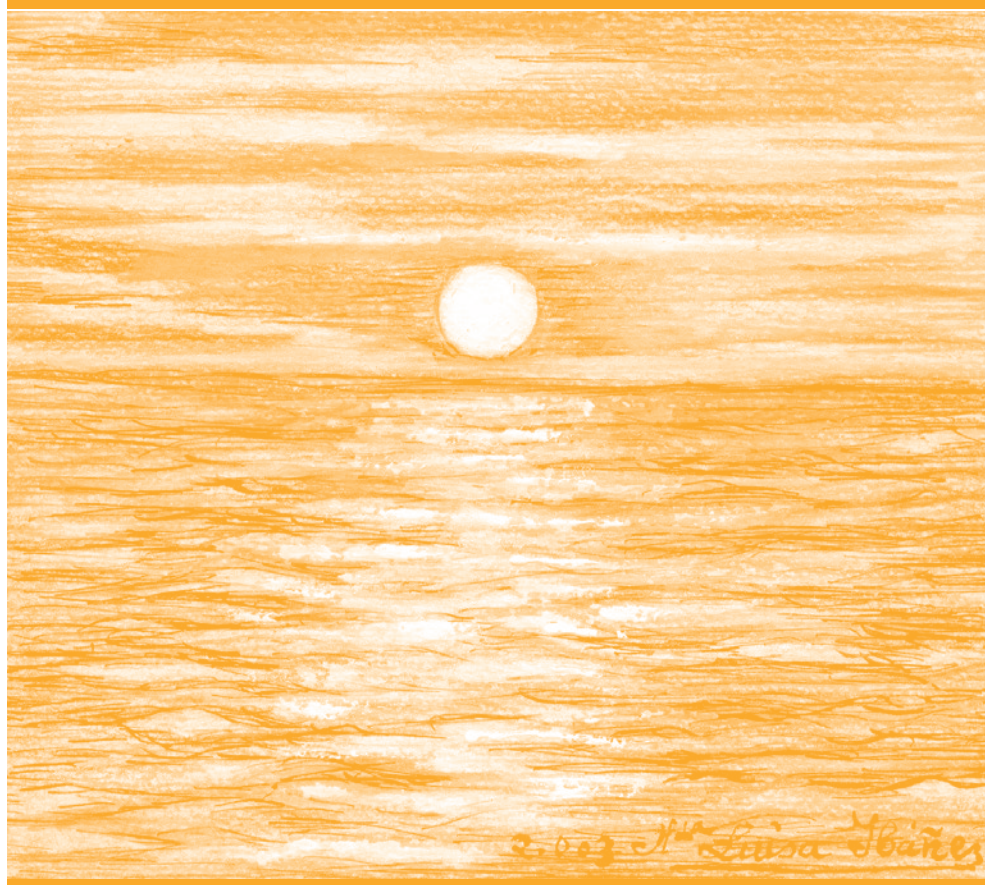


**EL ESTUDIO LITERARIO DE
LA NARRACIÓN BREVE
Y SU UTILIZACIÓN EN
EL CONTEXTO DOCENTE**

Asunción Barreras Gómez



Universidad de La Rioja

EL ESTUDIO LITERARIO
DE LA NARRACIÓN BREVE Y SU UTILIZACIÓN
EN EL CONTEXTO DOCENTE

MATERIAL DIDÁCTICO

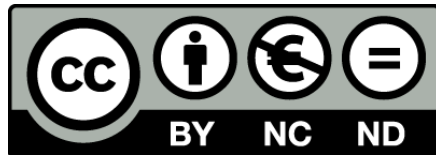
Filología

nº 4

Asunción Barreras Gómez

EL ESTUDIO LITERARIO
DE LA NARRACIÓN BREVE Y SU UTILIZACIÓN EN
EL CONTEXTO LITERARIO

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
SERVICIO DE PUBLICACIONES
2014



El estudio literario de la narración breve y su utilización en el contexto docente

de Asunción Barreras Gómez (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014
publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-697-0042-6

ÍNDICE

1. Introducción	9
2. El estudio literario de la narración breve	11
2.1. La narración breve a través de la historia	11
2.1.1. Un género joven en un país joven: el caso de la narración breve en Estados Unidos.....	15
2.1.2. Ciclos de narraciones breves.....	18
2.1.3. El género breve: una forma marginal de literatura	19
2.2. La narración breve y otros géneros literarios	20
2.2.1. La poesía y la narración breve	21
2.2.2. La novela y la narrativa breve	24
2.3. Aspectos característicos de la narración breve	28
2.3.1. El título.....	29
2.3.2. La caracterización	31
2.3.3. El espacio	36
2.3.4. El tiempo y su estructuración	39
2.3.5. El narrador	48
2.3.6. El lector	55
2.3.7. Estructuras narrativas.....	60
2.3.7.1. Discurso directo	60
2.3.7.2. Discurso indirecto	61
2.3.7.3. Estilo indirecto libre	62

2.3.7.4. Enunciación enunciada	63
2.3.8. Los principios.....	65
2.3.9. Los finales.....	68
2.4. El relato: breve conclusión.....	72
3. Aspectos didácticos de la narración breve	75
3.1. La literatura inglesa y estadounidense en el contexto docente.....	75
3.2. La didáctica de la literatura inglesa	76
3.2.1. Aproximación al texto literario.....	82
3.2.2. Comentario del texto literario	84
3.2.3. Estrategias para la enseñanza de la lengua inglesa usando un texto literario.....	85
3.2.4. Taller literario.....	86
3.2.5. El tebeo	87
3.2.6. La dramatización.....	89
3.2.6.1. Teatro de títeres.....	89
3.2.6.2. Otros medios audiovisuales	90
3.3. El relato y su didáctica: breve conclusión	91
4. Bibliografía.....	95

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio pretende mostrar el aspecto literario del relato, así como aportar ciertas ideas para su utilización en la enseñanza de la lengua inglesa como lengua extranjera. Podemos apreciar dos secciones. La primera es más teórica y la segunda, más práctica. El capítulo titulado “El estudio literario de la narración breve” acerca al lector a las características de este género. Se explica cuál ha sido su desarrollo a lo largo de los años hasta adquirir su forma escrita actual. Se compara con otros géneros literarios, como la poesía o la novela, por compartir características con ellos. Finalmente, se profundiza en aquellos aspectos que consideramos especialmente distintivos de la narración breve, como son los personajes, el título, los inicios o los finales, el espacio, etc., los cuales ejemplificamos con relatos de diversas tradiciones.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el objetivo final de nuestra docencia universitaria es enseñar a enseñar a nuestros alumnos, que serán maestros en el futuro. Por esta razón, el último capítulo se titula “Aspectos didácticos de la narración breve”. La mayor parte de nuestros alumnos universitarios serán docentes y, por tanto, deberán aprender a enseñar para desarrollar sus clases satisfactoriamente el día de mañana.

La sección más práctica de este trabajo se encuentra en el tercer capítulo. Aporta ciertas ideas sobre cómo utilizar la literatura y, especialmente, la narración breve en el contexto docente. Se explica desde el comentario de texto en el contexto universitario hasta las diversas estrategias que se pueden usar en la enseñanza de la lengua inglesa con un relato en educación secundaria, por ejemplo. Es interesante la utilización del relato, ya que la brevedad de este género permite una mejor concentración de los alumnos para la comprensión y explotación del texto. En esta sección se mostrarán diversas técnicas y estrategias que les permitirán a los docentes la utilización de las narraciones breves para que sus alumnos trabajen la lengua inglesa o conozcan su literatura.

2. EL ESTUDIO LITERARIO DE LA NARRACIÓN BREVE

Como ya se ha dicho anteriormente, este capítulo se centra en estudiar el relato desde un punto de vista teórico literario. Se pretende que el alumno universitario comprenda la importancia del género breve en la literatura. Además, se le familiarizará con los rasgos más relevantes del relato, los cuales, a su vez, los verá ejemplificados con casos de todas las literaturas, prestando especial interés a la literatura escrita en inglés.

2.1. La narración breve a través de la historia

A lo largo de la historia de las culturas siempre ha habido narraciones breves en las diferentes naciones y periodos de tiempo. Se consideraban una diversión o una manera de explicar mejor alguna idea en la conversación. La narración breve consistía en “sorprender al oyente con un repentino *excursus* en el curso normal de la vida” (Anderson Imbert 1992: 23). Hay ejemplos en las culturas y épocas más variadas. El *Pantchatantra* y las antiguas historias denominadas *Jatakas* sobre las reencarnaciones de Buda pertenecen a la tradición india, por ejemplo, y la colección de cuentos denominada *Las mil y una noches* pertenece a la tradición árabe. En los orígenes de la cultura occidental, las narraciones breves aparecen como partes de largos textos narrativos. Así, por ejemplo, en *El Satiricón* de Petronio se cuenta la narración breve de “La viuda de Efeso”, y Apuleyo cuenta la historia “Eros y Psique” en su obra *El Asno de oro*. En la época medieval las narraciones breves adquirieron diversas formas: el *exemplum*, el milagro y el *fabliau*. El *exemplum*¹ es una historia contada como ejemplo para aclarar discusiones

1. Hernáez Larena (1998: 19) destaca que el relato tiende a ser simbólico en relación con el personaje y su relación con el tiempo, al elegir una situación central que representa una vida completa. Esto puede representar una herencia del *exemplum* medieval, junto con otras características como que los personajes del relato no tengan nombre propio o tengan sólo uno con lo que pasan a adquirir la condición de *everyman*. Estas reminiscencias de la tradición oral y bíblica hacen que R. S. Walker catalogue el relato como un género ancestral (en Broncano 1992: 22).

teóricas, como es el caso de los escritos de San Ambrosio y San Agustín (Krömer 1979: 29), siguiendo el modo de las parábolas de la Biblia. Sin embargo, a veces, cuando estas narraciones forman parte de la ficción, se caracterizan por estar dentro de una trama-marco. Por ejemplo, el cuento medieval y el de los siglos de oro están integrados en distintas colecciones, aunque también cabe destacar los relatos de la tradición oral sefardí, que se muestran como entidades autónomas, tal y como podemos apreciar en la colección de cuentos editados por Matilda Koen-Sarano (1986). Sin embargo, en general, hasta el siglo XIX la narración breve escrita no se independiza como tal (Baquero Goyanes 1993: 141).

En la cultura cristiana el milagro tiene una finalidad didáctica para los feligreses. Continúa con la cota de independencia ya adquirida con el *exemplum*, puesto que son narraciones breves en sí, agrupadas a veces por medio de una trama-marco. Uno de estos ejemplos es *Los milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Por último, el *fabliau* o fablilla es una narración breve de entretenimiento para el público. Es una historia humorística tomada, en gran parte, de la tradición oral francesa y en la que se ridiculiza a clérigos y villanos. Son más realistas que los ejemplos o milagros de los clérigos y las propagaban los juglares.

Hay distintas colecciones de narraciones breves en toda Europa durante el siglo XIV. Todas ellas están enmarcadas en una trama-marco, que es el pretexto para la narración de todas las historias. Éste es un rasgo medieval que Baquero Goyanes (1993: 63) considera de influencia árabe. Los siguientes ejemplos del siglo XIV pertenecen a las tres formas antes citadas. Don Juan Manuel escribe *El Conde Lucanor*; Giovanni Boccaccio escribe *El Decameron* y Geoffrey Chaucer escribe *The Canterbury Tales*. Desde este siglo hasta el siglo XIX también se sigue escribiendo narración breve. Sin embargo, no se volverán a escribir narraciones breves tan conocidas hasta llegar al siglo decimonónico. En la época renacentista destacan el italiano Mateo Bandello con su colección de doscientos catorce cuentos, la francesa Margarita de Navarra con su obra más importante, *Heptameron*, y el español Juan de Timoneda con sus colecciones de cuentos como *Buen Aviso y portacuentos*, *El Patrañuelo* y *Sobremesa y alivio de caminantes*. Más adelante, en los siglos XVII y XVIII, destacan Charles Perrault con su obra *Cuentos de Antaño*, basada en cuentos populares, y Alonso de Castillo Solórzano con sus historias de aventuras, rivalidades, anécdotas, etc. (Anderson Imbert y Kiddle 1989: 20).

El siglo XIX supone para la narración breve el siglo del nacimiento de este estilo narrativo en forma escrita y con entidad autónoma. Por esto, Elizabeth Bowen afirma que “the short story is a young art... It is a child of this century” (Walker 1982: 13) y Rohrberger comenta que “Short narrative fiction is as old as the history of literature; short narrative prose fiction is as old as the history of prose fiction. But the short story, as we know it today, is the newest of literary genres” (en Broncano 1992: 22). El desarrollo de la narración breve como género independiente está conectado con la prensa

literaria del siglo XIX. Las narraciones breves, hasta dicho siglo, se habían integrado en colecciones por medio de la trama-marco o como ejemplos en otras obras más extensas. Sin embargo, en el siglo XIX la publicación de periódicos y revistas literarias tiene un gran auge. Esto hace que se escriban novelas divididas en unidades más breves, entregas, que se van publicando en estas revistas, como es el caso de las novelas de Charles Dickens. Otro resultado es la publicación de narraciones breves independientes de otras obras más extensas. Es así como la narración breve, con entidad y con sentido propio, se consolida como género literario. Otra característica es que estos cuentos suelen estar agrupados por el mismo autor o por un editor y acaban siendo un libro (Baquero Goyanes 1967: 60). La diferencia con las obras medievales de narraciones breves es que no habrá una trama-marco de unión entre los distintos relatos. Además, será un libro recopilado, es decir, que las narraciones se habrán publicado aisladamente y, por tanto, tendrán entidad propia.

Por otro lado, el siglo XIX es la época del romanticismo. Hay un interés por las manifestaciones folklóricas o los cuentos populares como parte de esos resurgimientos nacionalistas de la época. Además, el gusto romántico se centrará en relatos fantásticos o alucinantes a la forma de Edgar Allan Poe. Con este ambiente, en Alemania, Hoffmann escribe *Cuentos fantásticos* y los hermanos Grimm editan *Cuentos infantiles y del hogar*, que es una colección de cuentos recogidos de la tradición popular oral. En Dinamarca Hans Christian Andersen publica su obra *Cuentos*, que también está inspirada en la tradición popular. En Francia, escriben Prosper Mérimée, Barbey D'Aureville y Daudet. La narración breve ya había adquirido personalidad propia y, más adelante, Guy de Maupassant se convierte en el gran maestro de este género breve con más de doscientos cincuenta relatos realistas en su haber. En Gran Bretaña, destacan Charles Dickens con *Cuentos de Navidad*, Robert Louis Stevenson con *Cuentos de los mares del sur*, Oscar Wilde o Rudyard Kipling. En España, hay escritores de narración breve como Bécquer con sus leyendas, Fernán Caballero, que recoge cuentos populares y los edita en *Cuentos y poesías andaluces*, Pedro Antonio de Alarcón con sus *Historietas nacionales* o Leopoldo Alas "Clarín" con sus escritos de relatos breves. También abundan escritores de narraciones breves en Sudamérica, como el peruano Ricardo de Palma, que escribió *Tradiciones peruanas*, o los mejicanos Gerardo Murillo y José Vasconcelos, cuyos relatos tratan de la revolución mejicana.

Hay, pues, una diferencia entre el relato oral breve y el relato escrito breve, que tuvo su origen en el siglo XIX. De hecho, en inglés el vocablo *short story* no fue admitido en el *Oxford English Dictionary* como tal hasta el suplemento de 1933 (Broncano 1992: 20). Una vez que se consolidó el relato escrito breve como género literario, se acuñó una palabra para darle nombre, ya que el término *tale* se refiere al relato oral breve. Esto es así porque *tale* está relacionado etimológicamente con *tell*, que significa 'contar o narrar'. Así, el cuento popular, *tale*, designa los relatos breves de carácter oral. Estos relatos no diferencian si es una historia real o ficcional. Además, la finalidad del

cuento popular es la distracción, la evasión o la enseñanza con relación a cualquier aspecto de la vida. Se trata de la narración breve que, anónimamente, se transmite de generación a generación y que pertenece al folklore o al saber tradicional. Pero, a pesar de que el cuento popular es anónimo, cada cultura impone una característica particular a cada cuento y cada narrador le da un estilo individual. Ha habido críticos, como Joseph Campbell o Vladimir Propp, que han estudiado los cuentos populares de todas las culturas y han demostrado que se repiten motivos o temas en todas las narraciones. Quizás se trata del mismo tipo de personajes esquemáticos o de las mismas estructuras argumentales. Por eso se cree que cada cultura e, incluso, cada narrador imponen su sello personal al relato. En esencia se trata del mismo relato, pero cambian algunos de sus aspectos dependiendo de la cultura en la que se encuentre.

Por otro lado, los cuentos populares empezaron a ser aprovechados como material para una nueva obra. Éste es el caso de Perrault en Francia en el siglo XVII. Sin embargo, la recopilación sistemática de estos relatos orales no se inició hasta más tarde, ya que era ese carácter oral lo que retrasó su escritura. Es en el siglo XIX cuando los hermanos Grimm de Alemania publicaron *Kinder-und-Hausmärchen* (1812). Lo mismo hicieron Woysick en Polonia, Stewart en Escocia o Crofton Croke en Irlanda. Mientras tanto, los críticos se dedicaron a compararlos y desarrollaron distintas teorías. Así, Aurelio Espinosa, gran especialista de cuentos populares españoles, creyó que la mayoría de los relatos tradicionales europeos se relacionan con mitos de antiguos pueblos germánicos. Otro crítico, Teodoro Benfely –editor de *Panchatantra*, que es una colección de cuentos indios, en 1859–, pensó que el origen había que buscarlo en la India (Baquero Goyanes 1993: 109).

De alguna forma, la edición de cuentos populares provocó un gusto por el género breve y un ambiente propicio para su difusión y creación. Además, la aparición de periódicos y revistas literarias fue definitiva para la consolidación del cuento literario como género. Esta prensa no sólo facilitó la producción cuentística sino que, de alguna forma, la condicionó al impedir que se alargara más debido a las pocas páginas que este tipo de prensa podía ofrecer para su publicación (Paredes 1986: 21). Así, desde este momento, el cuento literario es una expresión narrativa autónoma y definida de la literatura, y es, por tanto, uno de los grandes logros del siglo XIX. Es concebido desde el principio en forma escrita por un autor con unas circunstancias espacio-temporales concretas. Cada cuento literario adquiere su propia configuración y originalidad, perteneciendo a una época y a una tradición literaria con las características típicas de un autor reconocido. Por tanto, se dejarán atrás los propósitos didácticos de antaño, ya que los cuentos tienen un fin en sí mismos. Su identidad es tan clara como la del poema o la de la novela. En el siglo XIX practican este género escritores tan significativos como Maupassant, Chéjov, Wilde, Poe o Hoffmann. Con ellos la narración breve crea algo de lo que antes carecía, una tradición literaria escrita. Por tanto, hacen que el siglo XIX sea el siglo de la narración breve.

2.1.1. Un género joven en un país joven: el caso de la narración breve en Estados Unidos

Cabe hablar de la consolidación de la narración breve americana como género literario durante el siglo XIX. En aquel momento histórico Estados Unidos es un país relativamente joven y, por tanto, su tradición literaria no es muy extensa. De hecho, se trata de una cultura y una literatura que está buscando su identidad propia como nación, independiente de Europa. Por otro lado, la narración breve en ese país se convierte en la forma de narración típicamente americana. Este género consigue ser el más usado durante el siglo XIX y, en consecuencia, forma parte importante de la historia de la literatura estadounidense.

Se puede decir que la narrativa breve en Estados Unidos empezó a primeros del siglo XIX con Washington Irving, a pesar de que, antes de él, también escribieron en esta forma otros hombres relevantes como Benjamin Franklin (con su, por ejemplo, “An Edict by the King of Prussia”), Philip Freneau y Charles Brockden Brown, si bien no tuvieron relevancia en la evolución y consolidación de esta forma en Estados Unidos. Dicha literatura, al principio, posee un carácter europeo, ya que los escritores americanos eran un producto derivado de las influencias europeas. Ésta es la razón por la que los escritores americanos buscaban un medio expresivo que les permitiera interpretar el carácter norteamericano sin dejar, por eso, de permanecer fieles a la herencia europea. A Washington Irving (1783-1859) se le considera el iniciador de la narración breve en Estados Unidos porque fue el primero en utilizar esta forma con fines literarios, como en *The Sketch Book* o *Tales of the Alhambra*. Sus dos relatos más conocidos son, probablemente, “Rip Van Winkle” y “The Legend of Sleepy Hollow”. Ambos ejemplos son representaciones del carácter nacional. Sin embargo, la inspiración procede de leyendas alemanas que Irving disfrazó con personajes y características americanas.

También hubo otras razones extraliterarias que ayudaron a hacer de la narración breve americana un fin literario en sí mismo. En aquella época a un editor americano le resultaba más barato publicar literatura inglesa o europea, en general, que publicar las novelas estadounidenses del momento. Esto era debido a la ley de *copyright* de 1673, que regulaba, protegiendo, los derechos de edición y que acabó cambiándose en 1891 con la promulgación de una nueva ley que aseguraba los derechos legales del autor (Broncano 1992: 36). La consecuencia más directa de esta situación durante el siglo XIX para los escritores americanos fue tener que publicar narraciones breves en los anuarios y revistas del momento si querían ser publicados sus trabajos de alguna forma, ya que era este tipo de relatos lo que las revistas del momento pedían. De hecho, Edgar Allan Poe se lamenta de esta situación diciendo:

The want of an international copyright law, by rendering it nearly impossible to obtain anything from the booksellers in the way of remuneration for literary labor,

has had the effect of forcing many of our best writers into the service of magazines and reviews. (en Pattee 1975: 193)

Por otro lado, en este periodo llega a Estados Unidos la influencia europea de anuales literarios. Siguiendo esta moda, se editan los primeros anuales americanos, que dieron paso a la prensa dedicada a la literatura o a la publicación de narraciones breves, aunque se favorecían aquéllas que estuvieran más dedicadas a la vida en Estados Unidos. Ejemplo de esta actitud son los títulos de las siguientes publicaciones: *The Legendary, Original Pieces in Prose and Verse, Tales, Ballads and Romances, Chiefly Illustrative of American History, Scenery and Manners* de 1829 (Pattee 1975: 52). También hubo revistas exclusivamente dedicadas a la mujer, escritas para y por ellas, como *Ladies' Home Journal*, y, por contra, revistas dedicadas únicamente a los hombres, como *The Gentleman's Magazine* (Garland 1989: 8). Así, los relatos que se publicaban cubrían todos los gustos y las necesidades, incluso las de los puritanos. En este sentido, destaca Nathaniel Hawthorne (1804-1864), que llevó la narración breve hacia el puritanismo. Este género fue bien acogido en esa sociedad puritana por la relación existente entre la narración breve y el *exemplum* y el milagro que aparecen frecuentemente en la Biblia, ya que, como se sabe, para la mentalidad puritana la ficción era deformadora y destructora de la realidad. Así, las narraciones breves de este autor son relatos moralizantes. Por ejemplo, según Lombardo (en Cunliffe 1987: 192), su narración breve titulada "Rappaccini's Daughter" critica la idea de que el hombre quiera ser como Dios. "The Minister's Black Veil" muestra cómo ese velo pasa a ser una metáfora del pecado y el sufrimiento. Sin embargo, este autor deja relativamente pronto este género y empieza a escribir novelas.

Este momento es también el de otros grandes escritores de narraciones breves como Edgar Allan Poe (1809-1849). Este autor es el iniciador de los relatos de ciencia ficción con "The Gold Bug" y de los relatos de detectives con "The Purloined Letter" y "The murders in the Rue Morgue". Además, es conocido por sus relatos de terror, como "The Fall of the House of Usher", "The Black Cat" o "The Pit and the Pendulum", y por convertirse en el primer crítico del género con escritos como "The Philosophy of Composition".

Para mediados de siglo el género de la narración breve americana ya está consolidado, como lo demuestra la publicación de la obra *The Prose Writers of America* de Griswold en 1847 (Pattee 1975: 146), donde se muestra esta narrativa de forma consolidada y con una tradición escrita. Sin embargo, hay detractores de la misma que consideran, por su brevedad, que se trata de "light magazine material", y la crítica de los periódicos del momento aconseja:

We should advise the accomplished writer to try her hand at a more elaborate and sustained effort. (en Pattee 1975: 146)

Éste era un inconveniente para el género. Además, los grandes genios de la narración breve cesan su actividad, ya que Washington Irving y Edgar Allan Poe mueren a mediados de siglo y Hawthorne acaba su carrera en las letras escribiendo novelas. Pero este género ya se había solidificado y continúa con otros escritores de la narración breve como Melville y O'Brien. Según Green y McCabe (en Cunliffe 1987: 203), los relatos de Melville (1819-1891) están muy relacionados con su publicación en revistas del momento, puesto que básicamente escribe para el periódico *The Knickerbocker Magazine*. En sus relatos muestra pequeños microcosmos donde examina la vida y moraliza sobre ello.

Después de la guerra civil estadounidense, hay un gran número de revistas literarias que multiplicaron las posibilidades de cultivar y vender el relato corto. En esta época cada editor establecía sus propios cánones sobre el relato y pagaba mucho dinero. Esto hizo que muchos relatos se convirtieran en, simplemente, objetos de consumo que servían para satisfacer los gustos de la clase media (Broncano 1992: 42). Además, era un público que se quería reír, que quería disfrutar después de haber sufrido una guerra, por lo que los relatos humorísticos tuvieron un papel destacado en este momento. Mark Twain y John Paul Orphers, entre otros, publicaron relatos de este tipo. Mark Twain (1835-1900) usó la tradición oral y el humor no sólo en sus novelas sino también en sus relatos. Éste es el caso de relatos como "The Great Prize Fight" o "The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County", donde, según Willard (en Figuera 1966: 26), aparecen personajes del momento caricaturizados y hablando en la lengua de la gente de clase baja del lugar. Además, es una época en la que de nuevo, tras la guerra civil, resurge un gran sentimiento nacionalista. En este momento T.W. Higginson declara en una de las más prestigiosas revistas del momento, *The Atlantic*:

We must look beyond our little Boston or New York or Chicago or San Francisco and be willing citizens of the great republic. (en Pattee 1975: 248)

De esta forma lo entendieron la mayoría de los escritores de entonces, entre los que hay un buen número de mujeres, tales como Mary E. Wilkins Freeman, Sarah Orne Jewett, Grace Elisabeth King o Alice Brown. La más conocida es Sarah Orne Jewett (1848-1909), que, siguiendo la costumbre del momento, muestra los rasgos distintivos de su Nueva Inglaterra en los paisajes de sus relatos o en la lengua vernácula de algunos de sus personajes. Éste es el caso de "The Courting of Sister Wisby", como así lo destaca Danforth Ross (en Figuera 1966: 75). Sin embargo, no todos los escritores estadounidenses de narraciones breves de finales de siglo quisieron que el género se estancara en localismos. Esto sucede con Henry James (1843-1916), que empieza a publicar relatos cortos en los periódicos un poco más tarde (Allen 1982: 43). Sus narraciones breves muestran un gran análisis de personajes y destacan el contraste entre las culturas

europaea, ya que se educó en Europa, y americana. Así ocurre en “Daisy Miller”, por ejemplo.

