedro Antonio (1989), "Las relaciones hispano-francesas entre 1948 y 1952", en ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, CSIC/Casa de Velázquez, pp. 145-160.

MARTÍNEZ RUIZ, José (1947), *Cavilar y contar*, en *Obras completas*, t. VI, Madrid, Aguilar.

MIGNARD, Annie (2000), *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF.

NOAILLES, Anna de (1930), *Exactitudes,* París, Bernard Grasset.

PARDO JIMÉNEZ, Pedro (2001), "Marcel Aymé, ou l'art d'abréger", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours,* vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 245-252.

PAGEAUX, Daniel-Henri (2009), "Azorín "con bandera de Francia"", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 571-580.

PIQUER DESVAUX, Alicia (2001), "L'évolution du fantastique dans les nouvelles de Louis Aragon", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 213-223.

RAIMOND, Michel (1985[1966]), *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, José Corti.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2007), *Lecturas gratas ¿o la fábrica de los lectores?*, Madrid, Calambur.

_____ (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1952), *La novela corta española: promoción de "El Cuento Semanal" (1901-1920)*, Madrid, Aguilar.

SHAW, Valery (1983), *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Longman.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l'origine en partage*, París, Seuil.

SMITH, Edmund (1997), "Nouveau roman: nouvelle nouvelle", en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui (Actes du colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995)*, París, Harmattan, pp. 297-304.

STEEL, James (1991), *Littératures de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

TÉMINE, Émile (1986), "Les relations socio-culturelles franco-espagnoles dans la première moitié du XXème siècle", en AA.VV., *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, CSIC, pp. 121-128.

VIEGNES, Michel (1989), *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang.

ZAVALA, Lauro (comp.) (1993), *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

1.1.1. Mediaciones a través de revistas y colecciones huéspedes de novelas cortas/*nouvelles*

AA. VV., *Les Productions populaires en Espagne 1850-1920* (1986), París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

ALONSO, Cecilio (2003), "Lecturas de cada día", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 378-389.

ALONSO SEOANE, María José, BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel & UBACH MEDINA, Antonio (eds.) (2004), *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

BALLANFAT, Évelyne (2001), "*Nouvelle Donne*: tentative de définition d'un territoire", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 402-406.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1955), *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.

BARRAUD, Cécile (2007), "Esthétique de la forme brève dans les revues littéraires fin de siècle. L'exemple de la *Revue Blanche*", *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 29-42.

BAULO, Sylvie (2003), "La producción por entregas y las colecciones semanales", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 581-590.

BELLENGER, Lionel (1979), *Los métodos de lectura*, Barcelona, Oikos-Tau.

BERGASA, Víctor (1997), "Felipe Trigo, modernista europeo: *El Mercure de France*", *Anales de Filología Francesa*, 8, pp. 51-66.

BOTREL, Jean-François (1993), *Libros, prensa y lectura en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide.

_____, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François (eds.) (2003), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

_____ (2007), "De lecturas breves, fraccionadas y periódicas", en RIVALAN-GUÉGO, Christine (coord.), *Cultura escrita y sociedad: "Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del XX"*, Gijón, Trea, pp. 19-31.

_____ (2008), *Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes, JFB.

BROCHE, François (1989), *Anna de Noailles. Un mystère en plein lumière,* París, Robert Laffont.

BURDEUS PÉREZ, María Dolores (1992), "Los premios "Fémina" de novela: una voz femenina en la literatura francesa", *Anales de Filología Francesa*, 4, pp. 23-29.

BUSSY GENEVOIS, Danièle (2005), "La función de directora en los periódicos femeninos (1862-1936) o la «sublime misión»", en DESVOIS, Jean-Michel (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo (Homenaje a Jean-François Botrel),* Bordeaux, PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 193-206.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasona (2004), "La mujer en la prensa femenina del XIX", *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, 11-12, pp. 281-298.

CARIGUEL, Olivier (2007), *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation juillet 1940-août 1944*, París, Éditions de l'IMEC.

CASAS, Ana (2007), *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969),* Madrid, Mare Nostrum.

CELMA VALERO, María Pilar (1991), *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e Índices (1888-1907),* Madrid, Júcar.

CHOQUET, Fanny (2011), *Estudio de las relaciones entre producción periodística y literaria en la obra de Sofía Casanova (Mémoire de Master),* Rennes, Université Rennes 2 - Haute Bretagne.

CORDEROT, Didier (2007), "Los esponsales de las colecciones literarias españolas con la ideología (1920-1936)", en RIVALAN-GUÉGO, Christine (coord.), *Cultura escrita y sociedad: "Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del XX"*, Gijón, Trea, 129-145.

CURATOLO, Bruno & POIRIER, Jacques (eds.) (2002), *Les revues littéraires au XXe siècle*, Dijon, Centre de Recherches Le Texte et l'Édition.

DE LA FUENTE (2002), Inmaculada, *Mujeres de la posguerra: de Carmen Laforet a Rosa Chacel, historia de una generación,* Barcelona, Planeta.

DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier (2005), *Poetas y narradores: la narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936),* Madrid, Devenir.

DOMINGO, Carmen (2007), *Coser y cantar. Las mujeres durante la dictadura franquista,* Barcelona, Lumen.

EBERHARDT, Isabelle (1989), *Yasmina et autres nouvelles algériennes* (edición de Marie-Odile Delacour y Jean-René Huleu), París, Liana Levi, 1986.

ENA BORDONADA, Ángela (ed.) (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936*), Madrid, Castalia.

EZAMA GIL, Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (2004), *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico literario*, Madrid, CSIC.

GARCÍA MÍNGUEZ, Sebastiana María (2006), *Texto e imagen: la ilustración como componente semiótico-discursivo de la novela corta (1900-1936) (tesis doctoral),* Murcia, Universidad de Murcia.

GODENNE, René (1993), "De l'usage de la nouvelle dans une revue: les *Œuvres Libres* (1921-1940)", en *Études sur la nouvelle de langue française*, París, Champion, pp. 109-120.

_____ (2002), "Les revues de nouvelles d'expression française au XXe siècle (1911-2000)", en CURATOLO, Bruno & POIRIER, Jacques (eds.), *Les revues littéraires au XXe siècle,* Dijon, Centre de Recherches Le Texte et l'Édition, pp. 149-160.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée,* París, PUF.

HOUSSAIS, Yvon (2009a), "La *Revue de Paris* et la nouvelle", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, año 109, 1, pp. 145-162.

_____ (2009b), "L'esthétique de la nouvelle dans *Europe*", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2, año 109, pp. 339-349.

IMBODEN, Rita Catrina (2000), *Carmen de Burgos "Colombine" y la novela corta*, Bern, Peter Lang.

LABRADOR BEN, Julia (2006), "*Una mujer fea* de Ángeles Villarta. Premio Fémina 1953", *Arbor*, 720, pp. 489-503.

LA ROCHEFOUCAULT, Edmée de (1956), *Anna de Noailles*, París, Éditions Universitaires.

MAILLOT, Agnès (2001), "La nouvelle sous l'Occupation: le détournement d'un genre", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, pp. 306-331.

MAINER, José-Carlos (1986), "«El Cuento Semanal» (1907-1912): texto y contexto", en EGIDO, Aurora & FONQUERNE, Yves-René (coords.), *Formas breves del relato (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Madrid, febrero de 1985)*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

MAGNIEN, Brigitte *et al*. (1986), *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, Madrid, Ediciones de la Torre.

MARTÍNEZ ARNALOS, Manuel (1974), "El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta)", en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 233-250.

_____ (1993), *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

_____ (ed.) (1997), *Artemio Precioso y La Novela Corta*, Albacete, Diputación de Albacete.

_____ (2003), *Los títulos literarios (periodísticos y cinematográficos)*, Madrid, Nostrum.

MEDINA ARJONA, Encarnación (ed.) (2009), *La Prensa/La Presse (Coloquio Hispano-Francés "Provincia de Jaén" de Estudios del siglo XIX)*, Jaén, Universidad de Jaén/Diputación de Jaén.

MOGIN-MARTIN, Roselyne (1988), "*La Novela Corta* (1916-1925) ou la nouvelle comme instrument de diffusion de la culture", en GAILLARD, Claude (dir.), *La Nouvelle (I)*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, pp. 77-92.

NAVAL, María Ángeles (2000), *La Novela de Vértice y La Novela del Sábado*, Madrid, CSIC.

OLIVERO, Isabelle (1999), *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*, París, IMEC.

OSUNA, Rafael (1986), *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pretextos.

_____ (2004), *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

PASCUAL MARTÍNEZ, Pedro (2000), "Las escritoras de novelas cortas", en VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX (I Congreso de narrativa española en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la-Mancha, pp. 67-95.

PERINAT, Adolfo & MARRADES, Mª Isabel (1980), *Mujer, prensa y sociedad, 1800-1939*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

PEYRÉ, Yves (2002), "Généalogie de la revue moderne", en CURATOLO, Bruno & POIRIER, Jacques (eds.), *Les revues littéraires au XXe siècle*, Dijon, Centre de Recherches Le Texte et l'Édition, pp. 7-18.

PUJANTE SEGURA, Carmen M. (2010), "Notas para una recreación histórico-temática de la novela corta española: a propósito de las escritoras en *La Novela del Sábado* (1953-1955)", *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, pp. 38-59.

RAMOS ORTEGA, Manuel J. (2001), *Las revistas literarias en España entre la "Edad de Plata" y el Medio Siglo: una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.) (1993), *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (coord.) (2007), *Cultura escrita y sociedad: "Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del XX"*, Gijón, Trea.

_____ (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

ROBIN, Claire-Nicolle (1997), "La Novela de Hoy (1922-1932), entre quantité et qualité", en JACQUES, Maurice (ed.), *Le roman espagnol au XXe siècle*, París, Université de Nanterre, pp. 123-140.

ROIG CASTELLANOS, Mercedes (1977), *La mujer y la prensa: desde el siglo XVII a nuestros días*, Madrid, Imprenta Tordesillas.

_____ (1989), *La mujer en la historia, a través de la prensa: Francia, Italia, España, siglos XVIII-XX*, Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales/Instituto de la Mujer.

RUBIO CREMADES, Enrique (1995), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español,* Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1975), *La promoción de "El Cuento Semanal", 1907-1925*, Madrid, Espasa Calpe.

SÁIZ, María Dolores & SEOANE, María Cruz (dirs.) (1983), *Historia del periodismo en España*, vol. II, Madrid, Alianza.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957),* Madrid, Asociación de Libros de Viejo.

_____ (2010), "Carmen de Burgos y las colecciones de novela corta", *Arbor*, CLXXXVI, pp. 65-70.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María F. (2009), "Evolución de las publicaciones femeninas en España: localización y análisis", *Documentación de las ciencias de la información*, 32, pp. 217-244.

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (2007), "Recepción y traducción de la narrativa breve francesa del XIX por los modernistas españoles: un caso provinciano", *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 265-286.

SERRANO, Carlos (1986), "Relato breve y literatura militante: en torno a *La Novela Ideal*", en EGIDO MARTÍNEZ, Aurora & FONQUERQUE, Yves-Renés (coords.), *Formas breves del relato (Coloquio Casa Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, 1985),* Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 221-242.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1975), "Revistas españolas femeninas en el siglo XIX", en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, vol. I, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, pp. 401-445.

_____ (2003), "La mujer lectora", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 745-753.

THÉRENTY, Marie-Ève & VAILLANT, Alain (dirs.) (2004), *Presse et plumes. Littérature et journalisme au XIXe siècle*, París, Nouveau Monde Éditions.