Esta tendencia de no quererse centrar en el mero localismo se refleja en todos los escritores de relatos cortos de finales de siglo. La narración breve era ya un género consolidado y podía pertenecer a todas las tendencias e ir por todos los derroteros por los que los escritores quisieran llevarlas. Es cierto que, a veces, la narración breve era considerada como un género menor y efímero, pero eran las menos. Las revistas y periódicos se habían convertido, y siguieron convirtiéndose, en escuelas para la escritura de narraciones breves. De hecho, la siguiente generación de escritores de relatos se formó en el periodismo, como es el caso de Richard Harding, Stephen Crane, Theodore Dreiser, Willa Cather y Sherwood Anderson, entre otros. Éstos siguieron las distintas tendencias y movimientos literarios del momento. Stephen Crane (1871-1900) se mostró influido por el naturalismo mostrando descripciones detalladas de gran observación directa, como lo muestra con sus relatos “The Open Boat” y “The Blue Hotel”. Los relatos de Theodore Dreiser (1871-1945) y de Stephen Crane también pertenecen a esta corriente, como destaca Danforth Ross (en Figuera 1966: 81). Willa Cather (1876-1947) también muestra un gran número de detalles en sus descripciones, pero idealiza a sus prisioneros e inmigrantes, como ocurre con “Paul’s Case”. Sherwood Anderson (1876-1941) muestra a sus héroes asfixiados en un mundo donde se les exige pasividad. Por tanto, lo más importante es lo que ocurre en el interior, como en “I’m a Fool” y en “Unlighted Lamps” (Allen 1982: 127). En el siglo XX este género breve sigue siendo utilizado por autores como Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner o John Barth, que pertenecen a otras tendencias literarias.

La narración breve es una importante página en la historia de la literatura norteamericana. Como la propia literatura estadounidense, tuvo influencias europeas que le ayudaron a forjar su propia tradición y acabó asentándose como género, de la misma forma que la literatura estadounidense terminó siendo independiente de la europea. Durante el periodo de consolidación de este género breve hubo detractores y defensores del mismo, pero su camino literario ya estaba trazado.

2.1.2. Ciclos de narraciones breves

Aparte de comentar la importancia del siglo XIX en la narración breve, también hay que resaltar otro tema relacionado con este género: son los ciclos de narraciones breves. Un ciclo de narraciones breves es un grupo de historias unidas, de tal forma que hay un equilibrio entre la individualidad de cada relato y la de la historia general más extensa en la que se encuentra la pluralidad de los relatos. El ciclo se diferencia de la novela en que está compuesto de relatos independientes. Sin embargo, hay que tener en cuenta la tensión que hay entre esa tendencia a asegurar la individualidad de sus componentes

y la de, por otro lado, destacar los vínculos de unión entre los relatos. Ingram (1971: 19) define estos ciclos como un libro de narraciones tan unidas que la lectura del lector modifica su experiencia en cada una de las partes componentes del ciclo, al ver la unidad entre ellas en su conjunto. Además, Susan Garland (1989: 18) observa que en los ciclos se muestra la individualidad de cada relato y la necesidad de una unidad mayor. Se podría decir que, de alguna forma, el lector participa de los mundos de la narración breve, ya que se trata de relatos independientes entre sí, y del mundo de la novela a la vez, por las diversas conexiones que existen entre esos mismos relatos.

Hay diferentes vínculos de unión entre las narraciones breves de un ciclo, como personajes de la misma familia en *Go Down, Moses*, de William Faulkner o de la misma ciudad en *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson. De hecho, había revistas que preferían narraciones breves que trataran de los mismos personajes o localidades, por lo que animaban a los escritores a que lo hicieran de esta forma (Ingram 1971: 22).

Otra manera de crear ciclos tiene lugar cuando las historias son editadas por el propio autor o por un editor que las recoge para hacer colecciones de relatos de guerra, terror, detectives, etc. En otros casos, hay editores-autores que toman un material ya existente y lo reescriben para que sus historias estén interconectadas. El criterio de este tipo de recomposición es muy variado. Por ejemplo, la repetición de un único tema, como en *Everything that Rises Must Converge* de Flannery O'Connor, o la creación de una trama-marco donde emplazarlas.

También hay otros casos como los de aquellos autores modernos que recopilan sus cuentos en colecciones para que no queden olvidados, ya que aparecieron en un momento puntual en la prensa literaria y no se volvieron a publicar. De ahí que, generalmente, sea el cuento más conocido el que dé título a la colección (Paredes 1986: 21), si bien también puede darlo el que va al principio o al final de ésta. En otros casos, el título del libro está formado por el título de una narración breve de la que el autor piensa que es la mejor o la más conocida, a la que le añade “and other stories”, lo que no implica que haya algún tipo de unidad entre las historias (Garland 1989: 14). Sin embargo, estas colecciones de narraciones breves no son ciclos. Son narraciones breves, independientes las unas de las otras, sin ningún tipo de vínculo en común o emplazamientos en una trama-marco, hasta el punto de que fueron publicadas independientemente en su día. Éste es el caso de Isaac Bashevis Singer y su colección *Passions and other stories* o el de Vladimir Nabokov y sus libros de relatos breves: *A Russian Beauty and Other Stories*, *Tyrants Destroyed and Other Stories* y *Details of a Sunset and Other Stories*.

2.1.3. El género breve: una forma marginal de literatura

Finalmente, habría que tener en cuenta las ideas que enmarcan al género del relato como una forma marginal de literatura. En este sentido, cabe destacar a Clare Hanson

(1989: 2), que considera que la narración breve ha sido una forma marginal. Afirma que ha sido usada por escritores a los que se les puede clasificar como perdedores, solitarios, exiliados, mujeres y negros, que nunca han formado parte de la narrativa dominante, la cual ha sido siempre el espacio donde enmarcar la sociedad. En este sentido, cabría hablar de Nabokov, por ejemplo, ya que cuando empezó a escribir narraciones breves fue en los años veinte en Alemania, donde fue un exiliado político de la época. Él, como otros tantos exiliados, no formaron nunca parte de la cultura alemana y reinventaron una pequeña Rusia en Berlín por medio de publicaciones, sociedades culturales y políticas o guetos rusos. Shaw (1983: 191) destaca también la figura del artista exiliado como específicamente relacionado con el escritor de narraciones breves, puesto que utiliza el tópico de la vida al otro lado de la frontera, cosa que hace Nabokov al tratar en sus narraciones temas relacionados con esos emigrantes rusos obligados a vivir en Berlín y, por tanto, fuera de su patria rusa. En general, muchos escritores de relatos se centran más en los temas marginales que en los grandes temas que pueden interesar a la sociedad en general y que podrían dar como resultado una novela. Shaw también comenta cómo Frank O'Connor destacó lo apropiado que resultaba este género para aquellos escritores fugitivos de la sociedad o para aquéllos pertenecientes a un grupo de población marginal.

2.2. La narración breve y otros géneros literarios

La narración breve comparte características con otros géneros literarios, ya que es un texto narrativo, como una novela, pero sus imágenes son tan concentradas como las de un poema. También se puede comparar con otras tradiciones, como la leyenda y el relato de costumbres. De hecho, hay críticos que ven ciertos paralelismos. Esto es así porque la leyenda está “entre la historia y la ficción” (Serra 1989: 157). Cuando uno piensa en una leyenda, nadie cree que realmente ocurrió lo que dice; y, si hay alguien que lo cree, no puede probar su veracidad. Por eso las leyendas tienen un carácter difuso, al igual que los relatos de terror y fantásticos que tanto cultivaron los románticos, como es el caso de Hoffmann, Poe o Becquer. Además, tanto la leyenda como este tipo de narraciones breves se centran en hechos increíbles y raros que no siguen las normas convencionales de la vida real. Por tanto, y para enfatizar este aspecto, ambas formas se narran de manera dramática, llenas de suspense y de tensión. El relato puede basarse en un hecho real que se ficcionaliza, por lo que el lector sabe de antemano que lo que lee no es cierto. Asimismo, tampoco hay una tradición detrás que lo avale.

Por otro lado, el artículo de costumbres “está entre la sociología y la ficción” (Anderson Imbert 1992: 32), ya que muestra momentos de la vida cotidiana mezclados con momentos ficticios. Por eso, hay veces que se puede pensar de ellos que son verdaderos relatos. Sin embargo, en la narración breve aparece una indeterminación de lugar y de temas que no encontramos en el artículo de costumbres. Además, hay una

gran diferencia entre ambas tradiciones. Esto es debido a que, cuando se va a leer un artículo costumbrista, se sabe lo que se va a leer y de lo que, en términos generales, va a tratar. Sabemos que leeremos descripciones de diferentes costumbres. Esto no ocurre con una narración breve, ya que se trata de una ficción. No sabemos de qué va a tratar, ni podemos deducirlo al leer el título. Sin embargo, hay algunas características comunes entre ambas tradiciones, puesto que el artículo de costumbres muestra descripciones que bien puede tener cualquier narración breve naturalista de finales del siglo XIX. No obstante, debido al poco número de páginas que se puede usar, la narración breve busca la tensión narrativa y la concentración emocional que, por muy satírico que sea, el artículo costumbrista no puede poseer. Ahora bien, si una narración breve se destaca por tener muchas descripciones detallistas y satíricas, se puede acercar al artículo de costumbres. Así, por ejemplo, Baquero Goyanes (1967: 66) considera que la narración breve de Chéjov titulada “Torturas de año nuevo” es un artículo costumbrista satírico.

Hay algunas características que la narración breve comparte con estas dos tradiciones. Sin embargo, resulta más interesante una comparación con otros géneros literarios como los que vamos a destacar a continuación. Los géneros seleccionados son la poesía y la novela, puesto que se trata de los que, de alguna forma y como se verá, se acercan más a la narración breve. En este sentido Baquero Goyanes comenta sobre la narración breve:

El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que, no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre la poesía y novela, apesador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento. (Baquero Goyanes 1993: 139)

2.2.1. La poesía y la narración breve

Muchos críticos han remarcado la similitud entre ambos géneros.

“(It is) a highly specialized and skillful form, closer to poetry”. Nadine Gordimer (1968).

“Most modern short-story writers are agreed that their medium is closer to poetry than to a novel”. Thomas A. Gullason (1964).

“The short story is linked with poetry. . . (in that) the susceptibility (to experience) is the experience”. Elisabeth Bowen (1936) (en Lohafer 1983: 18)

“Se puede afirmar que el cuento es una estructura poemática fundada por la imaginación creadora y troquelada por el lenguaje: participa del poema como

asociación motivada entre significantes y significados, como orbe esencialmente temporal, donde se da el acontecer puro y la pura experiencia en intensa condensación emotivo-intelectiva, donde se ofrece la imagen sintética de una realidad visible o invisible apresada en una instantánea única, irrepetible, vuelta ya ácrona". Edelwise Serra (1978) (en Hernández Lerena 1998: 110)

Aunque la narración breve y la poesía son dos géneros diferentes, se puede hablar de ciertas semejanzas entre ambos porque son breves, concisos, llenos de gran intensidad para el lector, y reconocen lo esencial de un hecho o experiencia. Emilia Pardo Bazán apunta sobre esta cuestión en el prefacio a sus *Cuentos de Amor* lo siguiente:

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas –porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento... Paseando o leyendo, en el teatro o en el ferrocarril, al chisporroteo de la llama en invierno y blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica. (en Paredes Núñez 1986: 32)

Con estas líneas Pardo Bazán pone de manifiesto las similitudes entre ambos géneros, que le parecen rápidos e intensos, así como la manera de concebirlos. Son géneros paralelos, pero uno se caracteriza por los versos y el otro por el texto escrito. De hecho, tienen cualidades muy parecidas, como la aliteración, las metáforas, las recurrencias o los paralelismos. Sin embargo, en la poesía se trabaja mucho el ritmo y la sonoridad de sus palabras ya se trate de verso o de formas poéticas como sonetos, tercetos etc. La narración breve no cuida sus palabras hasta tal extremo, pero busca una escritura artística y cuidada, que sólo puede conseguir a través de una buena selección de palabras y argumento.

Esta selección de palabras en la narración breve no es tan estrecha como la de un poema, donde todo está cuidadosamente calculado teniendo en cuenta, por ejemplo, las rimas o las sílabas de cada verso. El lenguaje de un narración breve está seleccionado pero no tiene esas constricciones formales. Por otro lado, ninguno de los dos géneros hace uso de la digresión. En general, se puede decir que su espacio es tan mínimo que no pueden detenerse a explicar o mostrar más de lo que es imprescindible necesario. Esto es debido a que ambos géneros se caracterizan por la condensación tanto en imágenes como en palabras. Ni el poeta ni el narrador de relatos tienen tiempo de extenderse. Todo lo tienen que comprimir porque, si por algo se caracterizan ambos géneros, es por esa sensación de inmediatez, instantaneidad y lectura ininterrumpida. Por consiguiente, la idea o la tensión que tanto el poeta como el narrador quieran enfatizar se organiza en torno a unas imágenes y figuras, que es lo que se remarca, ya que tanto el poema como la narración breve sólo pueden centrarse en el tema que quieren desarro-

llar. Creemos que un escritor de narraciones breves está tan acostumbrado a comprimir imágenes, tensionarlas, enfatizarlas o jugar con ellas como lo está un poeta. La diferencia entre ellos es que han elegido maneras distintas de presentar esas imágenes y tensiones. De hecho, grandes escritores de narraciones breves también han escrito poesía. Éste es el caso de Edgar Allan Poe, Bécquer y Nabokov. Además, esta manera de tensionar imágenes hace que tanto el lector de narraciones breves como el de poesía tengan que prestar una máxima atención a lo que está escrito para poder entender todo el significado que el autor ha querido dar y toda esa sensibilidad que, de una forma tan breve, el lector recibe al acabar de leer un poema o un relato.

Hay quien, como Emilia Pardo Bazán o Baquero Goyanes, se centra en el poema lírico al pensar en una comparación entre poesía y narración breve:

muchas veces, las sensaciones y sentimientos que un cuento despierta en nosotros no anda muy lejos de los que nos provoca la lectura de ciertas poesías líricas.
(Baquero Goyanes 1993: 138)

Aunque el poema lírico pueda compartir con la narración breve la característica de un punto de vista restringido, creemos que esta comparación no sólo se debe centrar en el poema lírico sino en la poesía en general. Efectivamente, hay poemas líricos y narraciones breves que se acercan a la lírica también, pero no sucede siempre. Tanto el poema como la narración breve pueden tratar de cualquier tema y pueden enfocarlo desde distintos puntos de vista. Así que, cuando hablamos de una comparación entre la poesía y la narración breve, hablamos de los dos géneros en términos generales y no de un tipo en concreto. Además, si por algo se caracterizan ambos géneros respecto a los temas que muestran, es por tratar de una experiencia cualquiera que es única e irreplicable. En ambos géneros el tiempo no es lo más importante, ya que se centran en un proceso o en un hecho. Su representatividad le hace intemporal. Tanto la poesía como la narración breve destacan lo fundamental de un proceso temporal continuo. Cada poema y cada narración breve muestran un hecho que, por muy pequeño que sea, es capaz de captar la atención. Se trata de algo que no se va a repetir, ni carece de importancia, ni implica digresiones. Eso queda para géneros más extensos como la novela, donde puede haber digresiones, largas descripciones o pasajes que muestran detalles insignificantes para la marcha de la trama. El número de páginas de la novela así se lo permite.

Pero hay más comparaciones entre narraciones breves y tipos de poesía. Azorín hace el siguiente tipo de comparación entre ambos géneros: “el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso”. Baquero Goyanes (1993: 138) justifica esta comparación argumentando que el cuentista sabe cuáles son los asuntos adecuados a la forma del cuento, de igual manera que el sonetista sabe los temas que pueden ser comprimidos en catorce versos. Por otro lado, Lancelotti (1989: 174) dice que esos límites que tiene la narración breve en páginas son lo que le dan fuerza y potencia al cuento, como también ocurre con

el soneto con sus catorce versos. Efectivamente, ambos críticos llevan razón. Nadie como el sonetista o el cuentista sabe elegir los temas adecuados para poderlos comprimir y dar esa forma de relato o de poema, siendo precisamente esa compresión lo que causa la tensión y, a la vez, la fuerza del soneto o el relato. Sin embargo, proponemos otra ecuación de tal forma que la narración breve sea comparable con otra forma poética más breve. La poesía es un ejemplo de género breve comparado con, por ejemplo, la novela. El poeta está acostumbrado a comprimir imágenes, así que habría que hablar de una forma poética donde el poeta tuviera que comprimir todavía más esas imágenes. El escritor de una novela no comprime las imágenes; las puede expandir todo lo que quiera con todas las descripciones necesarias. Sin embargo, el escritor de una narración breve no lo puede hacer. El número de sus páginas es más reducido. Tiene que decir mucho en muy pocas palabras. Si se ha de comparar una forma poética con respecto a la poesía en general para demostrar la relación existente entre la novela y la narración breve, se tendría que elegir una forma poética más breve, como es el epigrama, por ejemplo. Sólo así se puede demostrar la labor del escritor de narraciones breves como la de aquél que comprime las imágenes y selecciona un suceso en el que concentrarse para poder explicar la trama de su relato en pocas hojas. Esto da pie a entender mejor la relación existente entre el poeta y el escritor de narraciones breves en contraposición con el escritor de novelas.

2.2.2. La novela y la narración breve

Los dos géneros comparten elementos constitutivos como el tiempo, el lugar, los personajes, el narrador, etc. y están muy relacionados al ser ambos géneros narrativos. Sin embargo, a pesar de que haya críticos como Ferguson que piensan que las características principales del relato moderno y de la novela son básicamente las mismas (en Broncano 1992: 33), hay diferencias debido a las características que sus formas, larga y breve, imponen a sus contenidos en su concentración, organización o selección. Esto posibilita a la narración breve ser leída de una sola vez, aspecto que le da más intensidad a su ficción, cosa que no sucede con la novela. Distintos críticos han querido comparar los dos géneros de maneras diferentes. Esto es lo que afirman Alberto Moravia y Julio Cortázar, siendo la opinión de este último la más interesante y explicativa:

Alberto Moravia: the novel has a bone structure holding it together from top to toe, whereas the short story is, so to speak, boneless. (en O'Rourke 1989: 193)

Julio Cortázar: la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un 'orden abierto', novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación... Mientras en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no exclu-

yen, por supuesto, una síntesis que dé el ‘clímax’ de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir, que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. (en Baquero Goyanes 1967: 51).

Siendo la unidad básica de la novela y el cuento la palabra, y la unidad básica del cine y la fotografía la imagen, la comparación destaca las características y las diferencias más importantes de ambos géneros, la narración breve y la novela.

Ambos géneros utilizan todo tipo de temas sobre los que relatar. La diferencia tiene lugar a la hora de seleccionar el número de hechos de los que tratar. La narración breve tiene que basarse en un solo acontecimiento, pero lo suficientemente significativo y atrayente. Debido al grosor de la novela, ésta puede mostrar muchos hechos, incluso durante varias generaciones de personajes. La narración breve, por consiguiente, no muestra toda una vida sino sólo fragmentos de ésta. Por eso, para Jorge Luis Borges el germen del cuento está en la situación, mientras que el de la novela está en el personaje (en Leal 1989: 128). Un personaje puede llevar a cabo muchas acciones en una novela, pero la acción del relato es sólo una. El personaje novelesco puede ser objeto de largas descripciones psicológicas, mientras que en el relato vemos cómo a una situación le sigue una resolución rápida en breve tiempo. Por tanto, la novela puede mostrar una o varias aventuras, desde su origen, desarrollo y consecuencias. Sin embargo, la narración breve tiene que simplificar más, debe condensar y omitir o sugerir ciertos detalles. La novela puede mostrar todas las peripecias y complicaciones que los distintos personajes llevan a cabo, porque no tiene límite en el número de sus hojas. La narración breve debe centrarse en un tema de interés y desarrollarlo rápidamente debido a su longitud, por lo que su estructura y concepción serán diferentes de las de la novela. El asunto de la novela puede desarrollarse de forma lenta, puede llenarse de incidentes y personajes. La narración breve no puede hacer esto, debe limitarse a un acontecimiento o a un momento concreto, recrearse y concentrarse en él. Anderson Imbert (1992: 35) comenta sobre las posibilidades de ambos géneros: “La novela puede hablarnos de siglos, de países, de muchedumbres. El cuento, en cambio, prefiere hablarnos de una pocas horas, de un barrio aislado, de unos seres solitarios”. La brevedad del relato no permite centrarse o comentar más temas. La trama en la narración breve es lo más importante, mientras que la trama en la novela puede pasar a segundo plano debido al número de personajes, a largas descripciones y a diálogos. Mary Pratt destaca cuatro diferencias importantes entre novela y narración breve:

- 1) The novel tells life, the short story tells a fragment of a life.
- 2) The short story deals with a single thing, the novel with many things.

3) The short story is a sample, the novel is the whole hog.

4) The novel is a whole text. The short story is not.

(en Rohberger 1989: 36)

Todas estas características llevan al hecho de que en la novela uno de los elementos que más destaca es el personaje. El lector llega a conocerlo e, incluso, a identificarse con él. Esto no le sucede al lector de narraciones breves. Este lector no llega a identificarse con el personaje porque lo más importante es la anécdota, la situación en la que ese personaje se encuentra. Además, el relato es demasiado corto para que un lector tenga tiempo para identificarse con un personaje aunque haya pocos en esa trama. Por otro lado, la novela da cabida a toda una galería de personajes que, debido a su brevedad, no pueden ser admitidos en la narración breve, por lo que este último género se debe centrar en uno o en unos pocos. Además, en una novela los personajes pueden iniciar, desarrollar y finalizar una acción o varias. La narración breve no tiene ese tiempo para poderlo hacer, así que los personajes están ya metidos en la acción. Se puede decir que la narración breve no crea personajes, mientras que la novela sí lo puede hacer.

La manera de actuar de la novela es acumular información y desarrollar una trama, mientras que el relato se concentra en unos datos y muestra su trama. En la narración breve puede haber anticipaciones de lo que va a suceder, pero siempre hay una única tensión alrededor de la cual se crea la narración breve. Éste no es el caso de la novela, cuya extensión da pie a todo un juego de clímax y anticlímax en su estructura.

La novela suele tener una estructura casi calificable de sinfónica, integrada por la disposición de varios movimientos, un juego de tensiones, de contrastes, una sucesión de vibraciones. No percibimos el efecto total hasta que ha sonado el último acorde... el cuento es una sola vibración emocional. (Baquero Goyanes 1967: 43)

Todo este juego de tensiones y contrastes se dibuja a lo largo de los distintos capítulos de la novela. Hay que leerlos todos para entender toda la trama de la novela y, por tanto, unos dependen de otros. Cada capítulo no es una entidad independiente sino que, entre todos, crean el argumento de la novela. Ésta es otra diferencia respecto a la narración breve, ya que esta última puede tener el número de hojas de un capítulo de novela, pero tiene una integridad y autonomía formal y textual. De hecho, no se puede decir que un relato sea una novela reducida o un fragmento de una novela. Osvaldo Orico dice que cuántas veces, después de haber terminado un cuento, comentamos que se podía haber hecho una novela (en Baquero Goyanes 1993: 130). Sin embargo, no estamos de acuerdo. Los dos géneros son distintos. Si un relato es bueno, nos impresiona hasta el punto de volverlo a leer o seguir leyendo otros relatos, pero su forma breve impone unas características para conseguir su efecto como historia independiente y con sentido. Por otro lado, todos los capítulos en la novela consiguen que la acción y los personajes novelescos se diluyan, por ejemplo, entre tantas descripciones y diálogos. La acción de la novela se

puede dilatar, puede hacerse compleja y ramificarse. Sin embargo, la acción de la narración breve debe ser intensa y simple. Frank O'Connor lo explica de la siguiente forma:

One can put this crudely by saying that the form of the novel is given by the length; in the short story the length is given by the form. (en O'Rourke 1989: 194)

El cuento, por su extensión, no puede acumular demasiada información ni profundizar en los personajes o lugares con largas descripciones. Tiene que ser incisivo, breve e intenso. La estructura de la novela puede ser discontinua, lenta y abierta. Sin embargo, la estructura del relato debe ser más simple. Tiene que ser más continua, rápida y necesariamente cerrada para llegar al final. Por tanto, la acción del relato será más simple que la de la novela, cuyos sucesos pueden ser totalmente heterogéneos y llevados a cabo por muchos personajes cuyas aventuras se ramifican en diversas direcciones, frente a la concentración que muestra el relato. Así, por ejemplo, comenta Luscher:

Unlike a chapter in a novel, which we consciously read in expectation of what comes next and attempt to subordinate to the work's aesthetic wholeness, the short story within a sequence still remains its formal integrity, even while we are recognizing its reiteration and development of pattern and theme. The concentration of the story gives a greater internal resonance of its formal features, since we examine more closely how all the parts of the compact world work in relation to one another. Our closer attention to detail, combined with a deeper understanding within the formal limits, leads to a greater impact on both the parts and the whole of the single story. (Luscher 1989: 166)

Por otro lado, ambos géneros, la narración breve y la novela, pueden usar los mismos recursos técnicos, como el punto de focalización, la primera y tercera persona, la estructura epistolar, los diarios, las memorias, el narrador omnisciente, etc. Sin embargo, el relato no puede hacer demasiado uso de descripciones o diálogos porque debe ser un producto concentrado. Los escritores de narraciones breves, como es el caso del clásico Chéjov, prescinden de descripciones y digresiones. Sin embargo, frente a Chéjov, cabe resaltar otro gran maestro ruso, Tolstoi, cuyas novelas, como *Guerra y paz* o *Ana Karenina*, destacan por el gran número de personajes y digresiones y por los muchos hechos que se relatan. Por el contrario, la narración breve se centra en una situación, un acontecimiento, un personaje, una idea o una atmósfera. Por eso, Shaw (1983: 60) comenta que los relatos son "brief narratives written at full pitch and intensity". Esta intensidad es producto de esa brevedad del relato que no permite salirse del tema seleccionado, puesto que ese mismo tema, tratado en una novela, no conseguiría la misma intensidad. Por consiguiente, la narración breve concentra y reduce el asunto hasta el punto de que éste parece intensificarse. Esto permite, como Beachman (1981: 9) sugiere, que, mientras la narración breve conlleva un momento epifánico de descubrimiento, la novela mantiene la idea de la conexión entre los sucesos y hechos.

Esto hace que el lector de la narración breve esté especialmente atento a cada palabra del relato, cosa que el lector de la novela no necesita hacer tan estrechamente. La atención de un lector y otro es distinta. El del relato, o se acuerda de todo, o no se acuerda de nada, porque la longitud de la narración breve hace que se vea de golpe. El lector de la novela se puede acordar de toda la trama de la novela aunque no se acuerde de escenas precisas. Por tanto, como dice Susan Lohafer (1989: 44), el lector de un relato tiene que estar especialmente atento al detalle, a leer entre líneas, porque no tiene tanta información como la que se da en la novela. Además, en la novela el lector lee capítulos, lo que hace que obtenga informaciones parciales hasta llegar al final, mientras que el lector del relato obtiene toda la información de golpe. La lectura de una novela puede llevar días o semanas y la del relato corto, un par de horas. Este hecho hace que el relato tenga que captar el interés del lector desde sus primeras líneas, cosa que una novela puede dejar para más adelante. La novela puede hacer que el lector se identifique con el personaje y se piense que, lo que ocurre en ella, puede pasarle a él. Esto no lo consigue la narración breve con su lector, ya que la trama la ve de forma más distante. Según Anderson Imbert (1992: 38), “el cuentista, en cambio, sabiendo que no dispone de tiempo suficiente para lograr esa identificación, de entrada invita al lector a que se identifique, no con el personaje, sino con él”. Por tanto, el lector de la narración breve y el de la novela son también distintos, actúan de forma diferente.

La narración breve y la novela son dos géneros literarios relativamente recientes comparados con otros. El primer ejemplo de novela pertenece a Cervantes con *Don Quijote*, aunque se empezara a escribir con una cierta frecuencia y normalidad en el mundo anglosajón en el siglo XVIII. Por otro lado, la narración breve se da como género escrito en el siglo XIX. Son dos nuevos géneros narrativos, aunque diferentes. La novela es como una escultura de la que no podemos tener una total apreciación. La vemos desde diferentes perspectivas que nos dan informaciones distintas de sus detalles. Como cada capítulo de una novela, cada lugar desde la que se contempla nos da una nueva información. Además, una escultura puede admitir otras estructuras al lado, de la misma forma que en una novela aparecen varios personajes con distintas aventuras. En cambio, la narración breve es comparable a una pintura. Ambas piezas artísticas están acotadas. La pintura tiene el marco que la limita, de la misma forma que la narración breve tiene un mínimo número de hojas donde contar su historia. Además, ambas se pueden contemplar con un golpe de vista, y su trama debe ser lo suficientemente atrayente como para tener sentido en tan poco espacio. Sus imágenes son concentradas y los que las contemplan descubren nuevos significados en cada figura.

2.3. Aspectos característicos de la narración breve

En esta sección vamos a explicar los rasgos más característicos de la narración breve para acercar este género a los alumnos universitarios. Hablaremos del título, de la

caracterización, del espacio, del tiempo, del narrador, del lector, de las estructuras narrativas habituales, así como del principio y del final en la narración breve. Nuestra aproximación será generalmente narratológica, con lo que seguiremos una descripción textual. Sin embargo, también explicaremos diversos aspectos metaficcionales importantes que se pueden encontrar en relatos posmodernistas. Para ello, se ejemplificarán los rasgos que se comenten con casos procedentes de la literatura occidental, aunque se prestará especial atención a las narraciones breves de la literatura estadounidense.

2.3.1. El título

El título da a conocer una narración breve. Marchese y Forradellas (1986: 404) han señalado que “en la comunicación literaria el título pertenece –al menos en los últimos tiempos– de pleno derecho a la semántica del texto y constituye, por ello mismo, una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite”. Es el primer contacto que un lector tiene con la narración, así que le puede interesar o sugerir el desenlace. Es una fórmula para iniciar la narración breve y poder identificarla. Además, ha pasado a ser algo necesario, ya que toda narración breve tiene su título.

También hay que prestar atención a las palabras seleccionadas para dar nombre al relato. Suelen ser palabras recurrentes *the* y *and*, como destaca Gilbert Adair (1992: 158). Además, también destacamos el artículo indefinido *a*. El uso de *the* puede significar un ideal, como en “The Purloined Letter”, donde aparece un robo perfecto. Un *and* puede tener ecos retóricos bíblicos del estilo “and the whole earth was of one language and of one speech”, por lo que pueden ser palabras especialmente interesantes para utilizar en una parodia. De esta forma, se crean títulos ambiguos o que predisponen en un sentido al lector para sorprenderlo, con lo que solamente al final de su lectura comprenderá el sentido del título. Así sucede en “A Nursery Tale” de Nabokov, donde hay que tener presente que en ningún momento se trata de un cuento para niños, ya que el protagonista tiene la misma pasión por las jovencitas que Humbert por Lolita.

Hay distintos tipos de títulos. Normalmente dan una imagen comprimida del argumento. Sin embargo, no siempre es así. El título puede cumplir distintas funciones. Puede definir el tema del relato, incitar la curiosidad del lector, prepararle para una sorpresa, dar el nombre del protagonista, destacar el objeto más importante o jugar irónicamente con el lector (Anderson Imbert 1989b: 202). Se podría hacer una clasificación de los títulos de acuerdo con su significado en el relato. Eberenz (1989: 246) hace la siguiente catalogación de títulos, que explicaremos y de la que pondremos ejemplos a continuación.

Hay narraciones que resumen y condensan su argumento en el título. Éste suele constar de un sustantivo o una breve frase que sintetizan el relato. Es el caso de Edgar

Allan Poe con su relato “The Fall of the House of Usher”. Al ser un resumen del argumento, sirven, de alguna forma, para anticipar al lector lo que va a pasar. En otros relatos el título sólo hace mención al hecho más importante que tiene lugar, como ocurre en “The Stolen Bacillus” de Wells, “The Purloined Letter” de Allan Poe y “Bernice Bobs her Hair” de Scott Fitzgerald. Estos títulos también son anticipaciones de lo que va a pasar en el argumento, pero no llegan a ser resúmenes de éste. Otros subrayan el carácter costumbrista de la narración, como “A Deal in Wheat” de Norris, donde aparece el funcionamiento del mercado de grano en Chicago. Hay títulos que localizan la acción temporal y espacialmente. Esto ocurre con “The Murders in the Rue Morgue” de E. Allan Poe, “The Blue Hotel” de Stephen Crane, “The Three Day Blow” de Hemingway y “Christmas Carol” de Charles Dickens. Otros sugieren la manera, el cómo tiene lugar la acción del relato, como “Thrown Away” de Kipling, “It is a Long Way to Tipperary” de Julia O’Faolain y “The Woman who Rode Away” de Lawrence. Asimismo, pueden sugerir el ambiente social en el que se centra la historia, como “The Rich Boy” de Scott Fitzgerald. En otros casos, el título hace mención al objeto que protagoniza el relato. Se pueden encontrar muchos ejemplos, como “The Oval Portrait” de Allan Poe o “The Trumpet” de La Mare. Parece que los objetos pequeños están especialmente conectados con este tipo de relatos breves y, por tanto, también pequeños. “El encaje roto” de Pardo Bazán muestra cómo una heroína descubre el mal carácter que tiene realmente el que va ser su marido cuando rompe el encaje de su vestido de novia antes de llegar al altar. Esto hace que no se case y, por tanto, rompa su enlace matrimonial. Hawthorne, en “The Minister’s Black Veil”, muestra cómo ese velo pasa a significar el pecado y el sufrimiento. Esto permite a los objetos de la vida ordinaria, que normalmente pasan desapercibidos, adquirir una importancia, de tal forma que son cruciales para el relato e, incluso, pasan a tener un valor simbólico. Otros títulos se forman con los nombres de los héroes del relato y, por tanto, de los personajes centrales de la trama de la historia, como es el caso de “William Wilson” de Allan Poe, “Billy Budd Sailor” de Melville o “Rip Van Winkle” de Washington Irving. Otras veces, en vez de nombres, se trata de los apodos de los personajes centrales, como “A New England Nun” de Mary E. Wilkins o “La bicha” de Pardo Bazán. En otros títulos aparece un rasgo clasificador y específico del héroe. Así, en “Nieta de Cid” Pardo Bazán muestra el heroísmo del protagonista, en “Miseria” Chéjov califica las condiciones en las que viven los personajes de su relato y en “The Selfish Giant” Oscar Wilde adelanta la característica esencial del personaje. Por tanto, en estos ejemplos se podría hablar de cierta subjetividad por parte del autor al calificar a sus personajes o sus circunstancias. Otras veces, los títulos son las palabras pronunciadas por un personaje en el relato. Esto ocurre en “Look at all those Roses!” de Elisabeth Bowen, “You could Look it Up” de James Thurber o “¡Adios, Cordera!” de Clarín. No obstante, a veces son frases hechas, como ocurre en “¡Cosas de hombres!” de Clarín. También se encuentran títulos con ecos intertextuales o que tratan de la rememoración de una historia, como “Evocación” de Pardo Bazán. A veces, el título toma

sentido al acabar de leer el relato como en “The Beast in the Jungle” de Henry James (Bonheim 1986: 142). Otras veces, los títulos quieren llamar la atención del lector y, luego, su contenido demuestra ser totalmente contrario a lo que dice el título. Éste es el caso de “The Canterville Ghost” de Oscar Wilde, “The Legend of the Sleepy Hollow” de Washington Irving o “El viejo verde” de Clarín. Ésta es una manera de jugar con el lector adelantándole un tipo de información que, luego, resulta no ajustarse con el tipo de contenido del relato. Esto hace que, dependiendo de autores y tendencias, el lector no pueda confiar totalmente en toda la información que ofrece el título. Esta característica es especialmente importante en la metaficción, ya que el lector tiene que estar constantemente comprobando la veracidad de la información que obtiene de la narración.

Todos los ejemplos de títulos vistos anteriormente hacen mención al contenido de los relatos que el lector leerá a continuación. Parten de la base de que el lector tendrá una historia que leer. Sin embargo, también hay otros títulos que aluden a la propia construcción del relato. Son títulos que no resumen el argumento ni dan el nombre del protagonista, sino que reflejan la propia narración breve, sus partes, su construcción o su proceso. Éste es el caso de “Title”, “Frame Tale” y “Autobiography: A Self-recorded Fiction” de John Barth. El primer ejemplo hace mención al hecho de que en toda ficción hay un título, por lo que, al remarcar esa característica de la narración breve, se refleja a sí misma. El segundo destaca el relato marco de un ciclo de cuentos, como es su caso en el libro de relatos *Lost in the Funhouse*. El tercero refleja la propia construcción de una ficción, por lo que también lo llama autobiografía. Otros títulos metaficcionales sirven para crear otra figura reflexiva y enfatizar el hecho de que en esta tradición literaria la ficción se refleja a sí misma y no a la realidad. Éste es el caso de la narración breve titulada “Lost in the Funhouse”, que está, justamente, en la mitad de todos los relatos del libro *Lost in the Funhouse* de John Barth.

2.3.2. La caracterización

El personaje está ideado por el autor y toma parte en la acción de una obra literaria. El personaje es el elemento que permite avanzar a la acción narrativa. Jorge Luis Borges apunta que en el cuento lo más importante es la anécdota, mientras que en la novela lo es el personaje (en Leal 1989: 128). Lo cierto es que una novela puede presentar distintas acciones donde se muestra al personaje transformándose y madurando. Sin embargo, esta característica no la suele ofrecer el relato debido a su brevedad. Cuando el lector lee un relato, el personaje ya está en acción, y esa acción es el hecho más importante en la narración. Elisabeth Bowen comenta sobre este punto:

I do not feel that the short stories can be, or should be, used for the analysis or development of a character. The full-length portrait is fitter work for the novelist. (en Levenson 1992: 18)

El cuentista no tiene tanto tiempo como el novelista para caracterizar a su personaje. No puede dar tanta información, por lo que la imaginación de un lector de narración breve tendrá que trabajar más que la de uno de novelas, aunque Broncano (1992: 29) afirma, siguiendo las ideas expuestas por Thomas Gullason, que el relato puede mostrar la evolución interna de un personaje al exponer su cambio interior. Por tanto, el relato no podrá caracterizar al personaje como lo hace el novelista. Sin embargo, sí puede mostrar ese cambio interior y reflejar la maduración de un personaje con un breve hecho o un momento epifánico.

Además, el número de personajes que aparece en un relato es más limitado que el de una novela. Por lo tanto, el relato muestra un pequeño número de personajes tramando algo o en una situación interesante, como ocurre en “The Blue Hotel” de Stephen Crane con algunos personajes jugando a las cartas, en “The Fall of the House of Usher” de Poe con unos pocos personajes en la casa de Usher o en “La corista” de Chéjov, que muestra la dramática conversación entre la esposa y la amante de su marido. Para Alberto Moravia,

characters in a short story are individuals, “products of lyrical intuitions”, while those in the long form are the embodiment of themes (en Lohafer 1983: 13).

El cuentista se tiene que centrar pronto en lo que quiere contar. No puede desarrollar ampliamente un tema con descripciones o digresiones para mostrar, por ejemplo, la psicología de un personaje. Sin embargo, los personajes de las narraciones breves son presentados de forma verosímil, aunque no con grandes detalles metonímicos debido a la brevedad del género. Esa caracterización hace creer al lector que el personaje, como si se tratara de una persona real, actúa, tiene problemas, etc. Así pues, con procedimientos verbales, el autor da la ilusión de una realidad no verbal. De hecho, utiliza una serie de recursos típicos para caracterizar y dar realismo a sus personajes (Anderson Imbert 1992: 243): describe al personaje, informa sobre su vestimenta, etc. Es una información que resulta muy valiosa en relatos como “Ligeia” de Poe, donde el físico de Lady Ligeia y Lady Rowena Trevanion da a entender el relato hasta el punto de ser vital para su comprensión. Otra manera de caracterizar a los personajes en el relato se manifiesta en la descripción de la influencia del ambiente sobre éstos y sus reacciones hacia el mundo que les rodea. Esto lo consigue Scott Fitzgerald en su relato “Bernice Bobs her Hair”, ya que, al ver reaccionar a Bernice y a Marjorie en distintas situaciones sociales, se aprecia lo diferentes que son sus caracteres aunque sean primas. Este último tipo de información está relacionado con el carácter que el personaje muestra en la acción, ya que, de esta forma, se ve la conducta de éste. Otro ejemplo es “I’m a Fool” de Sherwood Anderson, donde el joven Andy quiere atraer la atención y deslumbrar a los otros personajes fanfarroneando. El modo de hablar es también otra forma de caracterizar a los personajes. Se les ve hablar por sí mismos, sin mediación del narrador, y, a veces, hasta

aparecen sus idiosincrasias fonológicas. Esto se aprecia en el personaje de Johnnie en “The Blue Hotel” de Stephen Crane, donde la grafía sigue la pronunciación del personaje y no al revés. Otra manera de caracterizar a los personajes es viéndolos a través de otros, por medio de conversaciones, leyendo cartas, etc. Ésta es la forma en la que el lector sabe de la vida de Roderick Usher y Lady Madeline en “The Fall of the House of Usher”. Así, también el lector entiende la desconfianza del sueco al jugar a las cartas con el hijo del dueño del hotel en “The Blue Hotel” de Stephen Crane. Un personaje también queda perfectamente descrito al mostrar sus gustos, preferencias o inclinaciones, ya que se resalta la clave de su personalidad o su sistema de valores. Éste es el caso de “The Selfish Giant” de Oscar Wilde o “Christmas Carol” de Charles Dickens, donde los personajes principales muestran su egoísmo y avaricia. Otra manera de conocer al personaje tiene lugar cuando se describen sus procesos mentales, sus pensamientos o sentimientos, como lo demuestra Henry James con el *stream of consciousness* del protagonista de “The Jolly Corner” o Nabokov con el personaje central de “Perfection”.

Sin embargo, todas estas maneras de poder caracterizar al personaje en la narración breve no lo enfatizan especialmente, ya que la situación es lo más importante. Son formas de dar información al lector sobre el personaje que aparece en esa situación crucial en la que se centra el relato. A pesar de esto, se puede destacar la clasificación de Anderson Imbert (1992: 245) sobre los tipos de personajes que pueden aparecer en un relato.

Personajes principales y secundarios: Los personajes principales cumplen funciones importantes, llevan la carga del argumento y dominan la acción, bien porque ellos mismos cambian, bien porque cambian la situación. Los personajes secundarios no son decisivos, no cambian y se subordinan a la acción, ya que no toman la iniciativa para hacer nada.

Personajes característicos y típicos: Los personajes característicos son personajes individuales, en contraposición a los personajes típicos, que son sociales. Un tipo social es la solterona, otro es el emigrante. El personaje típico es el resultado de una abstracción. Las tramas fijas y cotidianas caracterizan a los personajes típicos, porque hacen lo mismo siempre. Sin embargo, las acciones excepcionales las desarrollan los personajes llevados por una característica típica: el ingenio, el valor, etc.

Personajes estáticos y dinámicos: El narrador nos informa sobre los personajes estáticos. Son personajes que no se alteran, están ensimismados y no hacen nada especial. Sin embargo, el personaje dinámico deja ver su carácter en sus acciones, tales como gestos y lenguaje. Siempre está haciendo algo o está en una situación a la que le debe dar una respuesta.

Personajes simples y complejos: Los personajes simples se caracterizan por un rasgo principal, que es el que más resalta y que no cambia a lo largo de la narración breve. Sin embargo, no es una caricatura, puesto que está descrito de forma tridimen-

sional y tiene rasgos realistas. El personaje complejo cambia y madura durante el relato. A veces, tiene varios rasgos contradictorios que resaltan en su carácter. En este sentido, hay críticos, como Schorer, que afirman que un relato es demasiado breve para que un personaje complejo pueda tener cabida en él. Pero otros críticos, como Thomas Gullason y Marler, no se muestran de acuerdo. Este último afirma:

A character moves, regardless of the minuteness of the displacement, from a state of relative ignorance to a state of relative knowledge. (en Broncano 1992: 29)

Aunque lo más importante en una narración breve sea la situación que se presenta, esta situación siempre provoca algún tipo de cambio en el personaje. Este cambio puede ser externo o interno, pues puede transformarse psicológicamente.

Personajes planos y redondos: Esta distinción la realizan E. M. Forster en *Aspects of the Novel* de 1927 y Edwin Muir en *The Structure of the Novel* de 1928. El personaje plano tiene un rasgo dominante, mientras que el redondo es tridimensional, posee facetas psicológicas o características realistas y puede ser tanto simple como complejo. El personaje plano no cambia y su única característica le hace estar muy cerca de la caricatura. Puede repetir los mismos gestos, las mismas palabras, y el lector no encuentra en él rasgos realistas. Por otro lado, los personajes redondos se caracterizan por la modificación que sufren en su evolución a través de los acontecimientos. Son personajes que el lector encuentra creíbles. Pero críticos como Scholes y Kellogg (en Pickering 1989: 51) no creen que en la narración breve existan tampoco personajes redondos, porque las modificaciones y las evoluciones de una narración necesitan tiempo para ser relatadas. Esto es precisamente lo que el relato corto no tiene. Sin embargo, creemos que, de la misma forma que pueden existir personajes complejos en una narración breve, pueden existir personajes redondos. Cualquier narración breve realista muestra personajes tridimensionales en una situación. Además, el autor los quiere pintar como seres reales, que están pasando por circunstancias parecidas a las del lector, por lo cual el tipo de personaje que utilice como protagonista para sus relatos tendrá que ser redondo y tridimensional. Pensemos en los relatos de Chéjov.

Northop Frye, en su *Anatomy of Criticism* (1957), destaca que en los relatos puede haber personajes cuyo poder sea superior al de cualquier hombre, por lo que el protagonista es un héroe. Otros tienen un poder ligeramente superior al de un hombre, por lo que se trata de un personaje de aventuras. Otros son superiores a los hombres, pero sus circunstancias son parecidas, con lo que el protagonista es un caudillo o un gran general. Otras narraciones breves muestran personajes parecidos a cualquier hombre. Éstas son costumbristas o realistas. Finalmente, hay narraciones que muestran personajes inferiores al hombre medio y son vistos con ojos irónicos. Pero, además, los personajes que el lector se encuentra pueden ser folklóricos, como los de las narraciones de Washington

Irving, pueden ser figuras alegóricas, como los de las narraciones de Hawthorne, o figuras unitarias de relato, como los muestra Edgar Allan Poe en sus narraciones.

Estos personajes pueden ser presentados de distintas formas, según Bourneuf-Oullet (en Marchese y Forradellas 1986: 317). Siguiendo esta distinción, hay cuatro formas: por sí mismo, por otro personaje, por un narrador extradiegético o mediante una presentación mixta, que consiste en una presentación hecha por sí mismo, por otros personajes y por el narrador. La autopresentación es aquel relato narrado en primera persona. La presentación del personaje por parte de los otros personajes puede permitir al narrador ocultarse y dejar a éstos dar información. Sin embargo, esta información puede ser errónea y, por tanto, el lector debe estar atento. El lector debe comparar esa información con los comportamientos o diálogos de los personajes y analizar si es cierta o no. Esto ocurre muchas veces en la obra breve de Nabokov. Por ejemplo, en “Recruiting”, donde el lector acaba descubriendo al final que el narrador es un personaje más del mundo presentado por el propio narrador. La presentación del personaje a través del narrador extradiegético fue especialmente importante hasta el siglo XIX. En este caso aparece un narrador omnisciente que conoce perfectamente al personaje y puede dar una caracterización tanto psicológica como social. La presentación mixta muestra al personaje desde el exterior, desde el interior y a través de la focalización de otros personajes. Un ejemplo temprano de este tipo de presentación es *Madame Bovary*.

Puede existir todo tipo de personajes, pero sólo son palabras, es decir, una creación para el lector. Todas esas palabras son del narrador que los describe, que les permite hablar, incluso, con modismos peculiares para darles más realismo. Así pues, muchas narraciones breves metaficcionales o reflexivas del siglo XX ponen de relieve ese conflicto entre la ficción y la realidad, creando personajes autoconscientes de su realidad ficcional.² Estos personajes se comportan de forma distinta a aquéllos de la narración tradicional. No son personajes psicológicos o realistas. Estos personajes se revelan a sí mismos como invenciones, como ocurre en *Lost in the Funhouse* de John Barth o en *At Swim-Two-Birds* de Flann O’Brien. Por tanto, los personajes aparecen explícitamente como invenciones. Así que actúan de acuerdo con ese control que limita su conducta en la narración. Este tipo de personajes son parodiados como ficciones. Pueden entender que son ficciones, simples personajes. Esto hace que acepten su papel de buena gana o que lo rechacen rebelándose contra los deseos del autor. Esto ocurre, por ejemplo, entre Unamuno y el héroe de su novela *Niebla*.

La caracterización puede llegar a ser un aspecto importante en la estructura metaficcional de una obra.

2. Utilizamos el anglicismo para expresar que se trata de algo o alguien cuyo compromiso ontológico sólo se da necesariamente dentro del texto, pero que no tiene por qué ser ficción.

La autoconsciencia de la novela puede extenderse a los personajes, que conocen y comentan los mecanismos de construcción de la misma. Puede también introducirse la problemática de la literatura dentro de la misma obra haciendo que los personajes escriban obras que frecuentemente mantienen relaciones de analogía con la obra que las contiene. (Onega, Collado y García Landa 1991: 602)

Estos personajes metaficcionales reflexionan sobre la obra creada o la que está creándose. Saben que son entes de ficción. Cuestionan y critican teóricamente convenciones literarias y hacen explícitas las características y estrategias de la ficción realista convencional. Son personajes conscientes de su propio estatus ficticio y de la supuesta falta de control del autor, cosa que ponen de manifiesto.

La metaficción refleja la estructura de lo escrito, lo mismo que ocurre con la caracterización. Puede haber varios personajes que reflejan el comportamiento de otras personalidades en la obra. Éstos son vistos como dobles o *Doppelgängers*, una técnica muy usada por Nabokov. Las acciones de unos personajes son parodiadas y se hacen simétricas a las de estos otros. Estos dobles son presentados como espejos dentro de la historia y dependen de otros personajes.

Los nombres de los personajes son usualmente grotescos, cómicos o autorreferenciales. Por ejemplo, el protagonista en *Lost in the Funhouse* de John Barth se llama **Ambrose**. Este nombre le hace pensar al lector en la ambrosía, comida de los dioses, de la que se pensaba que impartía inmortalidad (*The American Heritage Dictionary*). La implicación de inmortalidad, como sugiere su nombre, recuerda a la tira de Möbius que el autor, John Barth, muestra al principio del libro para que el lector pueda cortarla y construir una propia. Además, hay que tener en cuenta la característica esencial de esta tira. Esta tira no tiene fin, como la inmortalidad con la que también el nombre de Ambrose está relacionado.

Un tipo de unión con la realidad tiene lugar cuando los personajes se dirigen al lector y éste llega a ser parte de la obra metaficcional. Por tanto, el lector se convierte en otro personaje de la metaficción. En otras palabras, el narrador es la construcción que se dirige a lectores imaginarios, por lo que la figura de ese lector imaginario forma parte de la ficción como personaje.

2.3.3. El espacio

El espacio (junto con el tiempo, la acción y el personaje) es uno de los más importantes pilares de una narración breve. El suceso que presenta el relato tiene lugar siempre en algún sitio. Así lo afirma Elisabeth Bowen,

Nothing can happen nowhere. The locale of the happening always colours the happening, and often, to a degree, shapes it. (en Shaw 1983: 151)

El espacio donde ocurren las cosas emplaza y caracteriza el suceso del relato y es necesario para seguir el movimiento del argumento. Los personajes viven en un sitio o pueden viajar.