URRUTIA, Louis (1977), "Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)", en AA. VV., *L'Infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du*

roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 137-164.

URZAINQUI, Inmaculada (2003), "Un nuevo sistema de escritura y de lectura. La prensa periódica", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 378-389.

UTRERA, Federico (1998), *Memorias de Colombine: la primera periodista*, Madrid, Hijos de Muley-Rubio.

1. 1. 2. Traductoras y traducidas. Particularidades en los relatos breves de escritoras en la primera mitad del siglo XX

ALONSO SEOANE, María José (2007), "La Poderosa Themis y la Galería fúnebre: una polémica en prensa en el contexto de la traducción de colecciones de relatos en España (1830-1831)", *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 15-29.

AUBERT, Paul (1989), "L'influence idéologique et politique de la France en Espagne de la fin du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale (1875-1918)", en ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, CSIC/Casa de Velázquez, pp. 57-102.

BAIDA, Abdellah *et al.* (2006), *Littératures comparées et traduction (Actes du colloque international «Littératures Comparées et Traduction». Maroc, juillet 2005)*, Rabat, CCLMC.

BOTREL, Jean-François (1993), *Libros, prensa y lectura en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide.

_____ (2008), *Libros y lectores en la España del siglo XX*, Rennes, JFB.

CASTILLO GARCÍA, Gema Soledad (2006), *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

DELGADO, Lorenzo *et al.* (2001), *L'Espagne, La France et l'Amérique Latine. Politiques culturelles, propagandes et relations internationales, XXe siècle*, París, L'Harmattan.

DONAIRE, Mª Luisa & LAFARGA, Francisco (eds.) (2001), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (2000), *La Novela Semanal*, Madrid, CSIC.

_____ (2004), *La Novela del Sábado. Catálogo y contexto histórico-literario*, Madrid, CSIC.

FREIRE LÓPEZ, Ana María (2006), "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto", en LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (eds.) (2006), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Bern, Peter Lang, pp. 143-157.

GALLEGO ROCA, Miguel (2004), "De las vanguardias a la Guerra Civil", en LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, pp. 479-526.

GINÉ, Marta (ed.) (1999), *Traducciones de la literatura francesa de los siglos XIX y XX en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida.

HAUTCŒUR, Guiomar (2000), "La nouvelle espagnole en France au XVIIe siècle: traduction et évolution du roman", *Revue de Littérature Comparée*, vol. 74, 2, pp. 155-174.

LAFARGA, Francisco (ed.) (1996), *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Barcelona, EUB.

_____ & DOMÍNGUEZ, Antonio (eds.) (2001), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

_____, PALACIOS, Concepción & SAURA, Alfonso (eds.) (2002), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

_____ & PEGENAUTE, Luis (eds.) (2004), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos.

_____ & _____ (eds.) (2006), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo (Actas del Coloquio Internacional celebrado en la Universitat Pompeu Fabra. Barcelona, 11-13 de noviembre de 2004)*, Bern, Peter Lang.

_____ & _____ (eds.) (2009), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos.

LEFEVERE, André (1998[1995]), "Literatura comparada y traducción", en VEGA, María José & CARBONELL, Neus (comps.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, pp. 206-214.

MARTÍN DE LA ESCALERA, Carmen (1944), "La atracción de África y la vida inquieta de Isabel Eberhardt", *El Español*, 23 de diciembre de 1944.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2007), "Subliteratura y traducción", en UTRERA TORREMOCHA, Mª Victoria & ROMERO LUQUE, Manuel (eds.) (2007), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de Sevilla, pp. 207-218.

MOGIN-MARTIN, Roselyne (2000), *La Novela Corta*, Madrid, CSIC.

NAVAL, María Ángeles (2000), *La Novela de Vértice y La Novela del Sábado*, Madrid, CSIC.

ORTEGA Y GASSET, José (1923), "La poesía de Anna de Noailles", *Revista de Occidente*, 1, pp. 29-41.

PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996), *La Novela Teatral*, Madrid, CSIC.

PINO, Rafael del (2007), "Mathilde Pomès, fervor en una española de instinto", *La Opinión de Granada*, 30 de septiembre de 2007 (http://www.manueldefalla.com/falla/website/noticias_falla_pdf)

RAMÍREZ, Carmen (2007), "Memorial de letras francesas y sus traducciones al español -Extracto de la biblioteca de traductoras españolas e hispanoamericanas-", en BOLAÑOS DONOSO, Piedad, DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora & DE LOS REYES PEÑA, Mercedes (coords.), *Geh hin und lerne: homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 381-414.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto & SANTAMARÍA BARCELÓ, Mª Carmen (1997), *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (2010), "Carmen de Burgos, traductora", *Arbor*, CLXXXVI, pp. 157-168.

VENTURA, Daniel (2005), "La fortuna de las traducciones de la novela corta española en la literatura francesa del siglo XVII", en CAMPOS PLAZA, Nicolás *et al.*, *El español, lengua de cultura, lengua de traducción: aspectos teóricos, metodológicos (IV Simposio Internacional "Traducción, texto e interferencias")*, Granada, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-100.

VAN HOOF, Henri (1991), *Histoire de la traduction en Occident (France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas)*, París, Duculot.

VEGA, Miguel Ángel (2004), "De la Guerra Civil al pasado inmediato", en LAFARGA, Francisco & PEGENAUTE, Luis (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Editorial Ambos Mundos, pp. 527-578.

VILLANUEVA, Darío (2007), "Traducción, teoría y literatura comparada", en BALBUENA TOREZANO, María del Carmen & GARCÍA CALDERÓN, Ángeles

(coords.), *Traducción y mediación cultural: reflexiones interdisciplinares,* Granada, Atrio, pp. 15-32.

VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA, José María (2002), *Nuestra Novela: una colección católica fundamentalista,* Madrid, CSIC.

1. 2. El relato (semi)breve romántico-realista-naturalista del siglo XIX: Francia mediadora, España receptora

AA. VV. (1978), *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américains du XIXe siècle, pp. 9-34.

AA. VV. (2001), *Novela corta española: los autores realistas,* Madrid, Debate.

ALONSO SEOANE, María José, BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel & UBACH MEDINA, Antonio (eds.) (2004), *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario (2004-2005), "Narración e historia en el siglo XX: las recreaciones románticas de la historia de España en la narrativa de Henriette Arnaut (1835-1844)", *Anales de Filología Francesa*, 13, pp. 23-40.

AMORES GARCÍA, Montserrat (1997), *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.

ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P. (1991), *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica.

AUBERT, Paul (1989), "L'influence idéologique et politique de la France en Espagne de la fin du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale (1875-1918)", en ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, CSIC/Casa de Velázquez, pp. 57-102.

AYMES, Jean-René & FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (eds.) (1997), *L'Image de la France en Espagne (1808-1850) (Colloque international Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. CRODEC (Centre de Recherche sur les origines de l'Espagne Contemporaine). Paris, 1-2 décembre 1995)*, París/Bilbao, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

BALLANO, Inmaculada (1989), "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán", en LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 335-344.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (1989), *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y "Clarín")*, Murcia, Universidad de Murcia.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

_____ (1976), "Prólogo", en CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editora Nacional, pp. 9-81.

BLANCO, Alda (1998), "Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo", en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V ("La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad"), Barcelona/Puerto Rico, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 9-38.

BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.) (2002), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia.

BOLL-JOHANSEN, Hans (1976), "Une théorie de la nouvelle et son application aux *Chroniques italiennes* de Stendhal", *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 421-432.

BOTREL, Jean-François (1997), "La librairie «espagnole» en Francia au XIXe siècle", en MOLLIER, Jean-Yves (dir.), *Le commerce de la librairie en France au XIXe siècle, 1789-1914*, París, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 287-297.

_____ (1998), "España, 1880-1890: el naturalismo en situación", en LISSORGUES, Yvan (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 183-197.

_____ (2006), "L'acclimatation du roman populaire français en Espagne", en SANTA, Àngel (coord.), *Œuvres Critiques (La réception de la littérature française en Espagne)*, XXI, 2, pp. 9-24.

_____ (2009), "La literatura del pueblo" (cap. "Siglo XIX"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 494-516.

CAUDET, Francisco (1998), "La querella naturalista. España contra Francia", en LISSORGUES, Yvan (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 58-74.

CHECA BELTRÁN, José (2009), "Modelos franceses y neoclasicismo en la prensa española de principios del siglo XIX (1801-1805)", *Bulletin Hispanique*, vol. 11, 1, 2009, pp. 141-164.

CHEVALIER, Maxime (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad.

COBOS CASTRO, Esperanza (2005), *La historia en la narrativa breve francesa del siglo XIX*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

DIDIER, Béatrice (1975), "Le statut de la nouvelle chez Stendhal", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 27, pp. 209-222.

EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, L. Alas Clarín, V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos.

ENA BORDONADA, Ángela (ed.) (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936*), Madrid, Castalia.

ESTEBAN DE VEGA, Mariano (2009), "Las relaciones hispano-francesas" (cap. "Siglo XIX)", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 403-406.

EZAMA GIL, Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

_____ (1995), "El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas", *España contemporánea*, VIII, 2, pp. 41-51.

GARCIER, Fabienne (1992), "Du nom au genre: le cas de la «short story»", *La Licorne*, 22, pp. 19-27.

GODENNE, René (1985), "Les nouvelles des années 1780-1820 et le préromantisme", en *Études sur la Nouvelle Française*, Genève, Slaktine, pp. 175-189.

_____ (1990), "Pistes pour une étude de la nouvelle au XIXe siècle", en ALLUIN, Bernard & SUARD, François (eds.), *La Nouvelle: définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 101-114.

_____ (1997), "Un premier inventaire de la nouvelle au XIXe siècle: d'«Eulalie de Rochester, vicomtesse de ***, nouvelle vendéenne» (1800) de Mme de La Serrie, aux *Contes de l'épée* (1897) de H. de Brisay" (annexe), en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, París, Harmattan.

_____ (ed.) (2000), *Nouvelles des siècles. 44 histoires du XIXe siècl*e, París, Omnibus.

_____ (2005), “Un deuxième inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle: d’*Atala ou les amours des deux sauvages dans le désert* (1801) de Chateaubriand au *Livre des nouvelles* (1899)”, en *Études sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Slatkine, pp. 79-204.

_____ (2006), “Troisième inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle: des *Rendez-vous de la colline, ou Récréations des enfants, contes nouveaux* (1802) de J. Lablée, en passant par les *Mille et une nouvellistes*, ouvrage périodique (1807-1808), à *Science et génie, conte fantastique* (1850) de Erckmann-Chatrian”, *Anales de filología francesa*, 14, pp. 105-131.

_____ (2007), “Quatrième inventaire de la nouvelle française au XIXe siècle: des *Nouvelles* (1851) de Jules Sandeau au *Jugement de Pâris, nouvelles drôlatiques* (1898) de Marc de Montifaud”, *Anales de filología francesa*, 15, pp. 117-158.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (1994), “El tópico de la mujer andaluza”, en AA. VV., *Las mujeres en la historia de Andalucía (Actas del II Congreso de Historia de Andalucía)*, Córdoba, Conserjería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, pp. 321- 329.

GONZÁLEZ MEGÍA, Marta (ed.) (2007), *Cuentos sobre mujeres: antología de relatos españoles del siglo XIX*, Madrid, Akal.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d’un genre à son apogée*, París, PUF.