El espacio que aparece en “Rip Van Winkle” de Washington Irving da un aspecto más folklórico que el urbano de “The Jolly Corner” de Henry James. El espacio puede aparecer como fondo de una narración breve y le ofrece un tipo concreto de atmósfera a la acción del relato. Por ejemplo, el lugar oscuro y pequeño del calabozo de “The Pit and the Pendulum” de E. A. Poe ofrece una atmósfera asfixiante que concuerda con lo que el personaje padece en el relato. En otras ocasiones, incluso, hasta el título de la narración informa de dónde tiene lugar la acción, como es el caso de “The Murders in the Rue Morgue” de E. A. Poe o “The Blue Hotel” de Stephen Crane.

Las descripciones muestran el espacio en el que están los objetos o suceden los hechos, es decir, muestran los atributos y las características de esos lugares. Además, dan verosimilitud, porque se describen lugares y monumentos con tintes realistas. Hay veces que el autor del relato es consciente de que el lector ya conoce esos sitios o está familiarizado con ese tipo de lugares. Por tanto, no necesita que se especifiquen muchos detalles del lugar, de manera que el escritor los obvia y, consecuentemente, facilita la concentración del relato en el suceso. Normalmente, el suceso de un relato está enmarcado en un único lugar, ya que la descripción de muchos lugares sería una característica más apropiada de la novela, puesto que aparecen más personajes y, en consecuencia, hay más posibilidades de que estén en lugares distintos. Sin embargo, puede haber narraciones breves que muestren distintos y variados lugares debido a los viajes que hacen sus protagonistas, como es el caso de los relatos de aventuras. Por otro lado, hay relatos que tienen su propio espacio. Éste es el caso de, por ejemplo, la narración detectivesca, cuyo espacio suele ser urbano (Yates 1989: 207), el relato folklórico, cuyo espacio suele ser campestre, o el relato fantástico, cuyo espacio suele ser imaginario. En otros casos, la descripción del lugar muestra una relación entre éste y el personaje o la acción del relato. Esto ocurre, por ejemplo, con “The Fall of the House of Usher” de E. A. Poe, donde el lugar sombrío concuerda con el tipo de personajes que presenta el autor. Otro ejemplo es el cambio de estación en uno de los árboles del jardín que aparece en “The Selfish Giant” de Oscar Wilde. Es, entonces, cuando el gigante deja de ser egoísta con uno de los niños. De esta manera, hay un eco del carácter del personaje o de la acción del relato en el espacio. Además, también el lugar descrito puede predisponer al lector, porque “la vista de un trigal soplado por el viento nos crea expectativas muy diferentes de las que nos crea la vista de un callejón tenebroso en un suburbio” (Anderson Imbert 1992: 233).

Los escritores de relatos tienen diferentes ideas sobre el espacio en la narración breve. Maugham (en Shaw 1983: 153) afirmó que el lugar es un elemento pasado de moda. Informa al lector sobre el marco en el que tiene lugar la acción del relato, le da

verisimilitud, pero no es indispensable. Chéjov (en Shaw 1983: 150) decía: “Descriptions of Nature must above all be pictorial, so that the reader, reading and closing his eyes can at once imagine the landscape”. Finalmente, Stevenson pensaba que debe haber un propósito narrativo para mostrar el espacio de la narración breve, lo cual presupone que es un aspecto accesorio y que se obvia normalmente. Además, pensaba que el espacio debía mostrarse a través de la acción de los personajes (en Shaw 1983: 35).

El espacio muestra dónde tiene lugar la acción y nos da información sobre el suceso del relato. Sin embargo, ese espacio no se presenta siempre de la misma forma, ni puede tener los mismos significados. Anderson Imbert hace la siguiente clasificación.

Escénico propiamente dicho. Unos pocos rasgos descriptivos ayudan a visualizar la escena de la acción muy discretamente.

Fuertemente localizado. Paisajes o costumbres caracterizan a los personajes sea porque son absorbidos en el cuadro general o, al revés, porque contrastan con él...

Esencial. Todo el cuento depende de tal o cual lugar o de tal o cual época. Imposible imaginar su acción en otras circunstancias.

Descrito. El narrador lo describe de una vez por todas o de acuerdo con los desplazamientos de la acción.

Dialogado. Los personajes lo describen generalmente con sus respectivas peculiaridades idiomáticas...

Histórico. Vestidos, armas, costumbres, alusiones a instituciones y hechos de un pasado.

Ambiental. En palabras de Robert L. Stevenson: “Ciertos lugares hablan con su propia voz. Ciertos jardines sombríos piden a gritos un asesinato; ciertas mansiones ruinosas piden fantasmas; ciertas costas, naufragios”.

Simbólico. La selección y repetición de detalles descriptivos adquieren un valor simbólico...

Psicológico. Refleja la sensibilidad, las preferencias, las intenciones del narrador-personaje. Impresiones que ponen un temple psicológico a las cosas. (Anderson Imbert 1992: 234)

Aunque se trata de una ordenación de lugares clarificadora, ésta no es relevante cuando se trata de narraciones breves metaficticiales. El objetivo de un relato metaficcional no es describir objetivamente el mundo real, sino poner de manifiesto las construcciones verbales que así lo intentan hacer, como ocurre con el realismo. Por lo tanto, la descripción y, en concreto, la descripción de un lugar no tiene sentido, porque quieren describir un mundo en el que el relato metaficcional no está interesado. La descripción implica mostrar la realidad objetiva. La descripción de un lugar implica mostrar el espacio donde una acción tiene lugar. Sin embargo, la metaficción muestra que lo único

que se puede mostrar son los discursos que construyen ese mundo real, no el mundo real en sí. Por eso, no hay ninguna descripción realista del espacio en, por ejemplo, “Life-Story” de John Barth. Es cierto que hay otros relatos, como “The Babysitter” de Coover o “The Balloon” de D. Barthelme, donde se hace referencia a lugares reales en los que algo ocurre. Sin embargo, en realidad, sirven para evidenciar y enfatizar la idea de que el relato, en sí, es un artefacto autoconsciente donde sólo hay discursos verbales del mundo real, pero no un retrato objetivo de ese mundo real.

McHale (1987: 45) categoriza y ejemplifica cuatro tipos de estrategias para construir y deconstruir el espacio en la literatura posmodernista. La primera forma es la que denomina *juxtapositio*. Se trata de espacios que atlas o enciclopedias del mundo real muestran como imposibles cuando se yuxtaponen en textos escritos. Así sucede, por ejemplo, en el relato de Guy Davenport “The Haile Selassie Funeral Train”, en el que un tren funerario lleva un itinerario imposible. La segunda estrategia la denomina *interpolation*. Se trata de introducir un espacio desconocido en uno ya conocido. Esto sucede en la narración de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde aparece Uqbar como un país del este. La tercera estrategia es *superimposition*, con la que dos espacios familiares se emplazan uno sobre el otro, creando, a través de la tensión de esa coexistencia, un tercer espacio que no se identifica con ninguno de los dos. Esto sucede en otro relato de Guy Davenport titulado “The invention of Photography in Toledo”, donde se superponen las dos ciudades de Toledo de España y Ohio. La cuarta estrategia es *misattribution*. Se trata de romper con los atributos y asociaciones que hace la gente entre un lugar y una serie de características. Así pasa en el relato de Donald Barthelme titulado “Up Aloft in the Air”, donde cambia totalmente las características y atributos de las ciudades de Ohio. De esta forma, Cleveland se asocia con la danza, Akron con radiotransmisores y así sucesivamente. Todas estas estrategias parecen explorar proposiciones ontológicas, multitud de perspectivas y, en general, el espacio del mundo ficcional. El lector parece buscar en la ficción la localización en el mundo ordinario. Sin embargo, con estas estrategias se consigue en literatura lo que, según Waugh, ofrece la metaficción: “Metafiction. . . offers both innovation and familiarity through the individual reworking and undermining of familiar conventions (en Currie 1995: 48).

2.3.4. El tiempo y su estructuración

En la dramatización clásica se seguía la regla de las tres unidades (de acción, de lugar y de tiempo) que fundamentaron durante siglos la estructura y desarrollo de la acción teatral. Así, se consideraba correcta aquella obra que mostraba una acción que ocurría en un mismo lugar y durante un día. Brander Matthews (1961: 36) consideró que el relato cumple las tres unidades del drama clásico, ya que muestra una acción, en un lugar, durante un día, “a short story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation”.

El tiempo en una obra literaria relaciona los hechos y los ordena, así como también ordena una multiplicidad de percepciones. Esto sucede así porque todo hecho tiene lugar en un periodo de tiempo y esa temporalidad es una característica común en todas las creaciones narrativas literarias. Como dice Anderson Imbert (1992: 181), “los saltos de la acción para adelante, para atrás, para los costados. . . son saltos en el tiempo”. Sin embargo, estas creaciones literarias no presentan los acontecimientos de forma igual y progresiva. Por un lado, la prosa corre linealmente, ya que una palabra sigue a la otra, pero, por otro, la acción del cuento tiene lugar en el pasado, puesto que la lectura es posterior a su escritura. Además, hay un arreglo artificial de los incidentes en el que unos destacan más que otros.

Existen tres tiempos distintos: el de la historia, que es el contenido narrativo, el del relato, que es el texto narrativo, y el de la narración, que es el acto narrativo productor (Genette 1980), y no siempre coincide. De ahí que se den ejemplos de prolepsis cuando se evoca, por adelantado, un acontecimiento posterior, o analepsis, cuando se evoca, posteriormente, un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos. La utilización o no del tiempo de la historia para presentar los datos diacrónicamente puede darse para sorprender al espectador o informarle de lo que ya sucedió.

Una sensación que puede tener el lector es que la narración sea realista porque aparezcan los sucesos fechados, como ocurre en “Adrift” de Patrick Slater. También puede darse que la presentación del momento se describa de forma fidedigna, como ocurre en la descripción de una mañana gris y otoñal en “Boda por interés” de Chéjov, con lo que se ayuda a conseguir el efecto que Coleridge denominó “the willing suspension of disbelief” en el lector.

Por otro lado, normalmente los sucesos en las narraciones breves tienen lugar en un periodo concreto de tiempo, si bien es cierto que los hay que ocurren en meses y hasta en años, como es el caso de “Rip Van Winkle” de Washington Irving. Sin embargo, quizás abundan más los que se desarrollan en pocos días, como es el caso de “The Pit and the Pendulum” de E. A. Poe, o, incluso, en un periodo de tiempo más breve, como “La corista” de Chéjov, que tiene lugar en unas horas. Por tanto, en muchas ocasiones, todo está menos concentrado y más sugerido debido al limitado número de sus páginas. Se debe hacer una selección de un segmento temporal. Como remarca Hernández Lerena (1998: 99), “el lector siempre confía en que la fase que el escritor elige del periodo total de la vida del protagonista sea crucial” y, como también destaca Bates (1988: 19), “in the short story time needn’t move”. Por tanto, hay tal concentración en un relato que el lector no ve pasar años en la vida de los protagonistas sino que ve un momento importante dentro de éstas.

El tratamiento del tiempo hace que haya escritores, como Borges, que se sientan mejor escribiendo relatos.

Borges who denied 'the existence of one time, in which all events are linked together', turned to the short story because it is 'less closely involved, structurally and thematically with the processes of time and with the relations of cause and effect'. (Pickering 1989: 49)

Borges y, en general, todos los críticos que colaboran en el libro de Hanson (1989) *Re-reading the Short Story* afirman que la narración breve no está especialmente involucrada en el proceso temporal, al no relatar los hechos y sus relaciones o reflejar diferentes percepciones.

Sin embargo, cualquier cuento está moldeado por estructuras temporales que el narrador ha usado para su narración. En este sentido, Flannery O'Connor puntualiza: "there has to be a beginning, a middle and an end, though not necessarily in that order" (en Shaw 1983: 217). En cualquier obra narrativa, pero especialmente en una narración breve, el narrador ordena de otra forma los hechos sucedidos cronológicamente, dando más énfasis y describiendo más unos hechos que otros. El narrador puede utilizar un tiempo pluridimensional (Anderson Imbert 1992: 207), en el que varios hechos suceden simultáneamente. También puede utilizar un tiempo lineal, en el que un hecho sigue a otro, como ocurre en el siguiente párrafo de "One of the Missing" de Ambrose Bierce.

After grouping, aimless, with his right hand for a time he made an ineffectual attempt to release his left. Then he tried to disengage his head, the fixity of which was the more annoying from his ignorance of what held it. Next he tried to free his feet, but while exerting the powerful muscles of his legs. (en Bonheim 1986: 22)

Además, el narrador puede cambiar completamente el orden cronológico de los hechos en su narración. Cabe, por ejemplo, que el narrador interrumpa la acción de su narración para introducir un recuerdo o una retrospectiva, en la que el narrador cuente algo ya pasado. Esto ocurre en un momento de la narración de Flannery O'Connor en "The Displaced Person":

"That is what the Judge said", Mrs McIntyre said and looked at her with approval. The Judge was her first husband, the one who had left her the place. Mrs Shortley had heard that she had married him when she was thirty and he was seventy-five, thinking she would be rich as soon as he died, but the old man was a scoundrel and when his estate was settled, they found he didn't have a nickel. All he left her were the fifty acres and the horse. (O'Connor 1979: 296)

Esto es un salto hacia el pasado, una analepsis (Genette 1989: 104). Este recuerdo puede servir para comprender el presente de la narración o para darnos información sobre los personajes o los lugares. También puede ocurrir que el narrador haga una prolepsis, es decir, que hable de algo que tendrá lugar en el futuro de la marcha de los acontecimientos que está contando el narrador. Esto sucede en un momento de la narra-

ción de “The Blue Hotel” de Stephen Crane. En este ejemplo el extranjero que llega al hotel tiene el convencimiento, desde el principio, de que lo van a matar antes de irse. Sin embargo, la situación es pacífica, nadie lo cree y piensan que está loco. Más adelante, al verse envuelto en un duelo de armas, le acaban matando indirectamente aquéllos a los que previamente había acusado y no le creyeron.

The Swede answered him swiftly and eagerly: “These men are going to kill me”.
...Kill you? said Scully again to the Swede. “Kill you? Man, you’re off your nut”.
(Crane 1979: 41)

We, five of us, have collaborated in the murder of this Swede... you, I, Johnnie,
old Scully; and that fool of an unfortunate gambler came merely as a culmination,
the apex of a human movement, and gets all the punishment”. (Crane 1979: 64)

Este salto hacia el futuro es la prolepsis (Genette 1989: 121). Esta anticipación adelanta información al lector y puede servir para avisarle de lo que ocurrirá más adelante o como presagio para los personajes de la acción.

En todos estos ejemplos el lector se da cuenta de las divergencias existentes entre el proceso natural del orden cronológico de los hechos y el proceso narrativo que propone el narrador. Esto puede crear expectativas en la narración, “el cuento se desarrolla al revés: el final de lo que ocurrió está vibrando en las primeras palabras del cuento” (Anderson Imbert 1992: 208). El lector puede o no creerlo. En el caso del relato de Stephen Crane, al lector le cuesta creer lo que dice el “Swede”, ya que no hay ningún dato fidedigno para creerlo así al principio. Sin embargo, a medida que se desarrolla la acción del relato el lector acaba creyéndolo.

Un relato es la narración de un hecho. Hay, por tanto, dos tiempos, el tiempo de la acción y el tiempo de la narración de esa acción.

Gunther Müller propone “Erzählzeit und erzählt Zeit”, *Morphologische Poetik* (Tübingen 1968). “Erzählte Zeit” es el “tiempo narrado”, tiempo exterior en el que transcurren los hechos presentados por la narración; y “Erzählzeit” es el “tiempo de la narración”, tiempo interior del texto tal como se nos da en el acto de la lectura. (Anderson Imbert 1992: 203)

El lector se encuentra dos tiempos en el mismo relato. El primero es el tiempo de la acción narrada que es el tiempo físico en el que la acción ocurrió. Éste es el tiempo lineal que muestra cómo un hecho sucede a otro. El segundo es el tiempo de la narración que pertenece a la narración. Éste muestra la estructura que da el narrador a esos hechos en un orden que no sigue la cronología de la acción. Además, normalmente, es más breve que el tiempo de la acción narrada. Lo único que tienen en común ambos tiempos es que son ficticios, puesto que los dos pertenecen a la ficción del relato. Otros

críticos diferencian otros dos tipos de tiempos. Helmut Bonheim (1986: 43) habla de “narrative time” (the time taken by the author to tell his story) and “narrated time” (the reader’s sense of the time which is passing in the story). Además, considera que son dos líneas que no siempre son paralelas. En estilo directo sí que lo son, pero, por ejemplo, en descripciones la línea de “narrated time” se para. La distinción de varios tiempos tiene su origen en el hecho de que, por un lado, está la línea de la acción cronológica de los hechos y, por otro, la línea de la narración de esos hechos. Ramón Fernández distingue entre *récit* y *roman*. El primer término se refiere a la fórmula que sustituye el orden de los acontecimientos por un orden de exposición conceptual; y el segundo, a la presentación de los hechos en el orden que se produjeron (en Baquero Goyanes 1993:42). Diversos autores analizan y distinguen niveles distintos. En este sentido, es interesante la tabla que adjunta en sus estudio Fludernik (1993: 62), porque se pueden comprobar las diferencias y similitudes entre un autor y otro al señalar esos niveles:

	Events in chronological order	Events causally connected	Events ordered artistically	Text on page	Narrations as enunciation
Genette	<i>histoire</i>		<i>discourse (récit)</i>		narration (voice+ focalization)
Chatman	story	discourse			
Bal	<i>fabula</i>	story and focalization		Narration (plus language,	plus voice)
Rimmon-Kenan	story		Text		narration
Prince	narrated			narrating	
Stanzel	- Story			mediation by teller or reflector+enunciation if teller figure	

Además de estos aspectos, hay que comentar que el narrador, en su acción de relatar, muestra con los tiempos utilizados cuándo tuvieron lugar los hechos narrados. Hay distintos tipos de narraciones. Erna Bradenberger (1989: 182) habla de cuentos de contracción, cuentos de situación y cuento combinado. Sin embargo, la clasificación más importante es la que hace Genette (1989: 273) en *Figures III*. Especifica cuatro tipos de narraciones distintas. La primera es la narración ulterior. Con ella los tiempos verbales son pasados e indican que la acción tuvo lugar en el pasado. Es el relato más frecuente en la historia de la literatura, en el cual el narrador relata un hecho ya ocurrido. La segunda forma es la narración anterior. Los tiempos verbales son del futuro, por lo que se trata de un relato predictivo o una profecía. La tercera es la narración simultánea. Éste es un relato en el presente contemporáneo de la acción. Aunque este tipo de narración se utiliza en aquellas de tipo realista, también aparece, y con una característica de

extrañamiento para llamar la atención del lector, en las de tipo metaficcional. Sucede, por ejemplo, cuando el narrador se dirige al lector abiertamente contándole lo que sucede en la narración.

Look, I'm writing. No, listen. I'm nothing but talk; I won't last long. (Barth 1988: 36)
 Nonsense, I'll mutter to the end, one after another, string the rascals out, mad or not, heard or not, my last words will be my last words (Barth 1988: 39)

El cuarto tipo de narración es la intercalada entre los momentos de la acción, pudiéndose crear una interacción entre la acción y la narración. Siguiendo esta forma, Stephen Crane intercala una narración de una acción con diálogos de esa acción en "The Blue Hotel,"

The latter answered after prolonged and cautious reflection. "I don't understand you", he said, impassively.

The Swede made a movement then which announced that he thought he had encountered treachery from the only quarter where he had expected sympathy, if not help.

"Oh, I see you are all against me. I see".

The cowboy was in a state of deep stupefaction. "Say", he cried, as he tumbled the deck violently down upon the board, "Say what are you gittin' at, hey?" (Crane 1979: 40)

Otro tipo de relación es la que se puede llevar a cabo entre el tiempo de la acción y la longitud de la narración de dicha acción. Se trata de comparar dos planos distintos. Unas veces encontramos que una acción larga es descrita en un párrafo, y otras que una acción puntual es minuciosamente descrita hasta ocupar varias hojas. La diferencia está en la importancia que el narrador concede a ambas acciones para su relato. Estas diferentes velocidades en los dos planos, de la acción y de la narración, forman cuatro ritmos que Genette (1989 144) explica en *Figures III*. El primero es el sumario, donde el tiempo del relato es superior al de la historia. Se trata de la narración en algunos párrafos de acciones que llevan varios días o años sin detalles de acción. No hay ni detalles minuciosos ni diálogos, y, por tanto, el sumario tiene un lugar reducido en la suma del corpus narrativo. Así ocurre en este ejemplo de la narración breve de Ernest Hemingway titulada "In Another Country":

The doctor told me that the major's wife, who was very young and whom he had not married until he was definitely invalidated out of the war, had died of pneumonia. She had been sick only a few days. No one expected her to die. The major did not come to the hospital for three days. Then he came at the usual hour, wearing a black band on the sleeve of his uniform. (Hemingway 1986: 272)

En este párrafo el narrador cuenta muy brevemente lo que ocurrió en varios años, dando mucha información general en unas pocas líneas. El segundo ritmo es la pausa, donde el tiempo del relato es infinitamente mayor que el tiempo de la historia. Se trata de largas descripciones o explicaciones e interpretaciones sobre personas, lugares, objetos o acciones. Por tanto, es una suspensión en la historia, ya que el suceso no avanza. Así como el sumario es muy propenso a darse en la narración breve, por lo reducido de su extensión, no ocurre de la misma forma con la pausa en dicho género. Una pausa es una suspensión en la narración de la acción, y, al tratarse de un relato que tiene que ser breve, estos ejemplos suelen tender a evitarse para centrarse en la acción en sí. Otras veces, sin embargo, pueden ser utilizados conscientemente, como una estrategia, para crear tensión y suspense en el lector. Esto sucede en las narraciones breves detectivescas. No obstante, hay autores de otras tendencias que también hacen uso de la pausa. Éste es el caso de “Parker Adderson, Philosopher” de Ambrose Bierce:

The tent was a common “wall tent”, about eight feet by ten in dimensions, lighted by a single tallow candle stuck into the half of a bayonet, which was itself stuck into a pine table at which the general sat, now busily writing and apparently forgetful of his unwilling guest. An old rag carpet covered the earthen floor; an older leather trunk, a second chair and a roll of blankets were about else that the tent contained. (Bierce 1979: 20)

El narrador describe paisajes, objetos y evita narrar la acción de la historia. Éste suspende la acción y hace que se dilate la narración de los hechos. Al utilizar la pausa, un objetivo que puede tener en mente el autor puede ser la ironía. Así, encontramos que el narrador de “An Affair of Honor” de Nabokov se muestra muy explícito en ciertas descripciones:

The dinning-room clock struck five: ding-dawn (Nabokov 1975: 101)

He was sitting with his face turned toward the window, listening to the wheels beating out the rhythm ‘Abattoir. . . abattoir. . . abattoir’ (Nabokov 1975:105)

Las obras realistas normalmente muestran descripciones muy cuidadosas de lugares u objetos. El narrador realista parece haber explorado esos lugares o haber visto esos objetos muy de cerca. Sin embargo, en estos ejemplos de la pausa narrativa, donde las descripciones son tan detallistas y en las que se aminora el ritmo del movimiento de la historia (Genette 1980: 95), los narradores parecen mofarse de las descripciones detalladas. El resultado es que el propio lector se da cuenta de que el narrador es consciente de la utilización de ese mecanismo y de que su objetivo es sorprender al lector. De alguna forma, producen un efecto divertido en el lector, un resultado opuesto al realista que el narrador supuestamente pretende.

El tercer ritmo es la elipsis, donde el tiempo del relato es infinitamente menor que el tiempo de la historia. Ésta ocurre cuando la narración omite un momento de la acción de esta manera: “dos años más tarde” o “años después”. Se trata de datos que no son importantes para la narración y, por tanto, no se cuentan. También se puede tratar de ocultar conscientemente datos para crear suspense en el lector y jugar con él. Este ritmo es especialmente importante en la narración breve, ya que puede permitir al narrador centrarse en la acción en sí, que es lo que se trata de hacer en el relato corto. Finalmente, el cuarto ritmo es la escena, donde el tiempo de relato es el mismo que el de la historia. Tiene lugar cuando coincide el tiempo de la acción con el de la narración; es el caso de los diálogos. Por tanto, es un momento de gran concentración dramática, porque suele ser el material más emocionante o significativo. Así, por ejemplo, ocurre con la intensidad dramática del diálogo en “La corista” de Chéjov.

El autor debe ser breve a la hora de tratar un tema en un relato corto. En consecuencia, debe elegir con especial cuidado las escenas. En primer lugar, porque no puede utilizar muchas, al menos no tantas como en una novela. En segundo lugar, porque tendrá que elegir aquellas escenas más pertinentes para la acción del relato. A veces, se omiten en el relato ciertos elementos, como es la exposición de sucesos anteriores al conflicto o a la resolución final. Esto hace que el lector cree lo que Ferguson (1988: 462) denomina *hypothetical plots*, argumentos hipotéticos para encontrar significado. El lector los construye por implicación de la información recibida, como son imágenes o detalles simbólicos.

El uso del tiempo es una manera de enmarcar una acción en un ayer, un hoy o un mañana. Además, esa acción se puede dilatar en la narración, por medio de descripciones detallistas o se puede omitir, dando paso al relato de otros sucesos en la narración. El tiempo enmarca una acción en la continuidad del mundo objetivo. Ayuda a reflejar ese mundo objetivo y a dar realismo a la narración. El ayer, el hoy y el mañana de la narración realista tienen sentido porque el mundo objetivo se rige también por esa coordenada del tiempo. Así pues, la narración realista utiliza el tiempo para darle sentido, objetividad y realismo a su relato. Sin embargo, ésa no es la finalidad de la narración posmodernista.

Postmodernist fiction is “non-linear”; it has no beginning, middle or end. . . Einstein taught us that time itself has no center. Short fictional form is not a construct designed to imitate reality. . . does not refer to reality by means of formal conventions; it is indistinguishable from reality. Since contemporary reality is devoid of shape, hence devoid of meaning, the only way in which our fiction can express this dismal perception is by transcending –abandoning– the formal conventions by which meaning was previously expressed. (Weaver 1982: 126)

En concreto, el objetivo de la narración metaficcional es poner de manifiesto las construcciones verbales de ese mundo ficticio que muestra. No puede representar el mundo como tal, sino los discursos sobre ese mundo. Este mensaje es el que el lector debe captar, por lo que el relato metaficcional deja al descubierto las convenciones literarias del realismo. De esa forma, muestra que el relato realista es una construcción, una creación ficcional. Así, cuando aparece el tema del tiempo, se deconstruye para mostrar que es otra de las convenciones del realismo. Se crea una realidad objetiva verbal para acabar mostrando que es una construcción verbal, como ocurre en “The Babysitter” de Coover. Puede mostrarse también para hacer un uso irónico, como sucede en “Life-Story”:

He happened at the time* to be in his study attempting to draft the opening pages of a new short story. . .

*9:00 AM. Monday, June 20, 1966. (Barth 1988: 116)

En “Life-story”, John Barth escribe sobre un escritor que, a una hora similar y ese día, escribe una historia sobre otro escritor que escribe, a una hora similar y ese día, sobre otro escritor en esas circunstancias, y así sucesivamente. El lector piensa que se trata de una continuación de la realidad objetiva, pero acaba siendo un juego de reflejos. Es parecido al diseño de las cajas chinas, donde varias cajas de tamaños descendientes están colocadas una dentro de otra. Es el llamado *tale within the tale*, que resume y duplica la historia. Al hacerlo, revela la falacia y la artificiosidad del mundo de la narración metaficcional. Esto se llama también *mise en abyme*, lo que Brian McHale define en los siguientes términos refiriéndose a la narración, aunque puede aparecer en todo tipo de representación, como puede ser un cuadro:

a true *mise en abyme* is determined by three criteria: first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primacy, diegetic narrative world; secondly, this nested representation *resembles...* something at the level of the primary, diegetic world; and thirdly, this “something” that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation *reproduces* or *duplicates* the primary representation as a whole. (McHale 1987:124)

John Barth hace uso de este artificio en varias de sus narraciones breves como “Life-Story” y “Menelaiad”. Doris Lessing también lo utiliza en *The Golden Notebook*. Por ejemplo, en esta novela hay varios cuadernos, con la función de trabajar como narraciones breves, que están basados en distintas facetas de la vida de la protagonista. Estas historias están fragmentadas y mezcladas. En cada uno de estos cuadernos se encuentran varias historias, traslapaciones de historias e, incluso, historias contradictorias. Sin embargo, el lector descubre que la primera frase de *The Golden Notebook* “The

two women were alone in the London flat” (Lessing 1972: 554) es la primera frase del libro que la protagonista va a escribir dentro de la novela que el lector está leyendo. Este artificio puede, incluso, borrar las fronteras entre la ficción y la realidad y confundir al lector. Por tanto, si alguna vez aparece reflejado el tiempo en un relato metaficcional, es para mostrar la artificiosidad de su construcción. El lector tiene que pensar cómo solucionar la narración, cómo acabarla. Tiene que darse cuenta de la artificiosidad consciente de la narración. Por consiguiente, el lector se convierte en una parte activa de la obra al leerla.

2.3.5. El narrador

El narrador es el sujeto que enuncia la acción cuentística. Es una construcción ficcional que nos cuenta una historia. Puede aparecer en el cuento o no. Presenta a los personajes y les puede ceder la palabra. El narrador del relato, a diferencia del narrador novelístico, condensa imágenes, selecciona las escenas más importantes y evita largas descripciones y diálogos. El narrador es el que combina las unidades narrativas, selecciona el punto de vista y omite información, incluso, deliberadamente para jugar con el lector. El narrador elige la perspectiva de su narración desde dentro o desde fuera de la acción del cuento. Se puede mostrar objetivo o subjetivo, comentando la acción o manteniéndose totalmente imparcial. Su actitud ante el relato le da un tono, que puede ser irónico, solemne o cómico. Su actitud también es importante al analizar la atmósfera del cuento. “La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo” (Anderson Imbert 1992: 87). El tono y la atmósfera del relato “Rip Van Winkle” de Washington Irving son totalmente distintos de los de “Ligeia” de E. A. Poe. Ambos son dos relatos que tratan de acciones increíbles y fantásticas. Los dos narradores son testigos de excepción de los acontecimientos de cada uno de los relatos. Sin embargo, el tono y la atmósfera del primer cuento son más alegres, cómicos e irónicos, mientras que el segundo relato está impregnado de seriedad, extrañeza y miedo.

Además, el narrador puede hablar directamente, cederle la palabra a los personajes o hacer las dos cosas a lo largo de su narración. Lo primero nos informa indirectamente sobre una acción y lo segundo nos presenta la acción directamente. La diégesis caracteriza la narración, mientras que la mimesis caracteriza el diálogo entre los personajes o la escena. Estos dos modos de presentar la acción han sido llamados de distintas formas, pero se trata básicamente de los mismos. En este sentido, Bonheim (1986: 4) comenta que Chatman, usando las ideas de los narratólogos franceses, intentó relacionar los términos diégesis y mimesis de Platón con los de *telling* y *showing* de Henry James y Percy Lubbock, así como con los de *récit* y *discours* de Benveniste.

Chatman (en Tammi 1985: 43) también distingue entre lo que denomina *overt and covert narrator agents*. El primero tiene lugar cuando el discurso explícitamente men-

ciona al narrador llevando a cabo su trabajo, su relación con el lector o los motivos que le hacen llevar a cabo el trabajo de narrar. El segundo queda difuminado en la historia y no se marca de una forma tan clara como en el primero. Es una voz impersonal que narra una historia, pero que no se entromete en ella. Sin embargo, la clasificación más representativa, desde el punto de vista de la voz, es la de Genette (Genette 1989: 303). El primer tipo es el narrador extradiegético-heterodiegético, definido como narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente. Un ejemplo de este tipo de narrador es el que usa Stephen Crane en “The Blue Hotel”. El segundo tipo es el narrador extradiegético-homodiegético, que es aquel narrador en primer grado que cuenta su propia historia. Un ejemplo de este tipo es el de “The Fall of the House of Usher” de E. A. Poe. El tercer narrador es el intradiegético-heterodiegético, un narrador en segundo grado que cuenta historias de las que está ausente. Éste es el caso del narrador que cuenta el secreto de Martin en “Russian Spoken Here” de Nabokov. El último tipo de narrador es el intradiegético-homodiegético, que es el narrador en segundo grado que cuenta su propia historia. Éste es el caso de Ulises en la *Odisea* o del narrador que cuenta cómo conoció al poeta Elías en “The Thunderstorm” de Nabokov.

Booth (1996: 147-150) distingue entre lo que denomina *dramatized narrator* y *undramatized narrator*. El primer tipo de narrador se encuentra cuando aparece un yo que cuenta la historia, como sucede en *Tristram Shandy*, mientras que el segundo tipo de narrador no aparece de esta manera, como sucede en “La corista” de Chéjov. Por otro lado, también señala el tipo *narrator-agent*, que son aquellos narradores que producen algún tipo de efecto en los sucesos que ocurren como es el caso de Nick en *The Great Gatsby*, y el *self-conscious narrator*, que es aquel narrador consciente de estar escribiendo su historia, como sucede en *Tristram Shandy* o *Lost in the Funhouse*.

También cabe destacar la distinción que hace Stanzel (1996: 161) de las situaciones narrativas. La primera es *the first person narrative situation*, en la que un personaje de la historia la cuenta. La segunda es *the authorial narrative situation*, en la que el narrador, que no pertenece al mundo de los personajes por estar en diferente nivel narrativo que ellos, cuenta la historia. Finalmente, la tercera es *the figural narrative situation*, donde hay un focalizador, que Stanzel denomina *reflector*, que cuenta la historia. Es el personaje que piensa, siente y percibe y dirige la atención del lector a la forma en la que percibe esa realidad ficcional.

Genette (1989: 242) comenta que, desde el punto de vista de la perspectiva, se puede hablar del héroe que cuenta su propia historia, del testigo que cuenta la historia de un héroe, del narrador omnisciente o del narrador que cuenta su historia desde el exterior. Los narradores en primera persona parecen dar más autenticidad e intimidad a la información que se va a leer. Normalmente, lo que refiere el narrador son hechos vistos o vividos por el propio narrador o por alguien cercano a él. Por tanto, se puede pensar que la información que va a dar estará envuelta en juicios subjetivos, aunque pueda relatar los

hechos con total objetividad. Somerset Maugham enfatiza que los narradores en primera persona son convenciones literarias. Además, afirma sobre este tipo de narradores:

Its object is of course to achieve credibility, for when someone tells you what he states happened to himself you are more likely to believe that he is telling you the facts as they occurred than when he tells you what happened to someone else. (en Shaw 1983: 114)

Dentro de la categoría de narradores en primera persona se puede hacer otra distinción. Norman Friedman categoriza entre “I as Witness” y “I as Protagonist” (en Hesse 1989: 103). El narrador-testigo se encuentra como personaje dentro de la acción del relato, participando de forma marginal. Tiene el papel de un testigo; quizás es un amigo, un familiar o un vecino que cuenta lo que le pasó a otro personaje más importante que él. Este narrador se entera de las acciones del protagonista porque estaba allí cuando tuvieron lugar o porque conoce a personajes que conocen al protagonista, de modo que se entera de lo sucedido a través de ellos. Por tanto, este narrador sólo puede relatar las acciones externas del protagonista, ya que no sabe cuáles son sus pensamientos o razones para llevar a cabo esas acciones. Este narrador puede ceñirse a contar únicamente los acontecimientos sucedidos o puede interpretarlos y subjetivizarlos. Este tipo de narrador-testigo es el que nos cuenta la historia de Gatsby o el que nos cuenta el secreto de la familia de emigrantes rusos en “Russian Spoken Here” de Nabokov. El narrador-protagonista cuenta en primera persona lo que le ha pasado a él. Por tanto, hay veces que también cuenta lo que siente y piensa y no sólo lo que hace. En este tipo de narraciones nos encontramos con dos yoes, el del personaje que está pasando por una serie de aventuras en un tiempo pasado y el del narrador, que nos cuenta esas aventuras en un momento posterior a los hechos sucedidos, como ocurre en *Speak, Memory* de Nabokov o en *Memorias de un cazador* de Turgeniev. Es la distinción que también destaca Tammi (1985: 30) entre *the experiencing or perceiving self (erlebendes Ich)* y *the narrating self (erzählendes Ich)*. La narración del tipo narrador-protagonista puede ser objetiva si se limita sólo a narrar acciones, pero, si deja ver lo que piensa y siente, su narración es subjetiva. Éste es el caso de “I’m a Fool” de Sherwood Anderson.

El narrador en tercera persona parece ser más imparcial y estar más distanciado de lo sucedido, ya que se encuentra fuera de la acción. Parece, por tanto, que es capaz de narrar más objetivamente, pero no siempre es así. “Éste ordena y califica los hechos del relato, matiza y comenta, posee, en definitiva, la tan decantada omnisciencia, que ha dado lugar a que esa fórmula haya podido ser considerada una de las más artificiosas y menos realistas” (Baquero Goyanes 1993: 77). Esa omnisciencia del narrador hace que lo sepa todo. Por ejemplo, sabe lo que los personajes hacen, sienten y piensan. Puede presentar una situación de un modo más objetivo, sin entrar en la psicología de los personajes, o puede examinar la conciencia de éstos. Selecciona qué y cómo va a contar un suceso libremente. Se centra en lo que quiere: detalles, sucesos pasados, pesadillas, per-

sonajes secundarios. El narrador metaficcional de la novela *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles califica a este tipo de narrador como “a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God” (Fowles 1981: 80). A veces, ese poder del narrador sobre las acciones es lo suficientemente patente como para dejar oír su voz directamente en la acción anticipando hechos, por ejemplo. Ésta es la técnica que utilizan escritores como Flaubert, Maupassant o Tolstoi en la literatura realista del siglo XIX. Además, utilizaban otro tipo de técnicas como, por ejemplo, las siguientes:

En ocasiones la personalidad del cuentista queda disfrazada en un relato en tercera persona. La intervención del narrador es mínima, limitándose a una fórmula introductoria tradicional del tipo: “Erase que se era...”, “Sucedió...” Otro procedimiento consiste en presentar el cuento como la transcripción de una historia que se ha oído referir o se ha encontrado en algún manuscrito. Entonces el cuentista muestra un gran interés por subrayar su papel de transcriptor de un relato que no le pertenece. (Paredes 1986: 40)

Cuando aparece este último tipo de narrador en tercera persona, se puede decir que, por tanto, renuncia a gran parte de la sabiduría divina del típico narrador omnisciente. Es el narrador cuasi omnisciente (Anderson Imbert 1992: 62). Puede ver las acciones de los personajes y se da cuenta de sus emociones por sus ademanes y comportamientos. Sin embargo, no puede entrar en sus mentes ni dar explicaciones absolutas sobre sus comportamientos. Refleja el creciente excepticismo de la capacidad individual de percibir la realidad y se humaniza, porque este narrador sabe lo que sabría cualquier persona oyendo o viendo distintas acciones. Así ocurre en “The Happy Prince” de Oscar Wilde, donde el narrador sólo nos cuenta las acciones de los personajes y nos deja oír sus diálogos directamente.

Aparte de usar los pronombres personales él y yo, el narrador también utiliza el pronombre de la segunda persona del singular, tú. Este uso puede desorientar o sorprender al principio al lector, pero pronto se acaba acostumbrando a él. También puede provocar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. Puede ser utilizado de forma impersonal, indicando que puede ser cualquiera, aunque Bonheim argumenta: “The person addressed is not only the supposed reader: he is also the person the story is about” (Bonheim 1983: 69). Siguiendo a este mismo crítico, el uso de tú puede indicar varias cosas. Puede utilizarse retóricamente. El destinatario puede aparecer como un personaje de la ficción o como testigo de la acción (Bonheim 1983: 71-72). Uno de los primeros en utilizar esta técnica es Chéjov en “Torturas de año nuevo” (Baquero Goyanes: 1993: 147).³ Sin embargo, el uso de la segunda persona del plural ha cobrado especial relevancia durante el siglo XX, en el que se ha experimentado con esta

3. Aunque, en realidad, ya era conocida en la literatura rusa con autores anteriores, como Gogol en *Almas muertas*.

forma. Esto sucede cuando el narrador se dirige al que recibe la narración, es decir, el narratario. Hay muchos casos en la literatura. Existen narradores, conscientes de serlo, dirigiéndose a esa audiencia o narratario, como es el caso del narratario interno de Marlow en *The Heart of Darkness*, el narratario externo de *Tristram Shandy* de Sterne y el de “La Veneziana” de Nabokov. Gerald Prince comenta sobre el narratario que “he knows, for example, the language employed by the narrator, he is gifted with an excellent memory, he is unfamiliar with everything concerning the characters who are presented to him... Nevertheless, the portrait of a narratee emerges above all from the narrative addressed to him” (Prince 1996: 194). Finalmente, añade que el narratario cumple una serie de funciones: relacionar al narrador y al lector, ayudar a establecer el marco narrativo, caracterizar al narrador, enfatizar ciertos temas, contribuir al desarrollo del argumento y ser portavoz de la moralidad del trabajo (Prince 1996: 200).

Green (1989: 1) define la comunicación de la siguiente forma: “Communication is... the successful interpretation by an addressee of a speaker’s intent in performing a linguistic act”. Jakobson, en 1960, clasifica las distintas funciones del lenguaje: referencial (se refiere a las relaciones entre el mensaje y la idea que representa), expresiva o emotiva (expresa la actitud del emisor ante el objeto), conativa (plantea las relaciones entre el mensaje y el receptor), estética (expresa la relación del mensaje consigo mismo; es especialmente relevante en literatura), fática (su objetivo es consolidar o detener la comunicación) y metalingüística (aquella por la que el lenguaje sirve para hablar del lenguaje) (en Alcaraz y Moody 1983: 21). La crítica literaria se suele fijar en la función estética y en el análisis de la comunicación literaria. En esta comunicación literaria, el mensaje es la obra literaria que escribe el autor. El canal es el medio en el que esa obra llega al lector. El canal normal de la literatura es el papel manuscrito y, sobre todo, el impreso en revistas, libros, periódicos, etc. Existen también otros canales orales como la canción o la representación teatral. El código es básicamente la lengua estándar común del autor, pero matizado con ciertas características como la lengua escrita culta, el empleo de palabras poco usuales, etc. Finalmente, el lector es el receptor de la comunicación literaria y el que, de alguna forma, recrea la obra al leerla. Al hablar del narratario, nos centramos en la función conativa y destacamos casos en los que aparecen imperativos o vocativos que lingüísticamente señalan dicha función. Para ello, el narrador utiliza la segunda persona del singular y, en ocasiones, muestra una actitud hacia ese narratario, como ya se ha comentado. No obstante, hay que tener en cuenta que, como el narrador, es una construcción ficticia. Así, Prince (1996: 190) dice que “the narrator is a fictive creation as is his narratee”. No hay que confundirlo ni con el lector real, aunque se refiera a él como lector, ni con el lector implícito, a quien Gibson denomina también *mock reader*, “whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language” (Gibson 1996: 156).

Por otro lado, cabe comentar que la típica figura del narrador de la literatura metaficcional traduce la realidad en símbolos verbales para crear el espejismo de reflejar

dicha realidad. Sin embargo, se trata del reflejo de una realidad ilusoria, ya que sólo se trata de palabras. El relato se puede referir a lugares, épocas y hombres reales, pero, en realidad, sólo se trata de palabras. Capta una realidad alingüística por medio de símbolos lingüísticos. Ésta es una de las características que destaca el relato metaficcional con su tipo de narración. La narración siempre ha representado la realidad. Esto ha sido debido a las convenciones culturales que han definido siempre tanto la realidad como la narración. Esta característica provoca la confusión entre la ficción y la realidad en narraciones experimentales como *The Golden Notebook* de Doris Lessing y *Zelig* de Woody Allen. En el primer ejemplo el lector se da cuenta de que la heroína de la novela es la escritora del libro. El segundo ejemplo es una película filmada como si fuera un documental. Se espera que sea una película porque todo el mundo sabe que Allen es el director y su película es ficticia. Esto es precisamente lo que los narradores metafictionales pueden probar con su comportamiento en la narración: el vacío existente entre la literatura realista y la realidad, su discontinuidad y la inestabilidad en la que la literatura realista se apoya para relatar la realidad. En este sentido, destaca el siguiente comentario de Hutcheon (1996: 206): “The laying bare of literary devices in metafiction brings to the reader’s attention those formal elements of which, through over-familiarization, he has become unaware. Through his recognition of the backgrounded material, new demands for attention and active involvement are brought to bear on the act of reading”.

Estos narradores siempre dan información insuficiente o errónea para la comprensión de la historia. Por ejemplo, el lector encuentra contradicciones en *Molloy* de Beckett. Éste incorpora escenas falsas, visiones y sueños en la historia como si fueran tan reales como la historia en sí misma, sin permitir al lector saberlo. Este tipo de narrador metaficcional normalmente desorganiza la secuencia cronológica, usa diferentes formas de perspectivas narrativas y manipula el punto de vista de los personajes. Esto lo hace el narrador de la novela de Nabokov titulada *Despair*. El narrador siempre está provocando la especulación y deducción del lector, porque es poco fidedigno. Booth comenta sobre el narrador: “He is making his readers by forcing them into a level of alertness that will allow for his most subtle effects” (Booth 1987: 302). Por consiguiente, el lector tiene que decidir qué creer y qué no creer de lo que le dice. En este sentido, Hutcheon (1996: 208) destaca que hay un lector al que, explícita o implícitamente, se fuerza a responsabilizarse del texto, del mundo novelístico que está creando. De esta forma, así como el escritor actualiza el mundo de su imaginación con palabras, el lector, con esas mismas palabras, fabrica inversamente un mundo literario que es una creación tan suya como lo es el del novelista. Por tanto, la escritura y la lectura de un texto metaficcional, aunque sean dos acciones distintas, son paralelas.

Sin embargo, el lector no siempre reacciona como lo haría el lector implícito. Es por esto por lo que Nabokov dijo que sus lectores ideales deberían ser pequeños Nabokovs. Para comprender todo el texto, el lector debe seguir todas las pistas que el autor le da para este juego, ya que sabe que todo su material puede no ser completamente

comprendido por el lector. Ahora el lector tiene que analizar la información que se le da y ser consciente de que no se puede fiar del narrador:

The author and the reader are secretly in collusion, behind the speaker's back. The effect is most clearly distinguishable when the narrator shows ignorance of matters of fact... Our pleasure is compounded of pride in our own knowledge, ridicule of the ignorant narrator, and a sense of collusion with the silent author who, also knowing the facts, has created the trap for his narrator and for those readers who will not catch the allusion. (Booth 1987: 304-305)

El lector, por tanto, adquiere personalidad, al intervenir activamente en la configuración de sentido en la historia. Además, el narrador metaficcional se expone a sí mismo como tal delante del lector y se le dirige simplemente como narrador. Éste no está siempre en el mismo nivel, puesto que unas veces habla con los personajes en el nivel de la historia y otras se dirige al lector en un nivel extradiegético (Genette 1980: 260). Constantemente está provocando metalepsis (Genette 1980: 234), al ir de un nivel narrativo a otro. Este narrador cuenta su historia y, además, se dirige a los personajes o al lector. Esto es lo que ocurre en “La Veneziana” de Nabokov, donde el narrador se dirige al lector e, incluso, le descubre que todo ha sido “evoked by a whim of the pen” (Nabokov 1995: 109). Otro caso similar es el de *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, donde el narrador parece ser omnisciente, del tipo que aparecía en las narraciones del siglo XIX, y muestra la época y el ambiente victoriano de ese momento. Pero, de repente, en el tercer capítulo de esta novela, se muestra como un narrador metaficcional completamente consciente de su papel como narrador. Cabe destacar las palabras de Sternberg (en Yacobi 1987: 338) sobre el concepto de la auto-consciencia en el narrador: “Self-consciousness is an authorial privilege par excellence, a communicative strength to be delegated or denied at will to the voices of fiction”. El narrador autoconsciente se dirige a un narratario directamente, como sucede en los ejemplos clásicos de *Tristram Shandy* de Sterne, *Tom Jones* de Fielding o *Almas muertas* de Gogol, y se cree responsable de su relato o escrito. Este narrador autoconsciente puede, incluso, mostrarse como tal en el mismo momento de la narración, ya que siempre aparece claramente comprometido con el acto de contar su historia. John Barth consigue esta característica con su narrador en su libro de relatos *Lost in the Funhouse*:

I must compose myself.

Look I'm writing. No, listen, I am nothing but talk. . . My beginning was comparatively interesting... (Barth 1988: 36)

What a dreary way to begin a story... Don't forget I am an artifice! (Barth 1988: 117)

La presencia del narrador es tan explícita que se aprecia en la forma de dirigirse al lector o en la forma de comentarios autocríticos sobre la marcha de su narración.

Las diversas autorreferencias textuales hacen que el lector se dé cuenta de que la ficción que está leyendo es, de hecho, una construcción artificial. Por lo tanto, éste comprende que la narración ha sido representada siempre por convenciones culturales.

2.3.6. El lector

Para que una obra exista debe escribirla alguien, aunque también tiene que haber alguien que la lea. El escritor y el lector pueden ser la misma persona. Sin embargo, una obra no alcanza una dimensión social hasta que una persona distinta del escritor la lee. David Miall (1989: 10) afirma a propósito de este tema: “A text is not self-sufficient, autonomous entity: it requires realisation, a conscious input from the reader. A story is what Ingarden called a heteronomous object: its meaning is immanent until it is made concrete on the act of reading”.

Un relato debe comenzar interesando al lector desde el primer momento. Su trama ha de poseer suficiente interés como para ser captada con expectación desde el principio. Su breve longitud no le permite al lector ningún desvío. Por esta razón, Walker (1982: 23) afirma: “Because of its intensity, the short story engages the full attention of the reader, but because of its brevity, it does not ask that reader to suspend his disbelief too long”. Esto tiene que ver con el hecho de que el relato tiene una extensión ideal que permite su lectura de una única vez, como destaca Edgar Allan Poe. Lo primero que llama la atención del lector es el título, ya que, en algunos casos, sirve de anticipación de lo que va a pasar en la narración. Después, una vez empezada la lectura, el lector no encuentra grandes descripciones, ni comentarios extensos, ni muchas repeticiones. El lector se encuentra rápidamente con la situación del relato. Además, tiene que seguir los pasos marcados por la narración hasta el final y participar en la construcción de la historia. Debido a esta actitud, Anderson Imbert define al lector implícito en estos términos:

Lector es quien responde comprensivamente a las palabras impresas captando sus intenciones y reviviendo las experiencias originales allí expresadas. El lector se identifica con el narrador: repite el acto del narrador que se lee a sí mismo. Colabora con el narrador cuando el narrador le deja colaborar; interpreta libremente cuando el narrador le da margen para esa libertad. Como el narrador no logra una expresión fija, unívoca, cabal . . . el lector puede vanagloriarse de ser coautor del cuento; pero es una gloria vana. Su lectura, por libre que sea, está controlada por el narrador. En el acto de leer se ficcionaliza. Al representar el papel de destinatario del cuento – o sea, al identificarse con el lector ideal para quien el cuentista escribe– el lector real se ha dejado ficcionalizar. (Anderson Imbert 1992: 48)

Este lector implícito es ese hipotético lector cuyo nivel lingüístico, bagaje cultural o conocimiento general le lleva a comprender el texto completamente, así como las intenciones de su autor. En ese mismo nivel se encuentra el autor implícito que ha dejado su humor, ironía o filosofía en el texto. Booth (en Tammi 1985: 228) destaca de este autor implícito lo siguiente: “As [the author] writes, he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s works. . . The picture of the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects”. Es, precisamente, ese lector implícito el que capta todo el significado que el autor implícito quiere transmitir.