HAASE-DUBOSC, Danielle (1988), “La mise en discours du féminin-sujet”, en LECARME, Jacques & VERCIER, Bruno (eds.), *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 125-144.

HOUSSAIS, Yvon (2007), “Théophile Gautier et la nouvelle: une écriture du paradoxe”, *Anales de Filología Francesa*, vol. 15, pp. 175-189.

HURTADO, Amparo (1998), “Biografías de una generación: las escritoras del noventa y ocho”, en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 5 (“La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad”), Barcelona/San Juan, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, pp. 139-154.

IMBERT, Henri-François (1976), “Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte”, *Revue de Littérature Comparée*, 4 (“Problématiques de la nouvelle”), pp. 341-354.

JIMÉNEZ MORALES, María Isabel (2008), "Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)", *Revista de Literatura*, 140, pp. 507-532.

JURETSCHKE, Hans (1978), "Du rôle médiateur de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours du XIXe siècle", en AA. VV., *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américains du XIXe siècle, pp. 9-34.

_____ (coord.) (1989), *La época del Romanticismo (1808-1874)*, vol. I ("Orígenes. Religión. Filosofía. Ciencia", en *Historia de España Menéndez Pidal*), Madrid, Espasa Calpe.

LAFARGA, Francisco (ed.) (1989), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU.

LE JUEZ, Brigitte (1997), "«Un cœur simple» de Gustave Flaubert: conte ou nouvelle", en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, París, Harmattan, pp. 53-62.

LEGUEN, Brigitte (1999), *Textos y contextos: aproximaciones a la narrativa francesa del siglo XIX*, Madrid, UNED.

LISSORGUES, Yvan (ed.) (1998), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

LOCICERO, Donald (1970), *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*, The Hague, Mouton.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (1989), "Obras francesas y lectores españoles en la época isabelina", en ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea*, Madrid, CSIC/Casa de Velázquez, pp. 11-30.

MEDINA, Jeremy T. (1979), *Spanish realism: the theory and practice of a concept in the nineteeth century*, Potomac, José Porrúa Turanzas.

MICHAUD, Stéphane (1999), "De George Sand à Rachilde: figures de femmes dans la littérature française de la deuxième moitié du XIXe siècle", en LEGUEN, Brigitte (ed.), *Textos y contextos: aproximaciones a la narrativa francesa del siglo XIX*, Madrid, UNED, pp. 95-106.

MONTESINOS, José F. (1980[1955]), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia.

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (1991), "El nuevo orden liberal" (cap. "Historia de las mujeres en España"), en ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, pp. 1161-1177.

OLEZA SIMÓ, Joan (1989), "Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de respuestas", en LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 77-82.

OZWALD, Thierry (2003), "Mérimée lecteur de Cervantes ou l'héritage picaresque de la nouvelle", en PALACIOS BERNAL, Concepción (ed.), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 235- 255.

PALACIOS BERNAL, Concepción (ed.) (2003), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Murcia, Universidad de Murcia.

PONT, Jaume (ed.) (2001), *El cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*, Lleida, Universitat de Lleida.

PORTNOFF, Georges (1932), *La literatura rusa en España*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

RAMÓN TRIVES, Francisco & PRÉNERON VINCHE, Paula (2006), *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*, Alicante, Universidad de Alicante.

REY, Pierre-Louis (1993), *La littérature française du XIXe siècle*, París, Armand Colin.

RISCO SALANOVA, María Cristina (1993), *Realismo y ficción en la narrativa fantástica de Prosper Mérimée*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2003), "Recrearse con prosa y novela", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 693-704.

_____ (2009), "La poesía y la prosa narrativas" (cap. "Siglo XIX"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 531-546.

SALOMON, Pierre (1970), *Le roman et la nouvelle romantiques*, París, Masson et Cie.

SHERINGHAM, Michael (1997), "Nouvelle et poème en prose: «Mademoiselle Bistouri» de Baudelaire", en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, París, Harmattan pp. 85-96.

SULLIVAN, Edward D. (1975), "Maupassant et la nouvelle", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 27, pp. 223-236.

TÉMIME, Émile (1989), “France et Espagne dans la seconde moitié du XIXe siècle: le déclin d’une influence”, en ÉTIENVRE, Jean-Pierre & URQUIJO GOITIA, José Ramón (eds.), *España, Francia y la Comunidad Europea,* Madrid, CSIC/Casa de Velázquez, pp. 247-264.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (2000), *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo,* Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia.

VAILLANT, Alain (2005), *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité,* Grenoble, ELLUG.

WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam (2001), “La nouvelle dans le projet aurevillien: *motu proprio*”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours,* vol. II., Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 166-175.

WITTMANN, Jean Michel (2001), “En route vers le roman, en marge du roman: Huysmans et la nouvelle”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours,* vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 176-183.

ZAVALA, Iris M. (coord.) (1996), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana),* vol. III (“La mujer en la literatura española. Del siglo XVIII a la actualidad”), Barcelona/San Juan, Anthropos/Universidad de Puerto Rico.

_____ (coord.) (1998), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana),* vol. V (“La literatura escrita por mujer. Del siglo XIX a la actualidad”), Barcelona/Puerto Rico, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

1. 3. Entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea por el siglo XVIII: el sol sale en el relato breve francés y se pone en el español

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII,* Madrid/Gijón, Júcar.

_____ (2009), “¿Historia de Francia en la literatura española del siglo XVIII?”, en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación,* Madrid, Castalia, pp. 381-400.

AMALRIC, Jean-Pierre (2002), "El Siglo de las Luces: entre convivencia y ruptura", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación,* Madrid, Castalia, pp. 303-308.

ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P. (1991), *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica.

AYMES, Jean-René (ed.) (1996), *L'Image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle,* Alicante/París, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BOIXAREU, Mercè (2002), "*Raquel, la judía de Toledo* (Cazotte) y *Gonzalo de Córdoba* (Florian)", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación,* Madrid, Castalia, pp. 415-430.

CANTOS CASENAVE, Marieta (2005), *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra.

CARNERO, Guillermo (2009), *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca/Zaragoza, Universidad de Salamanca/Prensas Universitarias.

CHECA BELTRÁN, José (1998), *Razones del buen gusto: poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC.

COIRAULT, Yves (1975), "Nouvelles et mémoires: Saint-Simon et les problèmes du romanesque", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 27, pp. 171-188.

GODENNE, René (1985), *Études sur la Nouvelle Française,* Genève, Slaktine,

LÓPEZ, François (1996), "Ce qu'une Espagne a attendu de la France, de la fin du XVIIIe siècle à l'époque des Lumières", en AYMES, Jean-René (ed.), *L'Image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle,* Alicante/París, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 17-30.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos (2009), "Las relaciones hispano-francesas" (cap. "Siglo XVIII"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación,* Madrid, Castalia, pp. 325-330.

MÉRIMÉE, Paul (1936), *L'influence française en Espagne au dix-huitième siècle*, París, Les Belles Lettres.

MONTESINOS, José F. (1980[1955]), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850,* Madrid, Castalia.

PROUST, Jacques (1975), "De l'«exemple» au «conte»: la correspondance de Diderot", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 27, pp. 189-208.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004), *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2003), "Recrearse con prosa y novela", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 693-704.

RUSTIN, Jacques (1966), "L'«histoire véritable» dans la littérature romanesque du XVIIIe siècle français", *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises*, 18, pp. 89-102.

SARASÚA GARCÍA, Carmen (1991), "El siglo de la Ilustración" (cap. "Historia de las mujeres en España"), en ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, pp. 1153-1160.

SOUILLER, Didier (2004), *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, París, PUF.

TAMARIT VALLÉS, Inmaculada (2003), *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII (tesis doctoral)*, Valencia, Universitat de València.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (2000), *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació de Valencia.

VOSSLER, Karl (1947), *La Fontaine y sus fábulas*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina.

1. 4. Siglos de oro y traspaso literarios entre el XVI y XVII: del relato breve a la italiana al relato menos breve a la española

AMALRIC, Jean-Pierre (2002), "España ante el auge de la prepotencia francesa" (cap. "Siglo XVII"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación*, Madrid, Castalia, pp. 199-202.

ARREDONDO, Mª Soledad (1988), "Novelas cortas: De las "novelas ejemplares" a las "Nouvelles" de Charles Sorel", en GAILLARD, Claude (dir.), *La Nouvelle (I)*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, pp. 43-60.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1996), "La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta española del XVII", en POZUELO YVANCOS, José María & VICENTE GÓMEZ, Francisco (coords.), *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia 21-24 noviembre 1994)*, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 299-306.

_____ (2005a), "La intercalación de relatos en el primer "Quijote": técnicas y voces narrativas", *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 28, pp. 23-28.

_____ (2005b), "Una excepcional "novella" cervantina: «El curioso impertinente»", en ESCAVY ZAMORA, Ricardo (coord.), *Amica Verba: in honorem Prof. Antonio Roldán*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, vol. I, pp. 121-132.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1976), "Prólogo", en CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editora Nacional, pp. 9-81.

BERTAUD, Madeleine (1997), "Nouvelle et petit roman: *La princesse de Montpensier* et *La princesse de Clèves*", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 138-148.

BLECUA, Alberto (2009), "Cervantes", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 311-322.

BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.) (2009), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia.

CACHO, María Teresa (1995), "Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II ("La mujer en la literatura española"), Madrid, Anthropos, pp. 177-214.

CHASLES, Philarète (1973[1847]), *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Genève, Slatkine.

CHEVALIER, Maxime (1978), *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

CHEVALIER, Maxime (1983), "Sur les notions de conte et de nouvelle au Siècle d'Or", en *Traditions populaires et diffusion de la culture en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*, Bourdeaux, Université de Bordeaux III, pp. 97-111.

CIORANESCU, Alejandro (1966), "La nouvelle française et la «comedia» espagnole au XVIIe siècle", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 18, pp. 79-87.

COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del laberinto.

COPELLO, Fernando (1994), "La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVII^{e} siècle", en REDONDO, Augustin (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, París, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-379.

COURCELLES, Dominique de & VAL JULIÁN, Carmen (eds.) (1999), *Des femmes & Des livres. France et Espagne, XIVe-XVIIe siècle*, París, École Nationale des Chartres.

CROOKS, Esther J. (1931), *The Influence of Cervantes in France in the Seventeeh Century (a portion of a dissertation submitted of the Board University Studies of the Johns Hopkins University, June 1923)*, Baltimore, The John Hopkins University.

DELOFFRE, Frédéric (1967), *La Nouvelle en France à l'âge classique*, París, Didier.

FERRERAS, Juan Ignacio (1988), *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2009), "Francia para España", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 17-38.

GIAVARINI, Laurence (ed.) (2008), *Construire l'exemplarité, pratiques littéraires et discours historiens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

GODENNE, René (1970), *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Librairie Droz.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1958), *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GOYTISOLO, Juan (1977), "El mundo erótico de María de Zayas", en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, pp. 63-115.

HAINSWORTH, George (1933), *Les "Novelas Exemplares" de Cervantes en France au XVII siècle. Contribution à l'étude de la nouvelle en France*, París, Honoré Champion.

HARO CORTÉS, Marta & RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (eds.) (1999), *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal*, Madrid, Biblioteca Nueva.

HAUTCŒUR PÉREZ-ESPEJO, Guiomar (2002), "España en el *Dom Carlos, nouvelle historique* de Saint Réal (1672)", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación*, Madrid, Castalia, pp. 259-272.