En un relato corto no hay ni argumentos secundarios, ni personajes secundarios, ni largas descripciones. Esto hace que, a diferencia del lector de novelas, al lector de relatos le sea más fácil recordar el relato. Por otro lado, la novela satisface la curiosidad del lector al cabo de una innumerable serie de incidentes del protagonista en los distintos capítulos, mientras que el relato satisface esa curiosidad antes, ya que se trata de un incidente único en una narración breve. Por consiguiente, el interés del lector de la narración breve se centra en esa situación única del relato y no llega a identificarse con el personaje, puesto que lo más importante del relato es el incidente y no el personaje, como ocurre en la novela (Anderson Imbert 1989a: 160). Por otro lado, Mary Rohrberger (1989: 44) piensa que la brevedad del relato hace que los lectores de la narración breve sean especialmente conscientes del final del relato, ya que la longitud de la novela puede ser más o menos extensa. Además, esa brevedad hace que el lector se centre en el relato más que el lector de novelas en ese género. En una narración breve todo está más concentrado y hay que fijarse mucho más en los significados, en las acciones y en todas las frases para entender correctamente el relato. Suzanne Hunter Brown (1989: 232) piensa, por ejemplo, que John Cheever se muestra de acuerdo con esta forma, porque “with a short story, you have to be in there on every word, every verb has to be lambent and strong. It is a fairly exhausting task, I think”. Para que así suceda, el autor tiene que fiarse de que el lector se de cuenta de todos los significados y conexiones que tiene que hacer para comprender el texto. La novela muestra las relaciones causa-efecto, cosa que no hace la narración breve, ya que se puede dar el caso de que haya situaciones, acontecimientos y personajes que no se expliquen y que tenga que darles sentido el lector por medio de las implicaciones que encuentra en el relato, en vez de simplemente seguir las explicaciones que se dan en una novela. Esto sucede con el relato de Hemingway titulado “Hills like White Elephants”, en el que el lector deduce que la pareja no se quiere aunque no haya una declaración sobre esa situación.

La lectura de las narraciones breves será lenta e, incluso, obligará a su relectura, así como a volver a pensar en su significado. Es posible, por ejemplo, que el punto de vista del protagonista sea tan restringido que la realidad de lo que piensan los otros personajes no coincida con lo que transmite ese focalizador. Por tanto, el lector tiene que decidir lo que creer. Esto ocurre en las narraciones breves de Chéjov tituladas “La

mujer” y “La princesa”. En “La mujer” aparece un narrador, el marido, autoritario y autosuficiente que piensa que su mujer es incompetente. Sin embargo, acaba entendiendo que es admirable por su trabajo, al ayudar a los campesinos que pasan hambre. En “La princesa” aparece la protagonista creyendo que sus visitas al abad y monjes de un monasterio son buenas y que están encantados, cuando, en realidad, es todo lo contrario, ya que les resulta un inconveniente. El lector también puede dar sentido a una narración breve identificando una imagen con un concepto. Éste es el caso de “A Diamond Guitar” de Truman Capote, en el que la guitarra acaba identificándose con la libertad. Al final aparece la guitarra y el lector debe imaginar todas las posibilidades que el protagonista jamás conseguirá.

David Miall ha destacado que el proceso de lectura puede ser descrito de distintas formas dependiendo de diferentes críticos. Éste sigue las ideas de Perry, quien describe el proceso de la lectura como un acto que tiene que ver con: “(1) relating the text of knowledge on the world, to codes, frames, schemata and so on; and (2) the sequential, experiential aspect of reading, the series of rhetorical effects that require the reader’s interpretative activity, in which frames may be shifted, transformed or superseded” (en David Miall 1989: 12). Por otro lado, el modelo de Iser destaca del mismo proceso de las lecturas lo siguiente: “the given schemata of the ‘primary code’ are transcended through the reader’s activity in creating the secondary, or ‘aesthetic’ code, such activity being search for a more adequate knowledge to relate the given parts of the text”. Roland Barthes habla de “the proairetic and cultural codes and the hermeneutic code respectively” (en Miall 1989: 12). Dittmar (1989: 191) considera que leer es “discovering casual patterns, parallels, contrasts and variants, readers and viewers make the text yield new meanings. Penetrating the visible content of the artifact, they define the relations between the parts and conjure up the latent content of the text. . . Indeed, much of the pleasure of reading has to do with opportunities the text provides for discovering latent meanings”.

En general, el pequeño incidente que presenta el narrador debe ser ampliamente recreado en la imaginación del lector de relatos. Por tanto, muchos contextos del relato de los que el narrador no ha dado mucha información por la brevedad del género dependen de la imaginación del lector. Chéjov consideraba que tenía que haber descripciones pictóricas para que el lector lo pudiera imaginar todo fácilmente (en Shaw 1983: 150). Siempre son los lectores los que imaginan, por ejemplo, cómo son los personajes y los contextos de las situaciones, siguiendo las pocas descripciones que encuentran en la narración breve. El lector implícito interpreta y entiende los personajes y las situaciones gracias a la información que obtiene del narrador, a no ser que aparezcan los propios personajes directamente hablando en un diálogo. Otras veces, debe imaginar lo que pasa en la historia, porque el narrador no se lo dice directamente e, incluso, le engaña a propósito o le oculta información. Este lector implícito debe proporcionar todas las conexiones para entender el relato, ya que el narrador no siempre las ofrece sino que oculta

información para así obligar al lector a hacer conjeturas. A veces, encuentra contradicciones o pistas falsas que tiene que resolver para comprender el relato. Algunos de los ejemplos más representativos son los relatos de Poe y Doyle, ya que la típica fórmula del argumento de historias detectivescas implica pistas falsas y supresión de información, como es el caso de “The Purloined Letter” y “The Murders in the Rue Morgue” de Poe y “The Hound of the Baskervilles” de Doyle. Estas narraciones breves supusieron un temprano paso hacia la activa participación del lector en su lectura. Otro caso es el de Henry James con “The Turn of the Screw”, donde el lector puede escoger entre dos explicaciones, la fantasmagórica y la psicológica, para comprender el relato. Un ejemplo más reciente es el relato de Flannery O’Connor titulado “The Artificial Nigger”, donde aparece la causa para la reconciliación de Mr Head y Nelson. Pero la manera de que ésta se produzca sólo se la imagina el lector, ya que no está en dicha narración.

El relato exige más la participación activa del lector. Stanley Fish ya lo advierte: “Clues, after all, are sometimes misleading and give rise to ‘mistakes’” (en Kotin Mortimer 1989: 294). Esto es algo de lo que también es consciente Genette: “offereing false advance mentions, or snares” (en Hampson 1989: 70). El lector, por lo tanto, tiene que construir hipótesis y deducir hechos que no se especifican en el texto. El papel del lector es acabar de completar la información que no da el narrador pero que sugiere el relato, ya que se trata de un género breve. Mary Rohrberger destaca a propósito de este punto:

In this way that short story makes of readers cocreators, active participants in the revelation of meaning, and it is in this interaction that satisfaction ultimately rests (Rohrberger 1989: 43)

El lector de relatos pasa de ser un pasivo espectador a tener una incómoda postura, pues su colaboración es vital para la comprensión del relato. La participación activa del lector en la interpretación de la narración breve es una de las características más destacables de este género. Sin embargo, esta característica se hace más clara con las narraciones breves metaficcionales.

La obra metaficcional recuerda al lector que lo que está leyendo es puramente ficticio. Ésta proclama su ficcionalidad e incluso, se puede dirigir al lector como lector, como ocurre en *LETTERS* o *Lost in the Funhouse* de John Barth.

The reader! You, dogged, unisultable, print-oriented bastard, it’s you I’m addressing, who else, from inside this monstrous fiction. (Barth 1988: 127)

Aquí, la apelación al lector va dirigida a un lector ficticio, no al real. Es lo que también se denomina “mock reader”, que Gibson define en los siguientes términos:

There are two readers distinguishable in every literary experience. First, there is the 'real' individual upon whose cross knee rests the open volume, and whose personality is as complex and ultimately inexpressible as any dead poet's. Second, there is the fictitious reader –I shall call him the 'mock reader'– whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language. The mock reader is an artifact, controlled, simplified, abstracted out of the chaos of day-to-day sensation. (Gibson 1996: 156)

Estas ideas también son compartidas por Onega y García Landa (1996: 155), al definir a esta misma figura como “the mock reader is the narrator's addressee, a fictional figure whose knowledge, taste and personality may often differ from those of the real”. Este lector ficticio, al que se le dirige el narrador en los textos metaficcionales, pasa a ser un personaje más del relato. Por otro lado, el relato metaficcional pide a los lectores que sean conscientes de su lectura y que examinen su acto de lectura constantemente. Además, se le fuerza explícitamente al lector a organizar e interpretar la narración metaficcional. La estructura y el tema de la obra no ayudan al lector a entender. En *Imaginary Qualities of Actual Things* de Sorrentino y en *Lost in the Funhouse* de Barth, los narradores abiertamente rehusan a dar al lector los tradicionales detalles realistas de los personajes:

One of the successfulest men he knew was a blacksmith of the old school who et cetera. (Barth 1988: 121)

El lenguaje no puede retratar la realidad tal y como es, porque lo único que consigue es una construcción artificial y convencional. El lenguaje del realismo parece ser continuación de la realidad cotidiana. Sugiere que no hay diferencia entre el nombre y lo nombrado. Hacen descripciones con un lenguaje metonímico para reflejar la realidad objetiva. Sin embargo, no es intercambiable con la realidad. Las narraciones metaficcionales revelan y ponen de manifiesto este hecho. Se muestran irónicas ante los intentos de retratar esa realidad de forma fiel y objetiva, por lo que la obra metaficcional se centra en las convenciones que han construido el realismo para parodiarlo. Así, en este marco ficticio el lector debe crear activamente el universo ficticio del relato, donde se ven frustradas las expectativas que pudiera tener el lector del realismo. En el relato “The Babysitter” de Robert Coover aparecen una serie de narraciones de lo que está ocurriendo en la historia que son diferentes. Sin embargo, no se ofrece ninguna explicación sobre esas contradicciones, ni hay ninguna prioridad de credibilidad entre ellas. No hay una verdad final en el relato, permanecen contradictorias. El lector tiene que incorporar la contradicción como parte de la descripción en dicha narración breve.

Con la metaficción el acto de leer hace especialmente forzoso el acto de interpretación, ya que el lector debe examinar constantemente lo que va entendiendo del texto. El lector debe interpretar toda la información que recibe. En este sentido Bruss (1977:

154) comenta sobre esta nueva situación del lector moderno: “The reader is a construct, the ideal other for whom the test is posed, against whose expectations and likely calculations, all the ruses and hints have apparently been laid”. El lector adquiere una personalidad propia, al poder intervenir activamente en la configuración de sentido. Como el típico lector de relatos este lector no tiene un papel pasivo. Sin embargo, esta característica se lleva a su máximo extremo en la metaficción. La novela *The Real Life of Sebastian Knight* de Nabokov se presenta como una novela detectivesca, puesto que el narrador está buscando la verdad sobre Knight de la misma forma que el lector busca la verdad sobre la novela que está leyendo (Hutcheon 1991: 73). Un texto de este estilo no puede ser accesible a todo tipo de lectores, que pueden no ser capaces de interpretar la parodia o el juego de palabras que este tipo de literatura utiliza. Julio Cortázar utilizó el término “lector cómplice” (en Sayers Peden 1982: 64), y Nabokov comentó sobre esto mismo: “I write mainly for artists, fellow-artists and follow-artists” (en Stonehill 1988: 8). De esta forma, el lector se convierte en otro creador junto con el autor, creador original de la obra. Es otra característica reflexiva de la metaficción.

2.3.7. Estructuras narrativas

Halle (1989: 75) destaca la importancia de la comprensión de la forma para valorar correctamente un texto literario. Veamos cuáles son las estructuras narrativas que más suelen aparecer en la construcción de la narración de los relatos:⁴

2.3.7.1. Discurso directo

Esta forma de discurso está señalada tipográficamente con comillas o, a veces, con un párrafo escrito aparte. Leech y Short (1995: 318) señalan que un emisor utiliza el discurso directo para expresar lo que otra persona ha dicho. Este segundo emisor, por tanto, cita las palabras textuales entre comillas y no utiliza un “que” que introduzca una oración subordinada. Estos autores también destacan el hecho de que en la forma escrita no se pueda reproducir la entonación de la otra persona para dejar clara su actitud. Sin embargo, comentan el esfuerzo de los novelistas por superarlo cuando utilizan la ortografía convencional para sugerir ciertas pronunciaciones (Leech y Short 1995: 321) y caracterizar así al personaje en cuestión.

Banfield (1982: 116) destaca que esta forma es especialmente “addressee-oriented” y que, semánticamente, resalta la relación yo-tú, puesto que, cuando aparece la segunda persona del singular en un texto literario, se está implicando también a la primera persona del singular, el yo que relata. Además, señala que “[... it] present[s] or imitate[s] speech” (Banfield 1978: 309) y que “[... it] represents the act of verbal communication” (Banfield 1973: 29).

4. Véase Barreras Gómez (2003).

Rimmon-Kenan (1983: 106) considera que el estilo directo es una forma mimética, especialmente con los monólogos y los diálogos. Fludernik (1993: 31) también destaca la capacidad mimética de este discurso y señala que ayuda a clarificar y comprender la empatía, la especificidad, el realismo, la distinción estilística o la reproducción. Sin embargo, a pesar de la ilusión de dar a entender la transcripción de un diálogo, por ejemplo, en realidad encontramos evidencias que delatan al narrador, lo que para Leech y Short (1995: 322) son “the quotation marks and the introductory reporting clause”.

García Landa (1998: 339) destaca varias funciones en el discurso directo, como son el mostrarse a uno mismo como parte de la acción, caracterizar a los personajes o transmitir parte de la acción a través de lo que dicen éstos.

Lozano, Peña y Abril (1982: 150) comentan que se puede ironizar con las palabras de otro enunciador, utilizándolas literalmente pero de forma burlona. Por ejemplo, cuando se mimetiza el gesto del locutor citado de forma exagerada. De esta manera, el segundo enunciador puede desacreditar esas palabras y a su locutor de diversas formas, pero sin salirse de los parámetros del discurso directo. Sperber y Wilson (1994 a: 102-103) apuntan ideas parecidas al decir que los enunciados irónicos pueden ser totalmente literales (o no literales), siempre que el pensamiento sea atribuido por el enunciante a otro locutor. Estos autores consideran que la ironía, por tanto, conlleva una expresión implícita de la actitud de burla o desprecio del enunciador.

Un ejemplo del uso del discurso directo en Nabokov tiene lugar en “The Dragon”, ya que, más que utilizarse el discurso indirecto o el estilo indirecto libre, el autor se vale del discurso directo para retratar a los personajes de la ciudad que visita el dragón, siendo el resultado, por lo general, irónico. Un caso tiene lugar, por ejemplo, cuando el dueño de la fábrica de tabaco *Miracle* quiere pegar anuncios de su compañía en el vientre del animal, a pesar de saber que es un dragón: “Set up the ladder”, said the factory owner. “I’ll do the pasting myself” (Nabokov 1995: 128). El autor ironiza sobre la competencia propagandística utilizando la predisposición al trabajo del personaje.

2.3.7.2. *Discurso indirecto*

En el discurso indirecto se expresa lo que otro enunciador ha dicho transformando gramaticalmente el enunciado del segundo enunciador. Esto supone la eliminación de ciertos rasgos del enunciado. Se cambian los pronombres personales, los tiempos verbales y los adverbios de lugar y tiempo, de tal forma que lo que se dice que dijo el primer enunciador queda totalmente integrado en el nuevo texto y en sus condiciones de enunciación. Sin embargo, precisamente por esos cambios, se considera menos objetivo que el discurso directo (Lozano, Peña y Abril 1982: 151 y Leech y Short 1995: 318) y, por tanto, más interpretativo.

Banfield (1973: 3) destaca cuatro diferencias gramaticales, válidas para el inglés y *mutatis mutandis* para el español, entre el discurso directo e indirecto: “(i) a subordinating conjunction *that* introduces indirect speech; (ii) the verb of indirect speech undergoes sequence of tense rules (which affect verbs in many types of subordinate clauses); (iii) the grammatical person of pronouns with the same referent in the main and embedded clauses of indirect speech is identical; and (iv) the demonstrative elements which refer to the time or place of the quoted speech act differ in direct and indirect speech”. Esta autora concluye diciendo que el estilo indirecto tiene lugar cuando un verbo de comunicación toma una frase como objeto directo (Banfield 1973: 17). Destaca que las características del discurso indirecto hacen que su naturaleza sea más interpretativa que imitativa (Banfield 1982: 62). Para esta autora, el segundo enunciador interpreta el contenido de lo dicho por el primer enunciador. Para ello, el segundo enunciador utiliza una forma proposicional, evita todas las características del discurso del primer enunciador o traduce ese discurso a una forma descriptiva, por ejemplo. Fabb (1997: 263) destaca del estilo indirecto la posibilidad de atribuir pensamientos a los personajes, así como la de retratar las relaciones de esos personajes con sus pensamientos junto con verbos como *believe*, *think*, etc. Esto significa que un texto literario puede describir la vida interna mental de los personajes. Nabokov, por ejemplo, utiliza este discurso indirecto en “Details of a Sunset” para mostrar el mundo subjetivo del personaje central.

2.3.7.3. *Estilo indirecto libre*

Se le denomina *style indirect libre* en la crítica francesa y *free indirect style* o *free indirect discourse* en la inglesa. Charles Bally lo clasificó como indirecto porque pensó que se derivaba del discurso indirecto, y lo clasificó como libre porque no contenía conjunciones. Este autor entendió que era un estilo y no una forma gramatical, ya que no seguía las reglas del uso normal del lenguaje y se daba solamente en los textos escritos. La crítica alemana lo denominó *erlebte rede*, “lenguaje experienciado”, y Bakhtin lo llamó *dual-voiced discourse*, al entender que aparecen las voces del narrador y del personaje en el mismo discurso (Martin 1986: 138). También lo han denominado “represented speech and thought” autores como Jespersen (en Banfield 1978: 289) y Banfield (1978: 289). Esta última autora destaca de esta forma que “[...it] represent[s] or imitate[s] ... speech and conscious” (Banfield 1978: 309). Además, no presupone un narrador a no ser que se dirija a un tú como tal.

Otros autores como Lozano, Peña y Abril (1982: 152) y Leech y Short (1995: 325) comentan que se considera el estilo indirecto libre la versión más libre de la forma indirecta. Se encuentra en una posición media, ya que no es la reproducción exacta del discurso original pero va más allá de la reproducción indirecta de éste. Según Fludernik (1993: 74), se halla más cercano al estilo indirecto desde el punto de vista gramatical, y más cercano al discurso directo desde el punto de vista sintáctico y mimético. Se trata

de caracterizar al personaje en el discurso del narrador con las palabras y pensamientos de ese personaje. Por esta razón, Rimmon-Kenan (1983: 116) resalta la característica polifónica de este estilo, ya que se trata de la yuxtaposición de dos voces, al menos, en el propio texto y, por tanto, se revela como una “double-edged nature” y “double-edgedness”.

El estilo indirecto libre no posee una oración introductoria que indique que se vaya a utilizar, ni está introducido por un verbo del tipo *verba dicendi* que señale que se vaya a contar algo. Asimismo, tampoco se encuentra un aparente narratario de esa enunciación (Banfield 1973: 33 y 1978: 291). Stanzel (1996: 194) comenta que el estilo indirecto libre muestra una perspectiva interna; sugiere inmediatez y la ilusión de estar viendo directamente los pensamientos del personaje. Además, se aproxima al lenguaje coloquial, que es sintácticamente más simple. Se pueden incluir, por ejemplo, las indecisiones o el dialecto del personaje, pudiendo dar lugar a la ironía, lo que señala la “mimetic closeness” con respecto al discurso o pensamiento original (Fludernik 1993: 236).

Con el estilo indirecto libre se transmiten los contenidos del primer enunciador e, incluso, sus propias expresiones para caracterizarlo en el discurso del segundo enunciador. El objetivo no es solamente reproducir el sentido del enunciado del primer locutor, como se hace en el discurso indirecto, sino también destacar la forma en la que expresa ese enunciado. Respecto a la mezcla del discurso del narrador y personaje, Stanzel comenta que este estilo puede ser una visión dual de los hechos desde la perspectiva de ambos, y dice que

[...] the presence of the narrator as the tangible embodiment of the mediacy of narration, on the one hand, and the illusion of immediacy by the reflection of the fictional reality in the consciousness of a figural medium or a reflector-character, on the other, come together in free indirect style. (Stanzel 1996: 191)

Banfield (1973: 29) y Rimmon-Kenan (1983: 114) comentan que la capacidad de reproducir las palabras y los pensamientos del personaje en el discurso del narrador hace que el estilo indirecto libre sea una forma adecuada para articular la prosa denominada “stream of consciousness”, de la que Leech y Short (1995: 251) afirman que es la manifestación más conocida del estilo indirecto libre y que, como se sabe, impulsó significativamente James Joyce. En general, se puede decir que se trata de una técnica característica de las obras novelísticas de la primera parte del siglo XX. Éste es el caso de “Perfection” de Nabokov, escrita en 1932.

2.3.7.4. Enunciación enunciada

Para Jakobson (1957), los *shifters*, deícticos o conmutadores, son símbolos-índice que se distinguen por reenviarse obligatoriamente “al mensaje” e implicar, por tanto, una referencia al proceso de la enunciación (Lozano, Peña y Abril 1982: 95). Esto tiene

que ver con la representación textual de la enunciación, denominada “enunciación enunciada” por Greimas y Courtés (1979: 128). Las personas /yo/ y /tú/ que aparecen en esos textos, escritos u orales, son personajes del enunciado y no de la enunciación. Estas personas serían equivalentes al narrador y narratario de la terminología de Genette (1989).

En la enunciación enunciada se aprecian cambios de tiempos verbales y de casi todos los morfemas gramaticales, que dan lugar a un tipo particular de relación comunicativa. Es lo que se ha designado estructura reflexiva del enunciado o texto, por lo que éste se autoalude y define la situación en la que se da (Lozano, Peña y Abril 1982: 110). Leech y Short (1995: 231) resaltan que hay ejemplos en la literatura donde los textos tienen una retórica de alusión al interlocutor, reflejan las exigencias de la codificación del mensaje y dan la impresión de espontaneidad y vigor. Hay veces que estas alusiones a la codificación del mensaje aparecen directamente en el texto, y otras en las que utilizan los paréntesis.

Lozano, Peña y Abril (1982: 112) destacan que los procedimientos de la enunciación enunciada se realizarán fundamentalmente a través de las formas de localización espacial y temporal (deícticos, anafóricos y tiempos verbales comentativos o narrativos) y de las formas de personalización y despersonalización de la enunciación. Mencionan el cambio de nivel porque el hecho de adquirir una forma u otra hace que existan tipos distintos de relación, afectando la manera de ser percibida. De esta forma, se observarán casos, por ejemplo, en los que la enunciación enunciada se conmuta en la enunciación objetiva o viceversa. Estas conmutaciones del discurso implican cambios de tiempos, cambios de personas o cambios en las localizaciones espaciales.

Dentro de este estilo se pueden apreciar ejemplos de metanarración o metadiscurso, en donde el narrador comenta la narración y hace desaparecer la frontera que distingue el nivel diegético y el metadiegético (Lozano, Peña y Abril 1982: 141). Los ejemplos metadiegéticos no sólo están fuera del mundo diegético de la narración, sino que se pueden referir al hecho mismo de narrar. Esta idea tiene que ver con el siguiente comentario de Fabb (1997: 207): “[...] it is also possible for a storyteller to link the narrated and the narrating worlds in the course of the story”. De esta manera, Fabb argumenta que el narrador llega al mundo del lector y, al hacerlo, consigue que éste se transforme en personaje.

Consideramos que dentro de esta línea se pueden incluir también los textos literarios que se enmarcan dentro de la denominada metaficción. La literatura metaficcional tiene que ver con las convenciones de la escritura de una narración, por lo que se le llama novela narcisista o reflexiva. Su texto expone el proceso de su construcción. Sin embargo, aunque aparezca reflejada cierta ironía ante la pretensión de reflejar la realidad como lo hace la novela realista, su objetivo no consiste en dicha ironía, sino en mostrar las limitaciones de esa novela realista para reflejar la realidad y, por tanto, parodiarla, así como en presentar la imposibilidad de la novela para reflejar la realidad.

Un ejemplo de relatos metaficcionales donde se utiliza esta forma de la enunciación enunciada lo constituye el ciclo de relatos titulado *Lost in the Funhouse* de John Barth. En el siguiente ejemplo, tomado de “Autobiography”, vemos cómo el narrador se muestra autoconsciente en su labor narrativa utilizando la enunciación enunciada:

I must compose myself.

Look I am writing. No, listen, I am nothing but talk. (Barth 1988: 36)

2.3.8. Los principios

Hay críticos, como Juan Bosh en sus *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* y Luis Leal en *El cuento como género literario*, que enfatizan la idea de captar la atención del lector, ya que el autor de narraciones breves no posee tanto espacio físico para introducir su historia como le ocurre al autor de novelas. Hay que buscar la brevedad, la comprensión y la inmediatez, como así lo destaca también Fred Lewis Pattee (1975: 20). El autor persigue en su narración tener un efecto desde el principio, ya que proporciona las primeras directrices para la comprensión del texto. El autor abre, de esta forma, una serie de expectativas para el lector, y será éste el que enjuicie el contenido y significado del relato con esas expectativas creadas. Baudelaire, siguiendo directrices ya marcadas por E. Allan Poe, destaca en este sentido por el siguiente comentario:

Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'oeuvre est manquée dès le debut. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité. (en Paredes 1986: 45)

De hecho, Héctor Quiroga, en *El decálogo del buen cuentista*, declara que el autor no puede empezar a escribir la primera palabra sin saber a dónde le conducirá, puesto que esas tres primeras líneas pueden ser tan importantes como las tres últimas (en Díez Rodríguez 1985: 170) para el efecto final y comprensión del texto. Juan Bosh también comparte la idea de la importancia que tiene el principio de una narración breve con estas palabras: “es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza” (Bosch 1989: 80). El autor de estas narraciones debe plantear su relato de una forma escueta, debido a la brevedad de la narración, y de una forma intensa o curiosa, para atraer la atención del lector y hacerle seguir leyendo su narración. Esto hace que exista una atmósfera y una tensión desde el inicio del relato. Es así no solamente porque el autor quiera llamar la atención del lector, sino porque la propia brevedad del relato le hace evitar una larga introducción.

Los autores de narraciones breves pueden presentar diferentes ritmos y tensiones ya desde el principio. Luis Leal comenta en *El cuento como género literario* (en De

Vallejo 1989: 130) que la introducción sirve para crear no sólo un interés en el lector, sino también el tono emocional predominante en la narración al presentar al personaje o la situación. Por ejemplo, la primera frase de la narración de Poe titulada “The Fall of the House of Usher” se caracteriza por palabras como *dull, dark, soundless, autumn, clouds, oppressively, low, alone, drear, shades, melancholy* (Poe 1986: 138), que presentan una atmósfera opresiva que marca toda la narración. Sin embargo, el ritmo y tensión en la narración breve titulada “Parker Adderson, Philosopher” de Ambrose Bierce se marca de distinta forma ya con la primera frase, que, aunque escueta, presenta otra rapidez y tensión de los hechos: “Prisoner, What is your name?” (Bierce 1979: 19). Las primeras palabras del texto proporcionan las directrices para la comprensión de éste y presentan al personaje o la situación. Hay críticos que destacan como información necesaria la siguiente: quién es el protagonista, dónde ocurre la primera escena, cuándo ocurre, qué ocurre y por qué ocurre (Anderson Imbert 1992: 99). De esta forma, el lector tiene una información mínima para poder entender el relato. Esta información puede crear unas expectativas en el lector que puede o no cumplir. En este sentido, destaca el análisis que desarrolla Pritchett sobre la psicología del lector:

The art of the storyteller lies, of course, in surprise: Just the art of surprise must come from the continuous knowledge that the reader, in his anxiety, is always playing for safety. It is the storyteller’s business to make the path of safety into a path of change and danger. (en Shaw 1988: 75)

Por ejemplo, W. Irving crea unas expectativas que no cumple en “The Legend of the Sleepy Hollow” o “Rip Van Winkle”. El principio de una narración breve, como en estos dos casos, e, incluso, el título, como es el caso de “El viejo verde” de Clarín o “A Nursery Tale” de Nabokov, crean un horizonte de expectativas que hace al lector enjuiciar el significado del cuento de forma distinta de lo que podría parecer al principio del relato. Si sucede, como es el caso de los relatos metaficcionales de John Barth o D. Barthelme, que se centran en el proceso mismo de la creación artística literaria, hacen que el lector se cuestione, indirectamente, la relación entre la vida y el arte.

Por tanto, resulta interesante el principio de un relato porque puede presentar rápidamente la situación y permitir al lector recopilar información y centrarse en la situación. Pero el autor puede también jugar con el lector, al crear unas expectativas que luego se tornarán falsas.

Aristóteles dejó claro que cualquier historia debe tener un principio, un medio y un final. Estos tres periodos son necesarios en una narración breve y normalmente coinciden con una exposición, un nudo y un desenlace. Sin embargo, no siempre ocurre así. Nos podemos encontrar con que el principio de la narración muestra el final de la acción, mientras que se nos cuenta cómo empezaron las acciones que llevaron a un resultado. Asimismo, la narración puede acabar repitiendo las mismas palabras del principio.

Flannery O'Connor afirma en este sentido: "There has to be a beginning, a middle and an end, though not necessarily in that order" (en Shaw 1988: 217). Esto es debido a que ese principio narrativo no es necesariamente el principio de una acción (Anderson Imbert 1992: 101). Todo depende de cómo lo haya estructurado el autor para llamar la atención del lector sobre el suceso del relato desde el principio del mismo. Héctor Quiroga, en *El manual del perfecto cuentista* (en De Vallejo 1989: 66), comenta que hay cuentos que empiezan por el final. Sin embargo, hay otros en los que el comienzo es *ex abrupto*, como si el lector conociera de qué trata la historia. Anderson Imbert (1992: 101) distingue, por ejemplo, entre el cuento formal, donde el principio consiste en presentar una situación, y el cuento informal, cuyo principio muestra una crisis final y el resto del relato presenta la gradual revelación de ese hecho.

Sin embargo, es Helmut Bonheim (1982) y (1986) quien hace un exhaustivo análisis de aperturas cuentísticas. Distingue entre varias opciones, que no se refieren específicamente a la ordenación temporal. La primera se llama *Openings with Description*, donde la narración empieza con una descripción, técnica muy usada durante el siglo XIX, como es el caso de "The Three Strangers" de Thomas Hardy, "The Selfish Giant" de Oscar Wilde o "Hills like White Elephants" de Ernest Hemingway. El lector se encuentra con una descripción de un lugar o de un personaje importante para la acción del relato. La segunda es *Openings with Report*, que es una de las formas dominantes en el siglo XX. Un ejemplo es "Ivy Day in the Committee Room" de James Joyce o "The Minister's Black Veil" de Nathaniel Hawthorne. Se puede utilizar en los principios *in media res* y es una forma de aumentar la curiosidad del lector. La tercera es *Opening with Comment*, donde el narrador se dirige al lector para comentarle algo sobre lo que sucederá más adelante, como es el caso de "Ligeia" de E. A. Poe. La cuarta es *The Opening with Speech*, que, como la forma anterior, ha sido muy usada durante el siglo XX. Es una forma dinámica de empezar un relato. Ejemplos de este modo son "Parker Adderson, Philosopher" de Ambrose Bierce o "The Signalman" de Charles Dickens. El lector se encuentra con el diálogo de los personajes sobre una acción ya dada, por lo que es una forma de empezar *in media res*. La quinta es *Modes Embedded in Speech*. Con cada oración pronunciada se comenta, se describe o se habla con alguien, por lo que estos modos se entremezclan al principio de un relato. Éste es el caso de "The Open Window" de Saki o "Mr. Loveday's Little Outing" de Evelyn Waugh.

Cabe destacar los principios en los relatos metaficcionales, que pueden utilizar cualquiera de estas formas de manera realista para, más tarde, demostrar abiertamente su construcción y llamar la atención sobre su ficcionalidad, como sucede en "Recruiting" de Nabokov. Sin embargo, también pueden empezar de una forma autorreflexiva desde el inicio, como sucede en "Night Sea Journey" de John Barth. Lo que busca un principio así es exponer deliberadamente la ficcionalidad de la creación literaria.

En general, en el inicio de una narración breve el lector encuentra una información básica para comprender el relato. Esta información se adquiere de diversas formas, con un comentario, un diálogo entre personajes o una descripción. Esta información y el modo utilizado para darla crean unas expectativas en el lector que se cumplirán o no más adelante. Además, el escritor dará la información más necesaria, ya que la extensión del relato no le permite detenerse en amplias digresiones. Esto hace que el lector del relato encuentre esa información antes que el lector de una novela, del mismo modo que también se interesa antes, ya que la forma y la información se le da de tal forma que le llame la atención y siga leyendo.

2.3.9. Los finales

Gerlach (1985: 8) destaca que la palabra más utilizada para hablar sobre los finales de los relatos es *closure* y piensa que “closure characterizes all literary works in varying degrees; it is a natural property of any art form that moves in time, revealing itself gradually. It is the signal that movement may stop, that nothing more will follow. The reader’s reactions, both intellectual and emotional, may continue, but without further stimulus other than memory or rereading”. Toda obra de arte tiene su final y se va revelando poco a poco, por lo que, de alguna manera, modela la estructura de ese relato para conducirlo a ese final. La función del final es la de mostrar la solución o el desenlace de la situación presentada inicialmente en el relato. Al contrario que el principio de una narración breve que presenta la situación, el final no requiere una continuación. Por tanto, acaba con la curiosidad del lector, ya que se resuelve la situación problemática. Además, la brevedad del relato enfatiza especialmente este momento. En este sentido, Susan Lohafer (1983: 94) destaca: “Short fiction, it has been said, is the most “end-conscious” of forms”. Desde el inicio de la narración breve se sabe que el final llegará muy pronto debido a su propia brevedad. Además, este final suele provocar un gran impacto por la comprensión con la que ha tenido que trabajar el autor. Como comenta Anderson Imbert (1989b: 201), los relatos poseen dos movimientos: uno que ordena los sucesos, de tal forma que el final sea inevitable y satisfaga al lector, y otro que desconcierta al lector con un final inesperado. Por otro lado, Wells (en Shaw 1988: 48) asevera que la narración breve “must explode and finish before interruption occurs or fatigue sets in”, lo que se relaciona con las ideas de E. A. Poe sobre esta misma característica en *The Philosophy of Composition*. El relato debe captar en todo momento la atención del lector y cualquiera de los dos casos anteriores puede llevar a que éste se pierda, puesto que, además, no recibirá mucha más información, al contrario de lo que ocurre en una novela.

Muchos críticos y escritores destacan la importancia de los finales de las narraciones breves, como es el caso de Luis Leal en “El cuento como género literario” de 1966 (en De Vallejo 1989: 137), Erna Brandenberg en “Anticipación y final” de 1973 (en De Vallejo 1989: 190), John Gerlach en *Towards the End* de 1985, Boris Eichenbaum en

1978 (en Broncado 1992: 26) o Rolf Eberenz (1989: 222). Chéjov, un maestro del género, comenta en este sentido:

The beginning of my stories is always very promising and looks as though I were starting a novel, the middle is huddled and timid, and the end is, as in a short sketch, like fireworks. (en Shaw 1988: 122)

Y E. A. Poe, otro escritor de relatos, afirma en *The Philosophy of Composition*:

every plot. . . must be elaborated to its *denouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *denouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of intention. (Poe 1986: 480)

Para ellos, el autor supedita todas las partes del relato hacia el desenlace que tendrá lugar al final. Sin embargo, existen otros puntos de vista. Como destaca Broncano (1992: 26), también hay cuentos que se organizan alrededor de un momento epifánico, en el que el personaje tiene una revelación que suele cambiar el rumbo de su vida, como así sucede en los relatos de Henry James. Además, respecto a los relatos metaficcional del siglo XX, cabe destacar el hecho de que el final no aporta un desenlace para el argumento del relato. Así ocurre, por ejemplo, en “The Babysitter” de Coover, donde se leen una serie de finales contradictorios e incompatibles. No se da ninguna explicación sobre esas contradicciones, ya que ninguna es la real. De acuerdo con Gerlach (1985: 148), el final real son todos los finales, es decir, la oposición entre la tranquilidad y la destrucción completa. En estos casos, el final no sólo no supone un desenlace sino que agrava la situación, ya que significa otro nuevo desafío para el lector. Éste tiene que releerlo o reflexionar sobre su lectura para descubrir que esa ficción es una manipulación, como el propio narrador lo ha remarcado explícitamente.

Otros críticos como Hampson o Friedman (en Hampson 1989: 85), por otro lado, destacan que el problema real del autor moderno de relatos es “how to end without closing” (Hampson 1989: 85), de tal forma que el propio lector dé el final que considere y participe de la creación del relato.

Diversos críticos dan sus puntos de vista sobre los tipos de finales de las narraciones breves, como vamos a ver en los siguientes ejemplos. De acuerdo con Paredes Núñez (1986: 35-39), existen diversos tipos de desenlaces que tienen lugar al final del relato. El primero lo denomina normal. Se trata de la consecuencia lógica del proceso constructivo y no supone una alteración brusca en el desarrollo del relato. El segundo es el anticipado, que hace que todo el relato se articule como explicación del suceso expuesto al principio. El tercero es el desenlace sugerido, en el que se omite el final intencionadamente para justificar la intriga. Finalmente, distingue el desenlace cortado,

en el que el relato de sucesos posteriores o diversos comentarios destruyen el efecto de choque final del relato.

Rolf Eberz (1989: 227-230) caracteriza la parte final de un relato como un lugar privilegiado en el discurso narrativo de éste, ya que determina el significado. También comenta que el final de un relato está muy vinculado al desenlace, es decir, al modo en el que se finaliza la historia. Este crítico se adhiere a la distinción que hace Paredes Núñez (1986) y destaca principalmente dos modalidades de la conclusión: el final cerrado y el final abierto. Por otro lado, Lohafer (1983: 43) resalta básicamente dos modos de terminar un relato. Al primero lo denomina “physical closure”, que se consigue leyendo, finalizando cada frase, pasando cada hoja, prosiguiendo la lectura hasta llegar al final. Al segundo lo denomina “cognitive closure”, que se consigue al entender lo leído, apreciando su significado dentro del discurso total. Este tipo lo subdivide, a su vez, en “immediate”, el aparente a cualquiera que lea el relato, y “deferred”, que se consigue al comprender totalmente el relato.

Leitch (en Lohafer 1989: 112) esquematiza los tipos de relatos teniendo en cuenta los tipos de finales. Según este crítico, hay relatos que llevan al lector de la ignorancia al conocimiento. Sin embargo, hay otros que le llevan desde un supuesto conocimiento a la desilusión. A este crítico le interesan especialmente aquellas narraciones breves que muestran ese falso conocimiento, sin mostrar una verdad o algo fidedigno para el lector. Según él, “this is the story with the debunking rhythm, defined by a closure that withholds assurances about identity, meaning and purposeful action” (en Lohafer 1989: 112).

Gerlach (1985: 8) distingue cinco tipos de señales que indican el final en los relatos. El primero es la solución del problema central. El personaje se enfrenta con un problema o persigue un objetivo, y se llega al final del relato cuando soluciona ese problema o consigue su objetivo, como sucede en los cuentos de hadas. El segundo es la terminación natural, que sucede al completarse una acción que tiene un final predecible. Por ejemplo, si se cuenta la vida de un personaje y se acaba el relato con su muerte, como sucede en “Details of a Sunset” de Nabokov. El tercero es la realización de la antítesis. Esta antítesis implica simetría. Cuando la historia pasa de positivo a negativo o al contrario, como ocurre en el relato “El gigante egoísta” de O. Wilde, donde el egoísmo del principio se torna en bondad. El cuarto es la manifestación de una moral, como sucede en las fábulas de Esopo y Samaniego. El quinto es el encapsulamiento, que tiene lugar cuando se le distancia al lector de la historia, al alterar el punto de vista o al resumir el paso del tiempo. Así sucede en “The Jewbird” de Malamud, donde existen dos saltos en el tiempo.

Finalmente, Anderson Imbert (1992:99) destaca varios desenlaces, como vamos a ver. El primero es el terminante, en el que el problema planteado por el cuento queda resuelto. El segundo es el problemático, que se da cuando el problema sigue sin resolverse, como sucede en “Conversation Piece, 1945” de Nabokov, donde el protagonista

y su doble están condenados a reflejarse el uno en la vida del otro para siempre. El tercero es el dilemático, en el que el lector elige entre dos soluciones ofrecidas. Así, en “La Veneziana” de Nabokov el lector tiene la opción de creer que se trata de un cuento fantástico o que es abiertamente ficticio. El cuarto es el promisorio, en el que se sugiere la apertura de una acción en el futuro, como ocurre en “The Magic Barrel” de Malamud. Aquí el autor da una sensación de futuro y de que la historia va a continuar. El quinto es el invertido, en el que el protagonista toma una actitud opuesta a la que tomó al principio del relato, como pasa en “El gigante egoísta” de Wilde. Finalmente, el sorprendente se da cuando el narrador desengaña al lector con una salida inesperada, fórmula muy usada por O. Henry en sus relatos breves y, en alguna ocasión, por E. A. Poe, como sucede en *Ligeia*, donde el lector nunca imagina que se cambien las leyes de la naturaleza. Además, se podría añadir el comentario de Branderberger (1989: 193), quien destaca que son sorprendentes aquellas narraciones en las que se evitan cuidadosamente las insinuaciones anticipadas del desenlace, ya que, si el autor, además, renuncia a un posible efecto final y deja que sus narraciones terminen suavemente, éstas suelen adquirir más profundidad.

Como hemos visto, debido a la estética del autor, no siempre el principio es una exposición, el medio un nudo y el fin un desenlace. Desde este punto de vista, Anderson Imbert (1992:101) destaca también otros posibles finales que pueden aparecer en los relatos. Un cuento se puede abrir con el final de una aventura y se puede cerrar con una escena que expone los antecedentes de la aventura. También el final puede volver a repetir las primeras palabras con las que se inició la historia. Así muestra un movimiento circular, que no constituye una repetición del principio, ya que esas palabras adquieren otra dimensión al final del relato. Por otro lado, aunque no son los relatos más usuales debido a su brevedad, también existen relatos que desarrollan varias acciones. Además, suelen resultar más complicados de comprender, ya que el lector no sabe muy bien a dónde quiere llevarle el autor y, a veces, le obliga a volver a repasar distintas etapas de la acción para su mejor comprensión (Anderson Imbert 1989b: 198). Otros finales, sin embargo, coinciden con el clímax del relato, por lo que produce un efecto “latigazo”, como así lo destaca Eberenz (1989: 233) con narraciones breves de Maupassant o E. Pardo Bazán.

El final es el objetivo último de la narración. El autor trata de conseguir sorprender al lector con un final brusco, sorprendente, ambiguo, desilusionante, etc. La presentación y el nudo de la trama se encaminan hacia el final de la narración, donde todo adquiere sentido y donde las expectativas creadas se tornan verdaderas o falsas. En la narración breve el lector se muestra más activo en la comprensión del relato, por lo que, debido a la poca información que recibe en comparación con el lector de novelas, debe entender las implicaciones, las sugerencias o los símbolos para entender la densidad del relato al llegar a su final.

2.4. El relato: breve conclusión

Todas estas características analizadas nos ayudan a conocer mejor la narración breve, aunque H. E. Bates argumente que ésta no ha podido ser definida porque “the short story can be anything the author decides it shall be” (en Lohafer 1983: 7) y porque posee una flexibilidad que le permite ser casi cualquier cosa, desde un poema en prosa emocional hasta un texto de acción.

La definición más evidente, como destaca Lohafer (1983: 1), es la siguiente “a short story is a story that is short”. Pero veamos también los aspectos que otros críticos han resaltado del relato para poderlo definir.

Díez de Revenga (en Baquero Goyanes 1993: 23) considera que el relato sirve para expresar un tipo especial de emoción, parecido al poético, de una forma narrativa próxima a la novela. Sin embargo, es consciente de que es diferente en técnica e intención, por lo que parece que es una forma intermedia entre ambos géneros.

Linda Aronne-Amestoy (1989: 217) destaca como rasgos fundamentales que permiten definirlo los siguientes: es una composición narrativa de carácter literario, posee una estructura económica, orgánica y unitaria en la que cada recurso tiene su propia función, tiene una textura compleja que obliga al lector a participar activamente en la construcción del sentido y es una composición en prosa, donde las imágenes muestran una intensidad afectiva. Por tanto, esta crítico enfatiza la unidad y autonomía del género.

También realiza una enumeración de rasgos principales Höllerer (en Eberenz 1989: 14), quien destaca los siguientes: el relato se centra en el instante, resaltando algunos objetos, palabras y gestos, los sucesos aparecen como ambiguos y el narrador no disimula su papel comunicativo. Estos aspectos destacan su brevedad.

Según Pattee (1975: 203), la narración breve trata de un sólo episodio, utiliza pocos personajes, se mueve en una única línea de acción y muestra el desarrollo de un personaje. Anderson Imbert (1992: 168) destaca características parecidas, al afirmar que un relato es la presentación breve y bien construida de un incidente central en la vida de dos o tres personajes. Caraus Mastrángelo (1989: 121) amplía un poco más la definición y destaca que el relato es una serie breve, donde lo esencial son los incidentes que se muestran de una forma ininterrumpida, sin grandes intervalos de tiempo ni espacio, y que acaba con un final imprevisto pero natural. Se trata de características que enfatizan el tipo de argumento en el relato.

Edgar Allan Poe, en su *The Philosophy of Composition*, destaca del relato un *single effect* que produce en el lector. Además, señala que puede ser leído de una vez, que cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto en esa narración y que debe prepararse desde la primera frase. Luis Leal (1989: 127) también resalta esa impresión que produce en el lector. De esta forma, la extensión del relato es el

resultado del principio de la unidad de impresión. Para obtenerlo, este crítico afirma que el escritor tiene que utilizar la unidad de acción que implica un punto culminante y un desenlace únicos, siendo ese desenlace único en el que convergen todos los elementos del relato y el que le da intensidad. Gabriela Mora (en Broncano 1992: 32) también resalta ese efecto único de la narración breve, que se consigue por su reducida dimensión y que provoca un efecto de concentración, intensidad, tensión y unidad. Finalmente, y en relación a las características destacadas por E. A. Poe, cabe decir que Bonheim (1988: 166) también destaca que de la propia brevedad del relato deriva el hecho de que se pueda leer de una sentada. Sin embargo, también resalta que un lector al que le guste leer pueda leerse una novela casi sin interrupción. Efectivamente, puede darse el caso, pero siempre dependerá del grosor de la novela el que ese lector pueda finalizarla de una sola vez. Son comentarios que se centran más en el lector de relatos.

Hernández Lerena (1998: 17) destaca, como también se ha señalado anteriormente, que la motivación principal de una narración breve es un único estímulo. Afirma que la brevedad del relato implica un tratamiento más ambiguo de la experiencia y elimina la posibilidad de conocer todo lo que ocurre, “ya que nos permite sólo mirar durante un corto periodo de tiempo”. Precisamente la brevedad del relato hace que lo que se cuenta sea fragmentario, subjetivo y parcial. Por eso, los lectores son creadores de la construcción del significado del relato (Rohrberger 1989: 45).

En este capítulo se ha querido acercar al lector al género breve literario. Se ha comparado con la poesía y la novela para comprender que tiene características intrínsecas. Por esta razón, se han estudiado los rasgos más pertinentes del relato en los puntos dedicados al título, la caracterización, el principio o el final de una narración breve. Sin embargo, también es importante estudiar su utilización en el contexto docente. De esta manera, nos aproximamos al relato desde otro punto de vista y nos ayuda a comprenderlo de una forma más amplia.

3. ASPECTOS DIDÁCTICOS DE LA NARRACIÓN BREVE

En esta sección vamos a mostrar cómo se pueden utilizar las narraciones breves en una clase de lengua extranjera. Hablaremos de lo negativo o positivo que supone el uso de las versiones simplificadas de un texto literario para la enseñanza de inglés, y del uso de medios audiovisuales y distintas estrategias que le permiten al profesor explotar un relato con los alumnos, desde el comentario de texto o el tebeo a la lectura de un cuento en clase. Pensamos que estos aspectos son importantes, ya que la convergencia europea nos lleva, como profesores universitarios, a que nuestros alumnos dominen los contenidos y a capacitarlos para impartir una mejor docencia en su futuro profesional.

3.1. La literatura inglesa y estadounidense en el contexto docente

Normalmente, cuando se imparte un curso de literatura inglesa, nos referimos a la literatura escrita en inglés en Gran Bretaña y Estados Unidos. Las asignaturas de las literaturas inglesa y norteamericana dan una visión de estas últimas por épocas, corrientes literarias y autores. Se insiste en que los alumnos universitarios lean una selección de obras literarias (por su valor formativo), las conozcan, las comprendan y las valoren. Con esta historia literaria los alumnos adquieren un buen bagaje cultural y literario para entender lo que han sido y son ambos países. Respecto a lo que es el estudio y comprensión de la literatura inglesa y norteamericana, los alumnos necesitan tener un conocimiento previo que les sirva para entender las obras literarias. Marjorie Boulton (1980: 123) destaca las siguientes características. El alumno debe tener un vocabulario mínimo de términos pertenecientes a la crítica literaria. Ambas literaturas son parte de la historia inglesa y norteamericana, ya que inevitablemente esos hechos históricos se ven, a veces, reflejados en las obras literarias. Por tanto, el alumno debe tener un cierto conocimiento de la historia inglesa y norteamericana. También es importante que conozcan

la historia de las antiguas Grecia y Roma y su mitología para poder comprender obras renacentistas, por ejemplo. Un conocimiento de la Biblia, la creencia cristiana, sus tradiciones y simbología les serán útiles a los alumnos, ya que forma parte de la cultura inglesa y norteamericana y, como tal, se puede reflejar en ciertas obras literarias. Los conocimientos de la sociedad y las ciencias medievales (astrología, teoría de los humores, alquimia, el sistema feudal, el amor cortés, etc.) los pueden necesitar los alumnos no sólo para las obras de época medieval sino para obras posteriores. Las obras de teatro de Ben Jonson tienen que ver con la teoría de los humores. Algunas novelas de Sir Walter Scott muestran el pasado medieval de Gran Bretaña, y los llamados *Tales of the Alhambra* de Washington Irving nos muestran el pasado medieval de ese palacio andaluz. Por otro lado, los alumnos deben tener un cierto conocimiento de la vida para apreciar mejor las descripciones. Éste es el caso de la naturaleza impregnada de lirismo en los poemas de Wordsworth o la atmósfera asfixiante que muestra E. A. Poe en “The Pit and the Pendulum”. Además, saber sobre la historia del teatro y los cambios que ha habido les hará comprender mejor ciertas obras teatrales. Éste es el caso de toda la ironía que se puede apreciar en ciertas obras, ya que, por ejemplo, en la época de Shakespeare los papeles femeninos los llevaba a cabo un joven. Esto ocurre con la escena del cortejo en el bosque de Arden de Rosalind y Orlando en *As you like it* de Shakespeare. Un actor con el papel de Rosalind se hace pasar por un chico que, en esta escena, se comporta como si fuera Rosalind, a quien Orlando, otro hombre, le debe declarar su amor. En general, para estudiar la literatura inglesa y norteamericana, cuanto más sepan los alumnos de la historia o de la filosofía, mejor comprenderán una obra y más la disfrutarán. Además, una obra o un autor, en particular, les puede ayudar a los estudiantes a entender mejor un periodo o una zona de las islas británicas, así como un estado de la Unión. Thomas Hardy, por ejemplo, escribió sobre la zona sudoeste de Inglaterra y la obra de Wordsworth nos da una visión del *Lake District*. Los relatos del tipo *Winesburgh, Ohio* de Sherwood Anderson nos pueden mostrar las inquietudes de los habitantes de una ciudad estadounidense. Leer la literatura de un periodo les ayuda a imaginar mejor cómo era la vida en aquel momento. Por otro lado, la lectura de literatura inglesa les proporciona ejemplos de *input* y de práctica de la lengua inglesa, en general. Los alumnos pueden deducir los significados de las palabras que no conocen y practicar la comprensión del texto a través de la lectura, lo que les sirve también para el aprendizaje del inglés como lengua extranjera.