_____ (2005), *Parentés franco-espagnoles au XVIIe siècle. Poétique de Cervantes à Challe*, París, Honoré Champion.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (2002a), *El cuento español en los siglos de oro*, vol. I ("El siglo XVI"), Murcia, Universidad de Murcia.

_____ (2002b), *El cuento español en los siglos de oro*, vol. II ("El siglo XVII"), Murcia, Universidad de Murcia.

HUBERT, Judd D. (1966), "Les Nouvelles françaises de Sorel et de Segrais", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 18, pp. 31-40.

KELLER, Edwige (1997), "La nouvelle classique à la frontière de l'oraison funèbre: du profane au sacré?", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 159-169.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Perpiñán/Montpellier, Édition du Castillet/Université de Montpellier.

MARAVALL, José Antonio (1980[1975]), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos (2009), "Las relaciones hispano-francesas" (cap. "Siglos de Oro"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 125-130.

MAZOUER, Charles (ed.) (1991), *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666)*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires.

MIÑANA, Rogelio (2002), *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newark, Juan de la Cuesta.

MORTIER, Roland (1966), "La fonction des nouvelles dans le "Roman Comique", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 18, pp. 41-51.

NELKEN, Margarita (1930), "Las novelas ejemplares y amorosas de doña María de Zayas y la escuela cínica", en *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, pp. 151-155.

NOILLE-CLAUZADE, Christine (1997), "La nouvelle au XVIIe siècle ou La vérité de la fiction", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 149-158.

PÉROUSE, Gabriel (1997), "Nouvelle et conte en France, à la Renaissance", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 40-48.

PLAGNOL-DIÈVAL, Marie-Emmanuelle (1997), "De l'anecdote vertueuse à la nouvelle édifiante: naissance d'un genre au tournant des lumières", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 183-195.

PROFETI, Maria Grazia (1995), "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro", en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II, Madrid, Anthropos, pp. 235-284.

RILEY, Edward C. (1966), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1979), *La novela corta marginada del siglo XVII español*, Valencia, Universidad de Valencia.

_____ (ed.) (1986), "Introducción biográfica y crítica", en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, pp. 9-81.

SANZ, Amelia (2002), "La novela histórica" (cap. "Siglo XVII"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia, pp. 237-258.

SOUILLER, Didier (2004), *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, París, PUF.

SPICA, Anne-Élisabeth (1997), "Poétique de la fiction: la nouvelle et la «fable» au XVIIe siècle", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de*

langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours, vol. I. Ottignies, Quorum, pp. 170-182.

VENTURA, Daniela (2002), *Fiction et vérité chez les conteurs de la Renaissance en France, Espagne et Italie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

VIGIL MEDINA, Mariló (1991), "La España renacentista y barroca" (cap. "Historia de las mujeres en España)", en ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia,* Barcelona, Crítica, pp. 1143-1152.

1. 5. Entre la Edad Media y la Edad Moderna: el alumbramiento del relato breve literario

ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P. (1991), *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica.

BESSIÈRE, Jean & Philippe DAROS (eds.) (1996), *La Nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, París, Champions.

CANTERA MONTENEGRO, Enrique (2009), "Las relaciones hispano-francesas" (cap. "Edad Media"), en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo,* Madrid, Castalia, pp. 61-68.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1984), *La transformación de la narrativa a finales de la Edad Media*, Murcia, Límites.

DARBORD, Bernard (1990), "À propos de la *Novella* de Diego de Cañizares: la tradition des Sept Sages en Espagne", *Études Hispano-Italiennes*, 4, pp. 1-11.

DELOFFRE, Frédéric (1967), *La Nouvelle en France à l'âge classique*, París, Didier.

DEYERMOND, Alan D. (1976[1973]), *La Edad Media,* Barcelona, Ariel.

DIDIER, Béatrice, LEVY-BERTHERAT, Déborah & PONNAU Gwenhaël (eds.) (1996), *La nouvelle: stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, París, Sedes.

DUBUIS, Roger (1966), "La genèse de la nouvelle en France au Moyen Âge", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 18, pp. 9-19.

_____(1973), *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

_____ (1997), “La nouvelle, cette invention du Moyen Âge”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I. Ottignies, Quorum, pp. 18-27.

FRADEJAS LEBRERO, José (ed.) (1985), *La novela corta del siglo XVI*, Barcelona, Plaza y Janés.

GODENNE, René (1970), *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Librairie Droz.

_____ (1974), *La Nouvelle française*, París, Presses Universitaires de France.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (1994), “Introducción”, en BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, Madrid, Cátedra.

KASPRZYK, Krystina (1966), “Les thèmes floklоriques dans la nouvelle française de la Renaissance”, *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, 1966, pp. 21-30.

KRÖMER, Wolfram (1979[1973]), *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.

LACARRA, María Eugenia (1995a), “Representaciones de mujeres en la literatura medieval española en la Edad Media (escrita en castellano)”, en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II (“Las mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII”). Madrid/Barcelona, Dirección General de la Mujer/Anthropos, pp. 21-68.

_____ (1995b), “Representaciones femeninos en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV”, en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid/Barcelona, Dirección General de la Mujer/Anthropos, pp. 159-176.

LACARRA, María Jesús (ed.) (1999), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, “Edad Media”, con prólogo de Maxime Chevalier), Barcelona, Crítica.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008), *Orígenes de la novela. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 15, Madrid, CSIC, 1943, en: htto://www.cervantesvirtual.com).

PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

PAREDES, Juan (2004), *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.

PÉROUSE, Gabriel A. (1997), *Nouvelles françaises du XVIe siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz.

_____ (2001) , "Nouvelle et conte en France, à la Renaissance", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 40-48.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros (1991), "Los estados hispánicos medievales" (cap. "Historia de las mujeres en España"), en ANDERSON, Bonnie S. & ZINSSER, Judith P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, pp. 1136-1142.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2005), "Sobre el relato breve y sus nombres: evolución de la nomenclatura española de la narración breve desde el Renacimiento hasta 1850", *Revista de Filología Románica*, 22, pp. 143-160.

SIENAERT, Edgart (1978), *Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, París, Honoré Champion.

SÖDERHJELM, Werner (1973[1910]), *La Nouvelle française au XVe siècle*, Genève, Slatkine.

SOUILLER, Didier (2004), *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, París, PUF.

SOZZI, Lionello (1998), *Les contes de Bonaventure Des Périers: contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Torino, Giappichelli.

SUZUKI, Mihoku (1993), "Gender, power, and the female reader: Boccaccio's *Decameron* and Marguerite de Navarre's *Heptameron*", *Comparative Literature Studies*, vol. 30, 3, pp. 231-252.

ZAVALA, Iris M. (coord.) (1995), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II ("Las mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII"), Madrid/ Barcelona, Dirección General de la Mujer/ Anthropos.

ZUMTHOR, Paul (1987), *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, París, Seuil.

1. 6. La narrativa breve entre el siglo XX y el XXI: ¿un regreso al futuro, un viaje al centro?

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2009), "Formas mixtas del microrrelato", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 21-48.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010), *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.

BAJULAZ-FESSLER, Nicole (2001), "La nouvelle en quête d'elle-même", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 346-353.

BÉDRANE, Sabrinelle (2006), "Nouvelle et récit aujourd'hui: les «nouvelles nouvelles» (?) de l'extrême contemporain", en DOUZOU, Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 113-128.

CAMERO PÉREZ, Carmen (1995), "Pour une poétique de la nouvelle française contemporaine", en ENGEL, Vincent (dir.), *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach, PHI, pp. 135-140.

CASTANY PRADO, Bernat (2007), *Literatura posnacional*, Murcia, Universidad de Murcia.

CHAUDIER, Stéphane (2006), "Les «narrats» de Quignard", en DOUZOU Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 45-56.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1980), *Mille Plateaux: capitalisme et schizophénie*, París, Éditions de Minuit.

DIDIER, Béatrice & PONNAU, Gwenhaël (eds.) (1996), *La Nouvelle, stratégie de la fin: Boccacce, Cervantes, Marguerite de Navarre*, París, SEDES.

DOUZOU, Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.) (2006), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

DUBUIS, Roger (1973), *Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

EBERT, Teresa (1999[1986]), "Feminismo y postmodernismo en la resistencia. Diferencia-dentro/Diferencia-entre", en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (comps.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 199-232.

FUKUYAMA, Francis (1992), *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2009), "El microcuento y la estética posmoderna", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 49-66.

GELZ, Andreas (2010), "La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea", en ROAS, David (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 101-118.

GODENNE, René (1985), "La nouvelle française au XXe siècle: un second répertoire de textes critiques (1904-1982)", en GODENNE, René, *Études sur la Nouvelle Française*, Genève, Slaktine, pp. 219-230.

_____ (1992), *Premier supplément à la bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1990)*, Genève, Droz.

_____ (1995), "Les années 90 de la nouvelle française et suisse: retour à la case départ", en ENGEL, Vincent (dir.), *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach, PHI, pp.15-22.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (2009), "Microrrelatos al punto", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile pp. 13-18.

HERNÁNDEZ, Darío (2009), "El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 297-312.

HUTCHEON, Linda (1991), *The Politics of postmodernism.* London, Routledge.

HUYSSEN, Andreas (1987), *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press.

LAGMANOVICH, David (2006), *El microrrelato: teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.

MIGNARD, Annie (2000), *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF.

MONTESA, Salvador (ed.) (2009), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato (Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, 24-28 de noviembre de 2008)*, Málaga, Aedile.

NAVARRO ROMERO, Rosa María (2009), "El microrrelato: género literario del siglo XXI", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 443-456.

NIETZSCHE, Friedrich (2006[1873]), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.

PAREDES, Juan (2004), *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.

PUJANTE CASCALES, Basilio (2009), "Microrrelato: la otra intextualidad", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 491-502.

ROAS, David (comp.) (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009), "El microrrelato en la vanguardia histórica", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 67-90.

VALLS, Fernando (2009), "Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008)", en GRACIA, Jordi & RÓDENAS DE MOYA, Domingo (eds.), *Más es más: sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

VARGAS LLOSA, Mario (2010), "Amérique Latine une et multiple" (traducción por Albert Bensoussan), en GUERRERO, Gustavo & IWASAKI, Fernando (eds.), *Les bonnes nouvelles de l'Amérique latine. Anthologie de la nouvelle latino-américaine contemporaine*, París, Gallimard. pp. 7-11.

VERLEY, Claudine (1995), "«Une grenouille blanche»: la nouvelle brève", en CARMIGNANI, Paul (coord.), *La Nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-142.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (1997), "Escritura y forma literaria: Augusto Monterroso y el arte de contar cuentos. Análisis de *El concierto*", en ESCAVY ZAMORA, Ricardo *et al., Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*, vol. 2, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 849-872.

VIEGNES, Michel (2006), "Les nouvelles de *Monde et autres histoires*: forme brève et écriture moderne du scénario initiatique chez Le Clézio", en DOUZOU Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon pp. 37-44.

1. 7. Balance para una historia literaria comparada: nouvelle *versus* novela corta

BAQUERO ESCUDERO, Ana L., CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel & MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2011), *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

BAUDELAIRE, Charles (1995[1873]), *El pintor de la vida moderna* (editado por Antonio Pizza y Daniel Aragó), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

BOYER, Alain-Michel (1992), *La paralittérature*, París, PUF.

CANAVAGGIO, Jean (1999), "Hacia una definición de la novela corta", en CANAVAGGIO, Jean (ed.), *La invención de la novela (Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (noviembre 1992-junio 1993)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 307-317.

CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (comps.) (1999), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco-Libros.

CHANTIER, Roger (2003), "El concepto de lector moderno", en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 142-150.

CHEVALIER, Maxime (1999), "Prólogo", en LACARRA, María Jesús (ed.), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"), Barcelona, Crítica, pp. 9-24.

CHICO RICO, Francisco (2002), "Los géneros literarios. Una aproximación cognitiva a la luz de los estudios empíricos de la literatura", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 4.

DELOFFRE, Frédéric (1967), *La Nouvelle en France à l'âge classique*, París, Didier.

ÉTIEMBLE, René (1974), *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard.

FIDALGO, Elvira (ed.) (2006), *Formas narrativas breves en la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GILLESPIE, Gerald (1967), "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms", *Neophilologus*, 51, pp. 117-127, 225-230.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, París, PUF.

GUILLERM, Luce, "L'aspiration à l'unité organique des recueils: l'exemple fondateur du dispositif Boccacien", en ALLUIN, Bernard & SUARD, François (eds.), *La nouvelle. Définition, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 43-58.

HELL, Victor (1976), "L'art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: «Short Stories» et «Kurzgeschichten»", *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 389-401.

KRÖMER, Wolfram (1979[1973]), *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos.

LOTMAN, Iuri (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.

MAINER, José-Carlos (1986), "«El Cuento Semanal» (1907-1912): texto y contexto", en EGIDO, Aurora & FONQUERNE, Yves-René (coords.), *Formas breves del relato*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1974), "El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta)", en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 233-250.

_____ (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.

_____ (1993), *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

MAURICE, Jacques & URRUTIA, Louis (1977), "Présentation", en AA.VV., *L'Infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 1-6.

MIGNARD, Annie (2000), *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF.

PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

PAREDES, Juan (2004), *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.

RAMOS-GASCÓN, Antonio (1980), “Naturalismo, modernismo, arte social”, en RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literartura española*, vol. 6 (“Modernismo y 98”), Barcelona, Crítica, pp. 83-87.

RICO, Francisco (1980), “La crisis de fin de siglo”, en RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literartura española*, vol. 6 (“Modernismo y 98”), Barcelona, Crítica, pp. 3-10.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1999), “La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, *Monteagudo*, 3ª época, 1, pp. 27-46.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, París, Seuil.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l’origine en partage*, París, Seuil.

TIBI, Pierre (1995), “Essai de compréhension d’un genre”, en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.

TOREL, Jean (1970), “Qu’est-ce que la paralittérature?”, en ARNAUD, Noël, LACASSIN, Francis & TORTEL, Jean (dirs.), *Entretiens sur la paralittérature (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 1er septembre-10 septembre 1967)*, París, Librairie Plon, pp. 7-25.

TYNIANOV, Iuri (1965), “De l’évolution littéraire”, en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 120-137.

URRUTIA, Louis (1977), “Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)”, en AA. VV., *L’Infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d’Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 137-164.

URZAINQUI, Inmaculada (2003), “Un nuevo sistema de escritura y de lectura. La prensa periódica”, en BOTREL, Jean-François, INFANTES, Víctor & LÓPEZ, François, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 378-389.

VERNIER, France (2001), “Nouvelle, laboratoire expérimental? L’impossible définition”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 157-165.

ZAVALA, Iris M. (1992), “Teorías de la modernidad”, en SALAÜN, Serge & SERRANO, Carlos (eds.), *Histoire de la Littérature espagnole contemporaine XIX-*

XXe siècles. Questions de méthode (Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 et 4 mars 1989), París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 71-86.

2. APROXIMACIÓN MORFOLÓGICA Y TEMATOLÓGICA DE LA *NOUVELLE* Y LA NOVELA CORTA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

BADER, A. L. (1976 [1945]), "The structure of the Modern Short Story", en MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 107-115.

BALDESHWILER, Eileen (1976[1969]), "The Lyric Short Story: The Sketch of a History", MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 202-213.

BALLART, Pere & JULIÀ, Jordi (2010), *Sobre islas y penínsulas. Ensayos de teoría de la literatura y literatura comparada*, Madrid, Devenir Ensayo.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

BATES, H. E. (1976[1941], "The Modern Short Story: Retrospect", MAY, Charles E. (1976), *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 72-79.

BELLER, Manfred (2003[1970]), "De *Stoffgeschichte* a *Tematología*. Reflexiones sobre el método comparatista", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 101-153.

CHICO RICO, Francisco (2007), "A vueltas con la teoría de la literatura. La Teoría de la Literatura como sistema global de descripción y explicación del texto literario y del hecho literario", *Monteagudo*, 3ª época, 12, pp. 157-168.

CHKLOVSKI, Victor (1965[1929]), "La construction de la nouvelle et du roman", en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 170-196.

EIKHEMBAUM, Boris (1965a[1927]), "La théorie de la «méthode formelle»", en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 31-75.

_____ (1965b[1927]), "Comment est fait «le Manteau» de Gogol", en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 212-233.

ÉTIEMBLE, René (1963), *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard.

FRENZEL, Elisabeth (2003[1993]), "Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 27-52.

FRIEDMAN, Norman (1976[1958]), "What Makes a Short Story Short?", MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 131-146.

GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, París, PUF.

GUILLÉN, Claudio (2005[1985]), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

GULLASON, Thomas A. (1976[1964]), "The Short Story: An Underrated Art", MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 13-31.

HIGONNET, Margaret (ed.) (1994), *Borderwork: feminist engagements with comparative literature*, Nueva York/Londres, Ithaca/Cornell University Press.

LAWRENCE, James Cooper (1976[1917]), "A Theory of the Short Story", MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 60-71.

LOCICERO, Donald (1970), *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*, The Hague, Mouton.

MATTHEWS, Brander (1976[1901]), "The Philosophy of the Short-Story", MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 52-59.

MARINO, Adrian (1988), *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1996), "Deslinde teórico de la novela corta", *Monteagudo*, 3ª época, 1, pp. 47-66.

MAY, Charles E. (1976), *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press.

MIGNARD, Annie (2000), *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF.

NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros.

O'CONNOR, Frank (1963), *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Cleveland/Nueva York, The Worldpublishing Company.

POZUELO YVANCOS, José María (2008), "Teoría y literatura comparada: ¿crisis permanente?", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 733-734, pp. 16-19.

ROHRBERGER, Mary (1976 [1966]), “The Short Story: A Proposed Definition”, MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 80-82.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l’origine en partage*, París, Seuil.

SOLLORS, Werner (2003[1995]), “La tematología hoy”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 53-86.

SOUILLER, Didier (dir.) (1997), *Littérature comparée* (con la colaboración con Wladimir Troubetzkoy), París, Presses Universitaires de France.

STROUD, Theodore A. (1976[1956]), “A Critical Approach to the Short Story”, MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 116-130.

TIBI, Pierre (1995), “Essai de compréhension d’un genre”, en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.

TOMACHEVSKY, “Thématique” (1965[1925]), en TODOROV, *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, 1965.

TROUSSON, Raymond (2003[1980]), “Los estudios de temas: cuestiones de método”, en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 87-100.

TYNIANOV, Iuri (1965[1929]), “De l’évolution littéraire”, en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 120-137.

VERLEY, Claudine (1995), “«Une grenouille blanche»: la nouvelle brève”, en CARMIGNANI, Paul (coord.), *La Nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-142.

VIEGNES, Michel (1989), *L’Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang.

VILLANUEVA, Darío (1999), “Claudio Guillén: la Literatura Comparada en y desde España”, en VILLANUEVA, Darío, MONEGAL, Antonio & BOU, Enric (coords.), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Santiago de Compostela/Barcelona/Madrid, Universidade/Universitat Pompeu Fabra/Castalia, pp. 13-20.

WELTY, Eudora (1976[1949]), “The Reading and Writing of Short Stories”, MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 159-177.

2. 1. Análisis crítico comparado

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2009), "Formas mixtas del microrrelato", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 21-48.

AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle*, París, Colin.

BAJTIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BAJULAZ-FESSLER, Nicole (2001), "La nouvelle en quête d'elle-même", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 346-353.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

_____ (1963), *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp.

BENEDETTI, Mario (1993[1953]), "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos", en ZAVALA, Lauro (comp.), *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 217-232 (extraído de "Tres géneros narrativos", en *Sobre artes y oficios: ensayo* (1968), Montevideo, Editorial Alfa).

BLANCH, Lesley (2005), *Vers les rives sauvages de l'amour*, París, Éditions de Noël.

BLIN, Jean-Pierre (1990), "Nouvelle et narration au XXème siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire?", en ALLUIN, Bernard & SUARD, François (eds.), *La nouvelle. Définition, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 115-124.

BRES, Jacques (1994), *La narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot.

CAMERO PÉREZ, Carmen (1995), "Pour une poétique de la nouvelle française contemporaine", en ENGEL, Vincent (dir.), *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach, PHI, pp. 135-140.

CEREZALES, Agustín (2010),"Nota a esta edición", en LAFORET, Carmen, *Siete novelas cortas*, Palencia, Menoscuarto, pp. 13-19.

CRUZ RODRÍGUEZ, Manuel (1986), *Narratividad: la nueva síntesis*, Barcelona, Península.

DUBUIS, Roger (1997), “La nouvelle, cette invention du Moyen Âge”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 18-27.

EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, L. Alas Clarín, V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos.

EBERHARDT, Isabelle (1989), *Yasmina et autres nouvelles algériennes* (edición de Marie-Odile Delacour y Jean-René Huleu), París, Liana Levi, 1986.

ÉTIEMBLE, René (1974), *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard.

FRIEDMAN, Norman (1976[1958]), “What Makes a Short Story Short?”, MAY, Charles E., *Short Story Theories*, Ohio, Ohio University Press, pp. 131-146.

FONYI, Antonia (1976), “Nouvelle et subjectivité. Un chapitre de l’histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale”, *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 355-375.

_____ (1988), “La nouvelle de Maupassant: le matériau de la psychose et l’armature du genre”, en LECARME, Jacques & VERCIER (eds.), *Maupassant: miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 71-85.

GIRAUDON, Philippe (1991), “À una silencieuse”, en NOAILLES, Anna de, *L’Offrande*, París, La Différence, pp. 7-14.

GELZ, Andreas (2010), “La microficción y lo novelesco en la literatura francesa contemporánea”, en ROAS, David (comp.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros, pp. 101-118.

GODENNE, René (1985), “Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800)”, en *Études sur la nouvelle française*, Genève, Slaktine, pp. 137-152.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d’un genre à son apogée*, París, PUF.

GRALL, Catherine (2003), *Le sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, París, Honoré Champion.

GROBÉTY, Anne-Lise (2004), “Trajet en demi-lune… ou cent dix mètres/haie? Le poids du texte court”, en HILSUM, Mireille & LONGRE, Jean-Pierre (eds.), *La nouvelle francophone en Blegique et en Suisse*, Lyon, CEDIC, pp. 89-94.

GROJNOWSKI, Daniel (1988), “L’amateur de nouvelles”, en LECARNE, Jacques & VERCIER, Bruno (eds.), *Maupassant, mirorir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 9-13.

HAMON, Philippe (1972), “Qu’est-ce qu’une description?”, *Poétique*, 12, pp. 465-485.

_____ (1979), “Narrativité et lisibilité”, *Poétique*, 40, pp. 453-464.

_____ (1981), *Introduction à l’analyse du descriptif*, París, Hachette.

HARPMAN, Jacqueline (1997), “Le long et le court: une nouvelle de Proust”, en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd’hui*, París, Harmattan, pp. 297-304.

HELL, Victor (1976), “L’art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: «Short Stories» et «Kurzgeschichten»”, *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 389-401.

ILLANES ADARO, Graciela (1971), *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos.

IMBERT, Henri-François (1976), “Un intense scrupule ou les avatars de la forme courte”, *Revue de Littérature Comparée*, 4 (“Problématiques de la nouvelle”), pp. 341-354.

JAKOBSON, Roman (1965[1921]), “Du réalisme artistique”, en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 98-108.

KIBÉDI-VARGA, Aron (1997), “Le temps de la nouvelle”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 8-16.

LAFORET, Carmen (1970), “Prólogo”, en *La niña y otros relatos*, Madrid, Editorial Magisterio, pp. 9-14.

LASPÉRAS (1999), “Hacia una definición de la novela corta”, en CANAVAGGIO, Jean (ed.), *La invención de la novela*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 307-317.

LITVAK, Lily (1991), *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

LOUVEL, Liliane (1995), “Figurer la nouvelle: Notes pour un genre pressé”, en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 77-122.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1983), *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante.

_____ (1996), “Novela corta y novela poemática”, *Monteagudo*, 3ª época, 1, 1996, pp. 67-78.

MAINER, José-Carlos (1986), “«El Cuento Semanal» (1907-1912): texto y contexto”, en EGIDO, Aurora & FONQUERNE, Yves-René (coords.), *Formas breves del*

relato, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 207-220.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1979), "Consideraciones lingüístico-críticas sobre el texto costumbrista", *Murgetana*, 59, pp. 51-91.

_____ (1993), *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid, Castalia.

MIGNARD, Annie (2000), *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF.

NAVARRO ROMERO, Rosa María (2009), "El microrrelato: género literario del siglo XXI", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 443-456.

NÚÑEZ REY, Concepción (2005), *Carmen de Burgos* Colombine *en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

PAREDES, Juan (2004), *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.

POZUELO YVANCOS, José María (1994), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

PRATT, Mary Louise (1981), "The short story: the long and the short of it", *Poetics*, 10, pp. 175-194.

PUJANTE, David (2003), *Manual de retórica*, Madrid, Castalia.

RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit* (t. II, "La configuration du temps dans le récit de fiction"), París, Seuil.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

ROAS, David (comp.) (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros.

SHAW, Valery (1983), *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Longman.

THIEBERGER, Richard (1969), *Le Genre de la nouvelle dans la littérature allemagne*, Abbeville, Paillart.

TIBI, Pierre (1995), "Essai de compréhension d'un genre", en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.

VERLEY, Claudine (1995), "«Une grenouille blanche»: la nouvelle brève", en CARMIGNANI, Paul (coord.), *La Nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-142.

VERNIER, France (2001), "Nouvelle, laboratoire expérimental? L'impossible définition", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de la langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 157-165.

VIEGNES, Michel (2009), "Nouvelle et non événement: Tchekhov, Hemingway, Gracq", *Revue d□histoire littéraire de la France*, vol. 109, 2, pp. 289-298.

ZUMTHOR, Paul (2000), *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil.

2. 1. 1. Entre tiempos/espacios

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

BACHELARD, Gaston (2006[1957]), *La poétique de l'espace*, México, Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

_____ (1972), "Los cuentos de Baroja", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 265-267, pp. 408-426.

BARBARANT, Olivier (1990), "Madeleine Lalande, l'espace baroque et la question du lieu", en GAUDRIC-DELFRANC, Marianne (coord.), *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle (Actes du colloque international 15-17 novembre 1996. Maison Elsa Triolet-Aragon-Saint-Arnoult-en-Yvelines)*, París, L'Harmattan, pp. 103-116

BERGSON, Henri (1968), *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, París, Les Presses Universitaires de France (édition électronique réalisée du livre, 1922, 7ème édition, 216 pages. Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine).

CAMERO-PÉREZ, Carmen (1991), "Le temps de la nouvelle", *La Licorne*, 21, pp. 125-133.

CEREZALES, Agustín (2010), "Nota a esta edición", en LAFORET, Carmen, *Siete novelas cortas*, Palencia, Menoscuarto, pp. 13-19.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto & GONZÁLEZ, José Ramón (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.

FILTEAU, Claude (2006), "La figuration de l'espace dans la «nouvelle touristique»", en DOUZOU, Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 25-36.

GARRIDO, A. (2009), "El microcuento y la estética posmoderna", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 49-66.

GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, París, Seuil.

_____ (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.

GLENNON-IMBERT, Jean-Philippe (1995), "Écriture et espace dans la nouvelle féminine", en ENGEL, Vincent (dir.), *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach, PHI, pp. 151-158.

GODENNE, René (1974), *La Nouvelle française*, París, Presses Universitaires de France.

KIBÉDI-VARGA, Aron (1997), "Le temps de la nouvelle", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 8-16.

KRZYWKOWSKI, Isabelle (2006), *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910-1920: poésie et poétique dela première avant-garde*, París, Éditions L'Improviste.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1983), *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante.

MAGNIEN, Brigitte *et al*. (1986), *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, Madrid, Ediciones de la Torre.

MINARDI, Adriana (2005), "Trayectos urbanos: paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 30 (edición digital).

MOSCARDÓ, Joana (2008), “Isabelle Eberhardt: nomadismo e identidad”, en BANGO, Flor María de la Campa *et al.*, *Intertexto y polifonía. Estudios en homenaje a Mª Aurora Aragón*, vol. 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 1161-1168.

PIOFFET, Marie Christine (2001), “Temps et espace dans la nouvelle à l´âge classique”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, pp. 108-118.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2004), “Los territorios de la ficción en las colecciones de gran divulgación a principios del siglo XX”, en DUBOSQUET-LAYRIS, Françoise & LUDEC, Nathalie (coords.), *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo (Homenaje a Jacqueline Covo-Maurice)*, Bordeaux, PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 147-156.

SAINT-AUBIN ELFAKIR, Véronique (2005), *La Littérature de voyage: approche psychanalytique* (thèse doctorale), Rennes, Université Rennes 2-Haute Bretagne.

SHAW, Valery (1983), *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Longman.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l’origine en partage*, París, Seuil.

THIEBERGER, Richard (1969), *Le Genre de la nouvelle dans la littérature allemagne*, Abbeville, Paillart.

TIBI, Pierre (1995), “Essai de compréhension d’un genre”, en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.

TRIOLET, Elsa (1965), “Préface à la clandestinité”, en *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, París, Denoël, pp. 9-26.

VICENTE GÓMEZ, Francisco (2001), “Entre la memoria y los objetos. Itinerarios del cuento hispánico: Manuel Rivas”, en ROMERA CASTILLO, José & GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.), *El cuento de la década de los noventa (Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid 31 mayo-2 junio 2000)*, pp. 355-366.

VILLEGAS-LÓPEZ, Sonia & DOMÍNGUEZ-GARCÍA, Beatriz (eds.) (2004), *Literature, gender, space*, Huelva, Universidad de Huelva.

2. 1. 2. Personajes en *nouvelles* y novelas cortas

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

ARAGON, Louis (1990), "Introduction", en TRIOLET, Elsa, *Elsa choisie par Aragon*, París, Messidor, pp. 11-67.

BOIXAREU, Mercè (2009), "Los escritores como personajes literarios", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 649-664.

CABEDO, Guadalupe (2005). "«La madre ausente»: inconformismo social en algunas novelas de la posguerra civil escritas por tres autoras españolas: Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite y Ana María Matute", *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 29, pp. 57-61.

CALMES, Victoria (2006), "La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en «Nada» de Carmen Laforet", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 15-17 (2004-2006), pp. 181-189.

CASANOVA, Sofía (1920?), *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez.

CHEVALIER, Maxime (1999), "Prólogo", en LACARRA, María Jesús (ed.), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"), Barcelona, Crítica, pp. 9-24.

COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del laberinto.

DE LA FUENTE, Inmaculada (2002), *Mujeres de la posguerra: de Carmen Laforet a Rosa Chacel, historia de una generación*, Barcelona, Planeta.

EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, L. Alas Clarín, V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos.

EBERHARDT, Isabelle (1991), *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés* (editado por Marie-Odile Delacour & Jean-René Huleu), París, Éditions Payot.

_____ (eds.) (2003), *Amours nomades* (editado por Marie-Odile Delacour & Jean-René Huleu), París, Joëlle Losfeld.

ECO, Umberto (1985[1965]), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen.

ENA BORDONADA, Ángela (ed.) (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936*), Madrid, Castalia.

ESPINA, Concha (1916), *Al amor de las estrellas (Mujeres del Quijote)*, Madrid, Renacimiento.

GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel (2001), *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de La Laguna.

GAUDRIC-DELFRANC, Marianne (2000), "*Cahiers enterrés sous un pêcher*: des racines aux fruits", en GAUDRIC-DELFRANC, Marianne (coord.), *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle (Actes du colloque international 15-17 novembre 1996. Maison Elsa Triolet-Aragon-Saint-Arnoult-en-Yvelines)*, París, L'Harmattan, pp. 129-144.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Miguel &VILLANUEVA, Darío (2005), "Introducción", en PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, París, PUF.

IMBODEN, Rita Catrina (2000), *Carmen de Burgos "Colombine" y la novela corta*, Bern, Peter Lang.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Perpiñán/Montpellier, Édition du Castillet/Université de Montpellier.

LEJEUNE, Philippe (1988), "Maupassant et le fétichisme", en LECARME, Jacques & VERCIER, Bruno (eds.), *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, pp. 91-110.

LOAIL, Céline (2008), *Elsa Triolet: survivre et écrire, un écrivain dans la Résistance, 1939-1944 (mémoire de recherche. Directeur: Jacques Cantier)*, Toulouse, IEP de Toulouse.

LOUVEL, Liliane (1995), "Figurer la nouvelle: Notes pour un genre pressé", en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 77-122.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1996), "Novela corta y novela poemática", *Monteagudo*, 3ª época, 1, 1996, pp. 67-78.

MAGNIEN, Brigitte *et al*. (1986), *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, Madrid, Ediciones de la Torre.

MARTÍN GAITE, Carmen (1983), *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*, Madrid, Trieste.

_____ (1988), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1994), *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona/Madrid, Anthropos/Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.

NÚÑEZ REY, Concepción (ed.) (1989), "Introducción", en BURGOS, Carmen de (Colombine), *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia, pp. 9-75.

O'CONNOR, Frank (1963), *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, Cleveland/Nueva York, The Worldpublishing Company.

OLIVIER-MARTIN, Yves (1980), *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, París, Albien Michel.

PELLERIN, Gilles (1995), "Nous aurions un petit genre", en ENGEL, Vincent (dir.), *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach, PHI, pp. 179-184.

PUJANTE SEGURA, Carmen (2009a), "Metaficción e intertextualidad en *Prénom: Carmen* de Jean-Luc Gordard", *452º F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, pp. 77-88.

_____ (2009b), *Las escritoras de novelas cortas en* La Novela del Sábado *(1953-1955). Hacia una teoría y crítica de lo excéntrico (tesis de licenciatura)*, Murcia, Universidad de Murcia.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l'origine en partage*, París, Seuil.

STEEL, James (1991), *Littératures de l'ombre. Récits et nouvelles de la Résistance 1940-1944*, París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

TAMARIT VALLÉS, Inmaculada (2003), *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII (tesis doctoral)*, Valencia, Universitat de València.

TIBI, Pierre (1995[1988]), "Pour une poétique de l'épiphanie", en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 183-235.

VERLEY, Claudine (1995), "«Une grenouille blanche»: la nouvelle brève", en CARMIGNANI, Paul (coord.), *La Nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-142.

VIEGNES, Michel (1989), *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang.

VILLANUEVA, Darío & GONZÁLEZ HERRÁN, José Miguel (2005), "Introducción", en PARDO BAZÁN, Emilia Pardo, *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

2. 2. Cuestión de tematología

AMADO, Maria Herminia (2004), "«Je» est une autre, ou l'image de la femme dans les nouvelles d'Alice Rivaz"», en HILSUM, Mireille & LONGRE, Jean-Pierre (eds.), *La nouvelle francophone en Blegique et en Suisse*, Lyon, CEDIC, pp. 63-80.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

ARAGON, Louis (1990), "Introduction", en TRIOLET, Elsa, *Elsa choisie par Aragon*, París, Messidor, pp. 11-67.

AUBRIT, Jean-Pierre (1997), *Le conte et la nouvelle*, París, Colin.

BAJULAZ-FESSLER, Nicole (2004), "Poétique du quotidien dans les nouvelles de Colette Nys-Mazure", en HILSUM, Mireille & LONGRE, Jean-Pierre (eds.), *La nouvelle francophone en Blegique et en Suisse*, Lyon, CEDIC, pp. 153-164.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1998), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia.

_____ (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, Prensa Española.

BEAUVOIR, Simone de (2005[1949]), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra.

BELLER, Manfred (2003[1970]), "De *Stoffgeschichte* a *Tematología*. Reflexiones sobre el método comparatista", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 101-153.

BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.) (2002), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia.

_____ & _____ (coords.) (2009), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia.

BREMOND, Claude (2003[1985]), "Concepto y tema", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 167-180.

CHATMAN, Seymor (2003[1975]), "Acerca de la noción de tema en la narrativa", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 181-205.

CHEVALIER, Maxime (1999), "Prólogo", en LACARRA, María Jesús (ed.), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"), Barcelona, Crítica, pp. 9-24.

COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del laberinto.

COTTENET-HAGE, Madeleine & IMBERT, Jean-Philippe (eds.) (1996), *Parallèles. Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, Québec, L'Instant Même.

DOMINGO, Carmen (2007), *Coser y cantar. Las mujeres durante la dictadura franquista*, Barcelona, Lumen.

DOSSOU, Mathias & MIDIOHOUAN, Guy Ossito (1995), "Aspects de l'esthétique de la nouvelle francophone en Afrique noire", en ENGEL, Vincent (dir.), *Le Genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Echternach, PHI, pp. 57-70.

EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, L. Alas Clarín, V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos.

ENA BORDONADA, Ángela (ed.) (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936*), Madrid, Castalia.

EZAMA GIL, Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

FOA, Sandra M. (1979), *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanofila.

GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.

GIL CASADO, Pablo (1968), *La novela social española*, Seix-Barral, Barcelona.

GODENNE, René (1995), *La Nouvelle*, París, Champion.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, París, PUF.

GROJNOWSKI, Daniel (1993), *Lire la nouvelle*, París, Dunod.

HIGONNET, Margaret R. (1994), "Cassandra's Questions: Do Women Write War Novels?", en HIGONNET, Margaret (ed.), *Borderwork: feminist engagements with*

comparative literature, Nueva York/Londres, Ithaca/Cornell University Press, pp. 144-161.

_____ *et al.* (eds.) (1985), *Behind the lines. Gender and the Two World Wars*, New Haven & Londres, Yale University Press.

_____ (ed.) (1999), *Lines of fire. Women writers of World War I*, Nueva York, Plume.

ILLANES ORTEGA, Inmaculada (2008), "El sueño de los afrancesados produce monstruos. *Le flagellant de Séville* de Paul Morand", *Anales de Filología Francesa*, 16, pp. 115-127.

JOHNSON, Roberta (2006), "La novelística femenina de Carmen Laforet y el género negro", *Arbor*, 720, pp. 517-525.

KAISER, Gerhard (2003[1980]), "Argumentos y motivos. Una ejemplificación: el ahogamiento de Ofelia visto por Shakespeare, Rimbaud y Brecht", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 236-256.

LA ROCHEFOUCAULT, Edmée de (1956), *Anna de Noailles*, París, Éditions Universitaires.

MAILLOT, Agnès (2001), "La nouvelle sous l'Occupation: le détournement d'un genre", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, pp. 306-331.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.

_____ (1993), *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

MOGIN-MARTIN, Roselyne (1988), "*La Novela Corta* (1916-1925) ou la nouvelle comme instrument de diffusion de la culture", en GAILLARD, Claude (dir.), *La Nouvelle (I)*, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, pp. 77-92.

NAUPERT, Cristina (comp.) (2003), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros.

POMBO, Álvaro (2010), "Prólogo", en LAFORET, Carmen, *Siete novelas cortas*, Palencia, Menoscuarto, pp. 7-12.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libros de Viejo.

SHAW, Valery (1983), *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Longman.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l'origine en partage*, París, Seuil.

SOUILLER, Didier (1994), "Nouvelle", en DIDIER, Béatrice (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, París, Presses Universitaires de France, pp. 2595-2596.

_____, (2004) *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, París, PUF.

THEILE, Wolfgang (2003[1975]), "Historia de argumentos y poética: una comparación literaria de dramas de Edipo (Sófocles, Corneille, Gide)", en NAUPERT, Cristina (comp.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco/Libros, pp. 209-235.

TOMACHEVSKY, "Thématique" (1965[1925]), en TODOROV (ed.), *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, 1965.

TROUSSON, Raymond (1965), *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, París, Lettres Modernes.

VIEGNES, Michel (1989), *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang.

2. 2. 1. Exotismos, cosmopolitismos, y ¿otros "ismos"? (erotismos y feminismos)

ALBERCA, Manuel (2009), "El imán de París: los autobiógrafos y el mito de la ciudad de la luz", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 615-634.

BAJULAZ-FESSLER, Nicole (1997), "Le Genre féminin dans la nouvelle érotique aujourd'hui", en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, París, Harmattan, pp. 297-304.

BALDENSPERGER, Fernand (1941), *La Littérature française entre les deux guerres, 1919-1939*, Lymanhouse, Los Ángeles.

BARRÈS, Maurice (1902), "Préface: Complications d'amour", en RACHILDE, *Monsieur Vénus*, París, L. Genonceaux & Cie, pp**.** VII-XIX.

BIEDER, Maryellen (1998), "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V, Barcelona/Puerto Rico, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 75-110.

BLANCH, Lesley (2005), *Vers les rives sauvages de l'amour*, París, Éditions de Noël.

BOUCHÉ, Michel (1977), "Un des aspects du roman «érotique» espagnol dans le premier tiers du XXe siècle: «Jarrapellejos» (1914) de Felipe Trigo", en AA. VV., *L'Infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 165-218.

BROCHE, François (1989), *Anna de Noailles. Un mystère en plein lumière*, París, Robert Laffont.

BRUÑA CUEVAS, Manuel *et al.* (2006), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne (Primer encuentro hispanofrancés de investigadores APFIE-SHF, 29 noviembre-2 diciembre 2005)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla/Departamento de Filología Francesa.

BURGOS-LEJONAGOITIA, Laura (2010), "La madeja de Sofía Casanova. Representación, tesis y recepción crítica", *Anagnórisis*, 1, pp. 183-199.

CASANOVA, Sofía (1913), *Exóticas. Artículos literarios*, Madrid, Regino Velasco.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1985[1971]), *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza Editorial.

CHKLOVSKI, Victor (1965[1929]), "La construction de la nouvelle et du roman", en TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes*, París, Seuil, pp. 170-196.

CHUNG, Ryoa & NOOTENS, Geneviève (dirs.) (2010), *Le cosmopolitisme. Enjeux et débats contemporains*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal.

CLEMENTS, Robert J. & GIBALDI, Joseph (1977), *Anatomy oh the novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, Nueva York, New York University Press.

DÍAZ-PLAJA, Fernando (1970[1969]), *El francés y los siete pecados capitales*, Madrid, Alianza Editorial.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2000), *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos "Colombine"*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

ÉTIEMBLE, René (1974), *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, Gallimard.

FERNÁNDEZ, Pura (1997), "Moral y scientia sexuales en el siglo XIX: el Eros negro de la novela naturalista", en CRUZ CASADO, Antonio (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayo sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 187-207.

FERNÁNDEZ CARDO, José María (1989), "La otra cultura en esta literatura: funciones exóticas de la escritura", en LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 371-378.

FUSS, Diana (1999[1995]), "Dentro/Fuera", en CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (comps.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco-Libros, pp. 113-124.

GNISCI, Armando (ed.) (2002), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GODENNE, *René* (1989), *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Librairie Droz.

_____ (1992), *Premier supplément à la bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1990)*, Genève, Droz.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, París, PUF.

GUEREÑA, Jean-Louis (2005), "La producción de impresos eróticos en España en la primera mitad del siglo XIX", en DESVOIS, Jean-Michel (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo (Homenaje a Jean-François Botrel)*, Bordeaux, PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 31-42.

HIGONNET, Margaret (ed.) (1994), *Borderwork: feminist engagements with comparative literature*, Nueva York/Londres, Ithaca/Cornell University Press.

_____ (1995), "From the others to the self", en HIGONNET, Margaret R. & JONES, Sumie (eds.), *Visions of the Other (Actes du XIIIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée)*, Tokyo, University of Tokyo Press, pp. 297-302.

JONES, Sumie (1995), "Otherness and Comparative Literature", en HIGONNET, Margaret R. & JONES, Sumie (eds.), *Visions of the Other (Actes du XIIIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée)*, Tokyo, University of Tokyo Press, pp. 291-296.

JOURDA, Pierre (1970[1938]), *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand* (t. II, "Du Romantisme à 1939"), Genève, Slatkine.

LAFARGA, Francisco (ed.) (1989), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU.

LITVAK, Lily (1975), *El modernismo*, Madrid, Taurus.

_____ (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.

_____ (1986), *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus.

_____ (ed.) (1993), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras*, Madrid Cátedra

MAÂLEJ, Mohamed (2008), *Isabelle Eberhardt, miroir d'une âme et d'une société*, París, L'Harmattan.

MOURA, Jean-Marc (1992), *Lire l'exotisme*, París, Dunod.

NERVO, Amado (1928), "La mujer y la literatura española contemporánea", en *Obras Completas, vol. XXII-XXIII*, Madrid, Biblioteca Nueva (edición digital en: Biblioteca Virtual Cervantes).

OLTRA TOMÁS, José Miguel (1992), "El sexo militante (nota acerca de "La novela proletaria" [1932-1933]", *Hispanística XX*, 9, pp. 201-222.

PAGEAUX, Daniel-Henri (1989), "Un aspect des relations culturelles entre la France et la Péninsule Ibérique: l'exotisme", en LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 371-378.

_____ (2002), "Historia e imagología", en BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia, pp. 37-44.

PARADELA, Nieves (1999), "Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe", en FERNÁNDEZ PARRILLO, Gonzalo & MONTOSO MURILLO, Rosario (coords.), *El Magreb y Europa: literatura y traducción*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 21-44.

PAZ, Octavio (1994[1993]), *La llama doble, Barcelona*, Seix, Barral.

PEÑAS RUIZ, Ana (2009), "Emilia Pardo Bazán: cartografías en torno a la mujer", *La Tribuna. Cuadernos de Estudio da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, pp. 77-105.

PIOFFET, Marie Christine, "Temps et espace dans la nouvelle à l´âge classique", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum, pp. 108-118.

RICCI, Evelyne (2005), "La "ola verde" en la prensa y en los espectáculos en la II República", en DESVOIS, Jean-Michel (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo (Homenaje a Jean-François Botrel)*, Bordeaux, PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 297-314.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2005), "Féminité/Féminisme: Quête de définition dans l'Espagne du début du Xxe siècle", *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 5, pp. 73-85.

_____ (2007), "Baño, metro, sexo. Representación humorística de la sociedad en algunas colecciones de principios del siglo XX", en CHAPUT, Marie-Claude (coord.), *Humor y sociedad en el mundo hispánico contemporáneo*, París, Université Paris X-Nanterre/PILAR, pp. 9-28.

_____ (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

RODRÍGUEZ, Juan (1992), "Erotismo e intelectualidad en la novela española de entresiglos", *Hispanística XX*, 9, pp. 169-184.

RUSSOTTO, Márgara (1993), *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*, Caracas, Monte Ávila.

SALAÜN, Serge & SERRANO, Carlos (eds.) (2006), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libros de Viejo.

_____ (2007), "Las colecciones eróticas de Madrid y Barcelona. Dos maneras de entender la sexualidad", en RIVALAN-GUÉGO, Christine (coord.), *Cultura escrita y sociedad: "Cien años más tarde. Las colecciones literarias de gran divulgación y la cultura escrita en la España de principios del XX"*, Gijón, Trea, pp. 146-156.

SARKANY, Stéphane (1968), *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire (suivi de trois entretiens avec l'auteur)*, París, Klincksieck.

SETH, Catriona (2001), "Traduction, transposition oeuvre de fiction pure, la nouvelle exotique à la fin du XVIIIe siècle", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, pp. 196-206.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l'origine en partage*, París, Seuil.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico,* Madrid, Castalia.

SOUILLER, Didier (2004), *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade,* París, PUF.

SPIVAK, Gayatri C. (1999), *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present,* Cambridge/London, Harvard University Press.

2. 2. 2. Imágenes, tipos y estereotipos

AMOSSY, Ruth & ROSEN, Elisheva (1982), *Les discours du cliché,* París, CDU et SEDES réunis.

_____ (1991), *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan.

AYMES, Jean-René & ESTEBAN DE VEGA, Mariano (eds.) (2003), *Francia en España, España en Francia. La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX),* Salamanca/París, Ediciones de la Universidad de Salamanca/Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BOIXAREU, Mercè & LEFERE, Robin (coords.) (2002), *La historia de España en la literatura francesa: una fascinación*, Madrid, Castalia.

_____ & _____ (coords.) (2009), *La historia de Francia en la literatura española: amenaza o modelo,* Madrid, Castalia.

CASANOVA, Sofía (1910), *La mujer española en el extranjero. Conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 9 de abril de 1910,* Madrid, R. Velasco imp.

CHEVREL, Yves (1989), *Littérature Comparée*, París, PUF.

DUFAYS, Jean-Louis (1994), *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga.

EBERHARDT, Isabelle (1991), *Écrits intimes*. *Lettres aux trois hommes les plus aimés* (édition établie, annotée et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu. Avec la collaboration de Faïza Abdul Wahab), París, Éditions Payot.

EYCHART, Marie-Thérère (1990), "L'Allemagne entre mythe et réalité", en GAUDRIC-DELFRANC, Marianne (coord.), *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle,* París, L'Harmattan, pp. pp. 65-82.

GUILLÉN, Claudio (1989), "Imagen nacional y escritura literaria", en LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 471-489.

HERRERA PETERE, José (1967), "Voix d'Espagne", *Europe* (*Elsa Triolet et Aragon, nº spécial)*, 454-455, pp. 168-172.

LAFARGA, Francisco (ed.) (1989), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU.

LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.

MADARIAGA, Salvador (1958[1929]), *Ingleses, franceses, españoles. Ensayo de psicología colectiva*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

MAILLOT, Agnès (2001), "La nouvelle sous l'Occupation: le détournement d'un genre", en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. II, Academia-Bruylant, Louvain-la-Neuve, pp. 306-331.

MOURA, Jean-Marc (1999), "L'imagologie littéraire: tendances actuelles", en BESSIÈRE, Jean & PAGEAUX, Daniel-Henri (eds.), *Perspectives comparatistes*, París, Honoré Champion, pp. 181-192.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

SERVÉN DÍEZ, Carmen (2009), "Nacionalidades e identidades de los personajes femeninos en los relatos cortos de Margarita Nelken", en GONZÁLEZ DE SANDE, María Mercedes (ed.), *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Roma, Aracne Editrice, pp. 223-234.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l'origine en partage*, París, Seuil.

SMILEY, Amy (1990), "Représentation et Résistance. *Les Amants d'Avignon* et le «réel» de la femme", en GAUDRIC-DELFRANC, Marianne (coord.), *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, París, L'Harmattan, pp. 147-164

VIGIER, Françoise (1994), "Public féminin et production littéraire en Espagne: du milieu du XVe siècle au début du XVIe: traités de défende des femmes et roman sentimental", en REDONDO, Augustin (ed.), *Images de la femme en Espagne au XVI et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, París, Publications de la Sorbonne, pp. 103-115.

VILAR, Juan Bautista (1986), "Argelia en las relaciones hispano-francesas (1898-1914)", en AA.VV., *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, CSIC, pp. 323-344.

2. 3. Balance para una aproximación temático-narratológica comparada de la novela corta española y la *nouvelle* francesa

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2009), "Formas mixtas del microrrelato", en MONTESA, Salvador (ed.), *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga, Aedile, pp. 21-48.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1987-1989), "El orden temporal en el relato en primera persona", *Estudios Románicos*, 4, pp. 111-124.

_____ (2003), *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

BALLESTEROS, Isolina (1994), *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1981), "Los cuentos largos de Clarín", *Los Cuadernos del Norte*, 7, pp. 68-71.

BARONIAN, Jean-Baptiste (1978), *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, París, Stock.

BENEDETTI, Mario (1993[1953]), "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos", en ZAVALA, Lauro (comp.), *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 217-232 (extraído de "Tres géneros narrativos", en *Sobre artes y oficios: ensayo* (1968), Montevideo, Editorial Alfa).

BERNAULT, Anne (1995), "La nouvelle moderniste et la voix: Gertrude Stein, Virginia Woolf et Katherine Mansfield", en CARMIGNANI, Paul (coord.), *La Nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 65-182.

BREDANE, Sabrinelle (2006), "Nouvelle et récit aujourd'hui: les «nouvelles nouvelles» (?) de l'extrême contemporain", en DOUZOU, Catherine & GAUVIN, Lise (dirs.), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 113-128.

CASTRO, Ginette & PAOLI, Marie-Lise (dirs.) (2001), *Écritures de femmes et autobiographi*e, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

CEREZALES, Agustín (2010), "Nota a esta edición", en LAFORET, Carmen, *Siete novelas cortas*, Palencia, Menoscuarto, pp. 13-19.

CÉSPEDES GALLEGO, Jaime (2005), *La autobiografía española de finales del siglo XX (tesis doctoral),* Murcia, Universidad de Murcia.

CHEVALIER, Maxime (1999), "Prólogo", en LACARRA, María Jesús (ed.), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, "Edad Media"), Barcelona, Crítica, pp. 9-24.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona,* Barcelona, Anthropos.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1980), *Mille Plateaux: capitalisme et schizophénie*, París, Éditions de Minuit.

DELOFFRE, Frédéric (1967), *La Nouvelle en France à l'âge classique*, París, Didier.

DUPONT, Jean (1978), "Notes sur l'ambigüité des termes de «cuento» et de «novela corta»", en CLÉMESSY, N. (ed.) *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 2, pp. 655-670.

ENGEL, Vincent (1997), "Nouvelle et résistance", en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, París, Harmattan, pp. 227-238.

EZAMA GIL, Ángeles (1992), *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

FERRÚS, Beatriz (2007), *Heredar la palabra, cuerpo y escritura de mujer,* Valencia, Tirant lo Blanc.

FONYI, Antonia (1976), "Nouvelle et subjectivité. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale", *Revue de Littérature Comparée*, 4, pp. 355-375.

GODENNE, René (1985), "Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800)", en *Études sur la nouvelle française*, Genève, Slaktine, pp. 137-152.

_____ (1989), *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985),* Genève, Droz.

GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée,* París, PUF.

GUISSARD, Michel (1997), "Du Fantastique à la mesure de la nouvelle", en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd'hui*, París, Harmattan, pp. 261-268.

KAYSER, Wolfgang (1970), *Interpretación y análisis de la obra literaria,* Madrid, Gredos.

LAFORET, Carmen (1960[1957]), "Unas líneas de la autora (Prólogo)", en *Novelas*, Barcelona, Planeta.

LÉPRONT, Catherine (1997), “La proximité du réel: à propos de la nouvelle?”, en GRATTON, Johnie & IMBERT, Jean-Philippe (dirs.), *La Nouvelle hier et aujourd’hui*, París, Harmattan, pp. 269-276.

MADAULE, Jacques (1967), “Elsa Triolet, témoin de notre temps”, *Europe*, 454-455 (número especial “Elsa Triolet et Aragon”), pp. 9-29

MARTÍN GAITE, Carmen (1988), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1993), *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

MIGNARD, Annie (2000), *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF.

NAHLOVSKI, Anne-Marie (2010), *La femme au livre. Les écrivaines algériennes de langue française*, París, L’Harmattan.

NÚÑEZ REY, Concepción (2005), *Carmen de Burgos* Colombine *en la Edad de Plata de la literatura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

OZWALD, Thierry (2009), “Nouvelle et fantastique: repérages et mises au point”, en PALACIOS BERNAL, Concepción (ed.), *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe = El relato fantástico en lengua francesa de Hoffmann a Poe*, Sevilla, Ediesser Libros, pp. 21-30.

PAREDES, Juan (2004), *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.

PUJANTE, David (2003), *Manual de retórica*, Madrid, Castalia.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2005), “Confieso que he leído: autorretrato del escritor/lector”, en DESVOIS, Jean-Michel (coord.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo (Homenaje a Jean-François Botrel)*, Bordeaux, PILAR/Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, pp. 137-150.

_____ (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, París, Seuil.

SIBONY, Daniel (1991), *Entre-deux: l’origine en partage*, París, Seuil.

SOUILLER, Didier (2004), *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, París, PUF.

SPICA, Anne-Élisabeth (1997), “Poétique de la fiction: la nouvelle et la «fable» au XVIIe siècle”, en ENGEL, Vincent & GUISSARD, Michel (dirs.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, vol. I. Ottignies, Quorum, pp. 170-182.

TIBI, Pierre (1995), “Essai de compréhension d’un genre”, en CARMIGNANI, Paul (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 9-76.

UMBRAL, Francisco (1969), “Teoría larga para escribir relatos cortos”, en AA. VV., *Prosa novelesca actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 213-230.

VERLEY, Claudine (1995), “«Une grenouille blanche»: la nouvelle brève”, en CARMIGNANI, Paul (coord.), *La Nouvelle (II)*, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 123-142.

VIEGNES, Michel (1989), *L’Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Nueva York, Peter Lang.