3.2. La didáctica de la literatura en inglés

Los distintos contactos con la literatura han de hacerse según la edad, actitudes, grado de preparación y motivación del alumno. Una obra maestra puede resultar inadecuada si su ideología o nivel lingüístico resulta lejana al alumno. No se debe provocar un desfase entre el lector y el texto para que el alumno no rechace la literatura. La inte-

gración se llevará a cabo en textos cohesionados, en progresión creciente de dificultades y con unos temas adecuados. No es lo mismo un niño estudiante de inglés en primaria que un alumno universitario. El profesor debe graduar los textos literarios de forma que los alumnos respondan correctamente a ellos. Esto supone que el docente tiene un amplio conocimiento literario para poder elegir adecuadamente. Hay profesores que utilizan la literatura para que sus alumnos desarrollen su competencia lingüística, para que aprendan sobre la cultura del país de esa lengua extranjera o para acercarlos al hábito de la lectura en inglés. Hay profesores que seleccionan aquellas obras literarias que sus alumnos pueden entender, ya que existen libros cuyo lenguaje o referencias culturales resultan difíciles de comprender para los alumnos. Los profesores tienen en cuenta estas características para crear las condiciones óptimas para el aprendizaje de los alumnos, ya que enseñar es ayudar a aprender. Creando estas condiciones se ayuda a los alumnos a que desarrollen esa competencia literaria necesaria para apreciar los estilos, formas, convenciones o símbolos de las obras. Brumfit y Carter (1986: 18) definen la competencia literaria como “an interesting combination of linguistic, socio-cultural, historical and semiotic awareness”. Al adquirir esta competencia los alumnos desarrollan una sensibilidad especial para apreciar el uso de la lengua. De hecho, al seleccionar los textos, el profesor debe tener en cuenta la adquisición de competencia literaria como objetivo didáctico para sus alumnos. Además, hay que tener presente que no es lo mismo formar al alumno para que disfrute y valore las obras literarias que transmitirle una serie de conocimientos sobre esas creaciones literarias sin que tengan un contacto directo con la obra. El estudio literario implica la lectura de textos literarios.

En la selección de textos literarios que haga el profesor tendrá que tener en cuenta otros factores. Serán textos que el estudiante pueda entender desde el punto de vista lingüístico, pero que también los pueda entender por estar próximos a sus experiencias. Hay profesores que creen en los aspectos positivos que tienen las versiones simplificadas o modernizadas, ya que les resultan más fáciles de comprender a los estudiantes. Sin embargo, esto no garantiza que vaya a gustar a los alumnos. Hay que analizar cómo está hecha esa simplificación o modernización, si está bien construida, si resulta interesante, etc. (Carter y Long 1991: 6). Hay versiones adaptadas o modernizadas que lingüísticamente pueden resultar más fáciles. Sin embargo, les falta cohesión y comprensión con respecto a la obra literaria primaria. Por otro lado, hay que tener en cuenta el nivel de competencia lingüística del alumno. Puede haber alumnos con un alto nivel de inglés que pueden leer los textos originales, como es el caso de los alumnos que cursan literatura inglesa en la universidad, pero puede haber otros casos en los que no sea así. Además, la mejor opción es ofrecer el texto original, ya que cualquier cambio supone una “interposición creación-lector” (Escudero Martínez 1994: 56), que es preferible no crear para que el alumno acceda a la totalidad de la obra. Por otro lado, la ventaja que presenta el uso de un texto original es que proporciona ejemplos reales en lengua inglesa. De esta forma, el alumno puede adquirir inconscientemente vocabulario o giros gra-

maticales a la vez que desarrolla su sentido estético literario. Otros profesores se inclinan por usar antologías. En una antología se encuentran distintos textos reunidos, que son ejemplos de todas las épocas y géneros literarios. Además, tienen unas líneas explicativas sobre las características de las obras para facilitar su estudio e incluyen notas aclaratorias sobre cualquier dificultad. El problema que puede acarrear el uso de las antologías es el fragmentarismo que presenta en las obras narrativas y dramáticas, aunque en las obras poéticas y en el género breve del relato este rasgo no sea relevante.

Como durante un curso no se pueden leer todas las obras pertenecientes a la literatura inglesa o norteamericana, el profesor debe diseñar su temario y una selección de lecturas. Hoy en día los profesores seleccionan los textos de acuerdo con los intereses del alumno y teniendo en cuenta sus posibilidades de comprensión. Por tanto, el profesor debe conocer a sus alumnos, sus limitaciones y sus necesidades. Esto es debido a que un temario de literatura inglesa o norteamericana sólo se puede dar cuando los alumnos poseen un mínimo de competencia lingüística para que puedan comprender la obra. Pero también hay que tener en cuenta la edad y el nivel del alumno. Estudiando los tipos de textos y la psicología de los receptores, Northrop Frye sugiere para los primeros niveles los tonos románticos y cómicos, mientras que lo trágico e irónico estaría dirigido a los receptores mayores (en Escudero Martínez 1994: 49). Esta idea puede ser válida con los alumnos de educación primaria o secundaria. Sin embargo, no lo es con los alumnos universitarios, que deben adquirir una visión general de la literatura inglesa y norteamericana. Además, el criterio de selección variará no sólo debido a las necesidades de los alumnos sino también al tipo de temario que se quiera adoptar. El temario puede tener distintos objetivos: la historia de la literatura, la adquisición de la competencia lingüística, el conocimiento de la cultura y la tradición de ese país, etc., dependiendo de las asignaturas. Los objetivos en la utilización de la literatura inglesa o estadounidense serán diferentes en asignaturas tan diversas como “lengua inglesa”, “historia de la literatura inglesa o norteamericana” y “cultura y civilización inglesa o norteamericana”. Por otro lado, el profesor debe trabajar con todo tipo de procedimientos para que los alumnos se impliquen y participen activamente en la literatura, aunque el problema que puede surgir con estos textos, tanto para los lectores nativos de inglés como para los no nativos, es que no den una buena respuesta literaria por no tener una cierta fluidez de lectura y una buena comprensión del texto.

William Littlewood (en Brumfit y Carter 1986: 180) proporciona cinco perspectivas distintas para la selección de textos. En la primera se ve la literatura como un conjunto de estructuras lingüísticas. Si el alumno supera estas estructuras lingüísticas, puede apreciar la obra literaria. El segundo criterio que marca es la corrección estilística, con lo que el profesor debe elegir aquellos textos apropiados desde ese punto de vista. La tercera perspectiva es elegir los textos literarios que resulten interesantes para los alumnos y que puedan entender con el bagaje cultural que poseen. La cuarta perspectiva es la que tiene en cuenta el nivel lingüístico e intelectual del alumno, así como

su motivación para leer ese libro. La quinta perspectiva trata de elegir aquellos textos relevantes debido a su lugar en la historia literaria o en un movimiento literario. Para ello, los alumnos necesitan tener un amplio conocimiento de la literatura y el contexto en el que esa obra surge. Los alumnos de filología inglesa o de la especialidad de lengua inglesa de la diplomatura de magisterio se encuentran en esta última situación con las asignaturas de literatura inglesa, norteamericana e infantil. Se les presentan unas obras literarias representativas de cada movimiento, junto con información literaria sobre ese periodo y el autor, para que entiendan mejor la obra. Hasta ahora, se ha venido utilizando el historicismo como modelo de la didáctica de la literatura aplicable en la clase. Pero lo que el profesor debe hacer es activar un aprendizaje significativo de la literatura en el alumno y su espíritu crítico. Por tanto, la actividad constructiva se apoya en unos esquemas previos que van incorporando nuevos elementos y van modificando ese esquema, transformándolo y ampliándolo.

Las estrategias a las que se puede recurrir en las clases son varias. La estrategia planificada marca una serie de acciones lineales. La cíclica pone en funcionamiento mecanismos de realimentación y revisa etapas anteriores. En la estrategia de ramificación las etapas diseñadas son paralelas o alternativas. En la adaptable se decide, se cambia o diseña la estrategia dependiendo de las experiencias y conocimientos manifestados en la clase. La estrategia incremental vuelve a valorar la estrategia existente y explora las modificaciones menores que se pueden hacer. Finalmente, en la fortuita se selecciona un problema y se define a partir del esquema diseñado. La forma más adecuada resulta la cíclica, ya que, como apunta Ausubel (en Martos 1988: 91), el representante en psicología del aprendizaje verbal significativo, la información nueva no es asimilada por el alumno si no va acompañada de inclusores, es decir, elementos que sirven de anclas conceptuales entre la información conocida y la desconocida. Sin embargo, la estrategia adaptable resulta muy práctica porque se puede modificar teniendo en cuenta las respuestas que dan los alumnos, ya que la instrucción es un proceso cambiante.

Aparte de las estrategias que el profesor decida utilizar en su clase por ser más operativas, en una clase de literatura inglesa o norteamericana se pueden dar estas tres posibles situaciones:

1 students working in their mother tongue on literature, with a great deal of aesthetically structured speech and children's writing behind them;

2 students working through a foreign or second language coming from a culture with a well-developed literary tradition, with which they are already slightly familiar...

3 students working through a second language whose experience of artistically organized language is primarily oral, and whose culture may indeed have very different assumptions from those of western Europe . . . about aesthetics and language. (Brumfit y Carter 1986: 29-30)

Los del primer grupo son los que más están desarrollando su competencia lingüística y literaria. Éste podría ser el caso de los alumnos de bachillerato. Los del segundo grupo entran en contacto con la literatura inglesa cuando ya tienen un cierto conocimiento de la lengua inglesa y de la literatura en su propia lengua. Éste es el caso de los alumnos universitarios. En último lugar, el tercer grupo de alumnos aprende la lengua por motivos educacionales e instrumentales, pero carece de una tradición escrita en su literatura, algo que sí encuentra en la literatura inglesa.

Los alumnos de primaria o de infantil no entrarían en ninguna de estas clases, ya que su contacto con la literatura se hace de modo indirecto. De esta manera, les sirve de ejemplo de *input* de forma entretenida. Cuando a estos alumnos se les introduce la literatura, se lleva a cabo por medio de la poesía del tipo *nursery rhymes* y *limericks*, pertenecientes a lo folklórico y tradicional. Se trata de piezas cortas que el alumno puede seguir fácilmente precisamente por su breve capacidad de concentración. Además, son obras de un gran ritmo, lo que les resulta más fácil de recordar. Otro recurso es el cuento y el relato, que pueden oírlo en boca de la maestra o pueden verlo representado en un vídeo o en una obra de teatro interpretada por ellos mismos, de modo que se vean implicados en lo que están haciendo. Juan Cervera (1993: 15) destaca cuatro formas en las que acercar a los jóvenes alumnos a la literatura. La primera es a través de la audición, la segunda por medio del juego, la tercera utilizando la expresión y la última por medio de la creación de textos. No obstante, esta última técnica no se utiliza con los alumnos de Primaria e Infantil, ya que, si todavía no han aprendido a utilizar las destrezas escritas en su lengua materna, mucho menos las habrán aprendido en una segunda lengua. A la hora de seleccionar los textos el profesor puede tener distintos objetivos. En este sentido diferentes críticos han dado sus ideas, como Juan Cervera (1993) y Ellis y Brewstwer (1991). El esquema de Juan Cervera (1993: 18) tiene varios objetivos. El lingüístico tiene que ver con que el alumno descubra la lengua. El imaginario tiene que ver con la dimensión creativa del texto. El lúdico sirve para aprovechar el aspecto lúdico que ofrece la literatura. Con el expresivo los alumnos captan modelos expresivos para comunicarse. El último es el cultural, con el que el alumno participa de otra cultura y la conoce. Otros críticos como Ellis y Brewstwer (1991: 11) desarrollan un esquema de objetivos diferente para seleccionar un texto para jóvenes alumnos de educación infantil y primaria. Los primeros pertenecen al objetivo lingüístico, y entre ellos cabe destacar el vocabulario, la pronunciación o el contenido. El segundo tipo es el psicológico, entre los que sobresalen el uso de imágenes, la participación, la motivación o la curiosidad. El último es el cultural, al que pertenecen, por ejemplo, la creación de actitudes positivas o el conocimiento de la cultura de esa lengua extranjera. Con todo ello se pretende enriquecer al alumno con recursos expresivos y conocimientos culturales de esa lengua que está aprendiendo, a la vez que se le motiva en lo que está haciendo.

Para alumnos de niveles más altos de inglés, como es el universitario, Michael Long (en Brumfit y Carter 1986: 54) destaca distintas formas de dar las clases. La pri-

mera es la clase magistral. El profesor domina la situación y no hay interacción entre el profesor y los alumnos. Es un proceso unidireccional, ya que la única respuesta que se espera de los alumnos es un trabajo de investigación. Hay un segundo modo, el multidireccional. El profesor les da información sobre el texto que están estudiando. Esa información es breve, relevante y hace mucha referencia al texto, de tal forma que los alumnos lo puedan entender. Se realizan preguntas tanto por parte del profesor como por parte de los alumnos y tiene lugar la interacción entre ambos. Como en el ejemplo anterior, la clase está centrada en el profesor. Esto no ocurre en la tercera propuesta, que está basada en el alumno y que se denomina preparación de actividades. El profesor establece las tareas que se han de llevar a cabo. Los alumnos las trabajan en grupos y controlan cómo van progresando en lo que hacen. Esta actitud se ve favorecida por el uso del enfoque comunicativo en la enseñanza del inglés, que promueve las actividades en grupo y la interacción alumno-alumno. De estas formas de enseñanza para las clases de literatura inglesa en la universidad se suele adoptar una postura intermedia. El profesor da información sobre un obra literaria que puede facilitar con fotocopias o indicaciones en la pizarra y retroproyector. Así, los alumnos reciben información sobre una época, una tradición o un autor y pueden centrar el texto que tienen que leer. Luego, se les proporciona actividades individuales o de grupo hasta que los alumnos se acostumbren al reconocimiento de las características específicas del texto. De esta manera, los alumnos practican ese reconocimiento, a la vez que se favorece una interacción alumno-alumno y un ambiente de colaboración entre ellos. Mientras tanto, el profesor va de grupo en grupo ayudando o sugiriendo. Cuando los grupos están preparados, comparan y comentan sus análisis. Asimismo, pueden recibir la ayuda directa del profesor en el caso de que no fuera correcto el análisis. La respuesta que se dé en estas clases de literatura inglesa y norteamericana tendrá que ver con la comprensión del texto y no con el lenguaje utilizado en el mismo. Deben destacar los aspectos de la tradición literaria a la que pertenece el texto y los aspectos sociales o personales que encierra, por ejemplo. Todas estas perspectivas a la hora de dar una clase de literatura están cambiando el papel del profesor. Se deja atrás la figura del *magister dixit* de antaño. Ahora el profesor selecciona los textos y las actividades (de acuerdo con las necesidades y actitudes de sus alumnos), especifica los objetivos, diseña los procedimientos, elige medios, ayuda a sus alumnos, potencia sus aptitudes, les anima y les motiva. El profesor ya no es un dogmático y no necesariamente tiene un papel protagonista en la clase. Las clases se pueden centrar en los alumnos, y el papel del profesor pasa a ser el de un colaborador dialogante. Ahora el profesor se concentra en el texto literario. Para ello, debe tener una formación literaria correcta y debe saber emplear el método más adecuado, dependiendo de sus alumnos, para lograr la correcta comprensión de los textos. El profesor parte del hecho literario para que los alumnos adviertan los aspectos teóricos de esa obra y para mostrar las críticas fundamentales de ese hecho literario. Pero debe tener en cuenta los niveles de

recepción y de degustación de los textos literarios por parte de sus alumnos, además de practicar el aprendizaje significativo con ellos.

A continuación, vamos a plantear diversas formas de dar clase con textos literarios en inglés y de cómo utilizarlos. Para ello, seleccionamos especialmente la utilización de los relatos y los cuentos, ya que su brevedad permite al alumno concentrarse más fácilmente en el contenido y la forma del texto.

Las siguientes estrategias las puede utilizar el profesor para acercar al alumno a la literatura. Los objetivos en todas ellas es la lectura y el conocimiento de los textos literarios aunque la llamada “estrategia para la enseñanza de la lengua usando un texto literario” tiene también un fin lingüístico. Todas ellas son aplicables a los alumnos, pero hay que tener en cuenta el nivel de madurez y lingüístico de éstos, ya que, por ejemplo, un cuento lo utilizará el maestro para su clase de inglés en primaria, un relato lo estudiarán en una clase de secundaria y bachillerato y un comentario de texto lo utilizará el alumno universitario para analizar un relato en inglés.

3.2.1. Aproximación al texto literario

El profesor puede aproximar a sus alumnos al texto literario de varias formas y teniendo en cuenta su nivel. Es una forma positiva de facilitarles la lectura. Así, Carter y Long (1991: 23) comentan sobre este punto: “Students need to be prepared for reading a literary text. The initial preparation should be as concrete and specific as possible. Teachers should try, where possible, to help students to use their own actual experiences”. El profesor debe tratar de acercarles el texto de tal forma que se sientan implicados en lo que están haciendo.

Si el texto literario es un relato para alumnos de primaria, el maestro deberá crear el clima apropiado, permitiendo que los alumnos se sienten a su alrededor y eligiendo una narración breve de final feliz o de aventuras. Antes de su lectura, el maestro cuidará la posición del cuerpo, los matices de las palabras, su voz, su expresividad y la interpretación fónico-motriz de los personajes que va a leer.

Si se trata de alumnos de educación secundaria o bachillerato, con un nivel más alto de inglés y que trabajan un relato escrito en ese idioma, el tratamiento será distinto. El profesor puede preguntar sobre el texto para comprobar si lo han entendido. Hacer estas preguntas no implica que la clase se centre en el profesor, ya que los alumnos pueden contestar las preguntas individualmente o por equipos. Se hacen preguntas que tienen que ver con lo que está escrito en el texto sobre acciones, personajes, diferenciación entre argumento y tema, etc. Por otro lado, el profesor puede querer trabajar el relato utilizando la lectura intensiva, por lo que les puede pedir a sus alumnos que le expliquen el significado de una palabra. Algunos ejercicios pueden tener que ver con la predicción

de lo que ocurrirá luego, de modo que el argumento del relato confirmará o negará esa predicción. Un tipo de actividad afín con ésta que se acaba de exponer podría ser la de rellenar huecos en diversos párrafos de relatos, de forma que los alumnos den razones de por qué predican eso o lo otro. Aunque estos ejercicios no estén directamente relacionados con la lectura del relato, sí lo están con la destreza de la misma, por lo que se les favorecerá en su lectura literaria. Además, todas las preguntas anteriores al texto no tienen por qué tener que ver con el texto literario, ya que pueden reforzar algunos aspectos del lenguaje, del estilo o un punto de vista particular con el que se escribe el texto.

Otras preguntas pueden pedir a los alumnos que establezcan una relación entre el autor y ellos mismos, entre el tema del relato y su mundo. El uso de estas preguntas es bueno, porque cuanto más tengan que ver los alumnos con el texto más querrán implicarse y contestarlas. Con estas cuestiones se crean vínculos de unión entre la propia experiencia del alumno y el texto. Es una forma de aproximar el texto al estudiante y, por tanto, de implicarlo en su lectura. Puede hacerse preguntas que tengan que ver con el contexto de la obra, pero son poco frecuentes y, además, más complicadas de contestar por los alumnos cuya lengua materna no es el inglés. Sin embargo, si los alumnos tienen el nivel necesario para cursar literatura inglesa en la universidad, su experiencia con la literatura es distinta. Ya tienen una cierta experiencia con la literatura de su propia lengua y pueden reconocer temas, figuras y características en la obra literaria inglesa. Es el caso de los textos renacentistas o románticos, ya que todas las literaturas de los países europeos han tenido en mayor o menor medida las mismas influencias. Así, por ejemplo, tenemos el soneto renacentista o el relato realista. Por tanto, teniendo la cultura de su propia literatura, pueden esperar encontrar textos con características parecidas.

Una última manera de aproximación es el uso de diagramas y esquemas. Éstos son organizadores gráficos que ayudan a retener la información de manera visual. Además, pueden explicar la estructura del relato, las analepses y prolepses que en él hallamos o las relaciones entre los personajes. Estos esquemas y diagramas pueden ser hechos tanto por el profesor como por el estudiante. En su construcción se tiene en cuenta el nivel de los alumnos, y su uso puede ayudar a entender y recordar los componentes básicos del texto, desde acciones de los personajes a características literarias del texto. Además, su utilización con un relato permite que éste se pueda entender fácilmente de forma visual.

La enseñanza de la literatura inglesa en la clase debe tender fundamentalmente a crear lectores. Además, hay que tener en cuenta que el lector con el que tratamos cotidianamente en las clases de literatura es un lector concreto, el estudiante universitario, en cuya formación intelectual incluimos los planes de estudio de los que disponemos y las interpretaciones y análisis de obras concretas. Nuestro objetivo será convertirlo en un intérprete literario válido y capaz.

3.2.2. Comentario del texto literario

Comentar un texto es hacerlo claro y comprensible para los alumnos. Implica una valoración de su contenido, forma y tema. El uso del comentario de textos supone una gran importancia como estrategia, que soluciona casi todas las deficiencias del modelo historicista y de la enseñanza tradicional. La enseñanza de la literatura no es el almacenamiento de la información recogida en clase sino el conocimiento y valoración del alumno por sí mismo de los textos que los autores han escrito. Esto lo facilita el comentar los textos literarios. Su utilización fomenta las facultades del desarrollo mental: la comprensión oral y escrita, el pensamiento analítico y sintético, la expresión oral y escrita, la creatividad, el reconocimiento y el uso de los metalenguajes de las diversas disciplinas y técnicas de trabajo intelectual (Martos 1988: 167). Cabe señalar, además, que la utilización de narraciones breves para su comentario literario en clase permite una comprensión total, ya que su brevedad posibilita un análisis profundo con los alumnos.

La técnica del comentario de textos se puede sistematizar con una serie de preguntas sobre el texto que se graduarán dependiendo del tipo de alumnos con los que estemos, hasta conseguir que éstos las analicen por sí solos. Hay que tener en cuenta que el profesor puede dirigir los pensamientos y las conclusiones de los alumnos por medio de sus preguntas o explicaciones. Lo que el profesor debe hacer es permitir todo tipo de comentarios basados en el relato para que el alumno piense y recree el texto con su lectura.

No existe una única metodología para comentar un texto, pero un esquema muy general para comentarlo es, por ejemplo, el siguiente: lectura del texto, localización y clasificación del texto, exposición de la idea matriz y discernimiento de las ideas accesorias, análisis y comentario del texto y valoración del texto. Se pueden utilizar distintos puntos de vista para analizarlo. El formalista estudia el texto en sí mismo. La psicocrítica busca las características de la personalidad del autor. La sociocrítica ve el texto literario como un lugar donde quedan plasmadas las realidades de un época histórica. Hay toda una literatura de crítica literaria que sustenta cada enfoque con el que se estudia un texto. Existen propuestas estructuralistas, como las de Genette (*Figures, Palimpsestes*), Bal (*Teoría narrativa, Narratologie*) o Booth (*The Rhetoric of Fiction*). Otras son posmodernistas, como las de Stonehill (*The Self-conscious Novel*), Christensen (*The Meaning of Metafiction*) Patricia Waugh (*Metafiction*) o McHale (*Postmodernist Fiction*). Hay ejemplos de propuestas feministas, como las de Toril Moi (*Sexual Textual Politics*), Parshley (*The Second Sex*) o Eisentein Hester (*Contemporary Feminist Thought*). Todos estos libros ayudan a enfocar y analizar una obra literaria. Este tipo de bibliografía la puede utilizar el alumno universitario cuando tiene que escribir un trabajo en el que debe analizar una obra y desarrollar una tesis. Sin embargo, no necesita este tipo de bibliografía cuando se trata de analizar un relato en clase, ya que lo que se pretende es que entiendan el texto y lo analicen ellos mismos. En estos casos, se intenta que tomen como base el texto para comentarlo. Así es como entiende el comen-

tario de textos Lázaro Carreter (en García y Medina 1988: 562): “se centra en el discurso escrito como base referencial y pretende dar cuenta de las peculiaridades lingüísticas y expresivas que lo configuran”. Esto es lo que deben tener en cuenta nuestros alumnos, al enfrentarse a un texto que tienen que explicar.

3.2.3. Estrategias para la enseñanza de la lengua inglesa usando un texto literario

Este tipo de estrategias tienen como objetivo la enseñanza de la lengua inglesa a partir de un texto literario. Destacamos especialmente el relato porque su brevedad nos permite utilizarlo fácilmente en las sesiones de una hora en las que se imparten las clases a lo largo de la semana.

Como en otros casos, el alumno no tiene que desarrollar su competencia literaria sino entender el texto para poder hacer las actividades. Estas actividades se graduarán de acuerdo con el nivel de inglés de los alumnos y muchas de ellas las utilizamos, como veremos, en las clases de nivel universitario.

Una estrategia es la predicción. Con ella se deja a los alumnos leer, aunque tienen que parar en determinados momentos para predecir lo que va a suceder en el relato. Lo pueden hacer en grupos o parejas, justificando su elección, por lo que tienen que hablar entre ellos. Es una manera de motivarles, de que entiendan el texto y de que hablen en inglés. La utilización del *cloze* o texto mutilado también tiene que ver con la predicción. Este ejercicio está basado en dos teorías mentalistas, la teoría de la completez o clausura –la mente humana tiende a dar forma, a completar– y la teoría de la anticipación –la percepción de elementos aislados anticipa hipótesis en forma de bloques semánticos–. Por último, también está basada en una hipótesis lingüística, la redundancia lingüística (Alcaraz 1993: 69). El alumno tiene que deducir de qué palabra se trata, teniendo en cuenta los datos que tiene en el texto y sus conocimientos. El objetivo de este tipo de ejercicios es llamar la atención sobre el uso particular de características lingüísticas como, por ejemplo, los conectores. Para elegir cualquier palabra hay que tener en cuenta todo el texto y si realmente concuerda con el resto de las palabras. El alumno tiene que desarrollar una cierta sensibilidad hacia las palabras.

Otro tipo de actividad es la redacción de resúmenes de los relatos propuestos. El alumno tiene que tener en cuenta todo el significado de la historia para hacer una redacción que recoja todas las ideas. Es interesante dar a los estudiantes un límite en el número de palabras para su resumen, de manera que tienen que seleccionar de una forma significativa lo que van a escribir. Una actividad similar a ésta es que los alumnos parafraseen partes del texto. Sin embargo, estas dos actividades no son exactamente iguales, ya que la segunda no implica resumir las ideas del texto sino volverlas a exponer con distintas palabras. Los alumnos practican su expresión escrita, pueden cambiar de esti-

lo, elegir el vocabulario, etc. Con estas elecciones los alumnos se dan cuenta de la intención comunicativa del escritor.

Otra actividad en la línea de hacer consciente a los alumnos del lenguaje literario es escribir creativamente en inglés, tomando un tema que trate el relato. Por ejemplo, se les da un par de párrafos y tienen que acabar el relato. Otra actividad consiste en darles unas sílabas iniciales para que escriban palabras que semánticamente estén relacionadas con esas sílabas iniciales.

Un relato puede servir como base para crear un debate en la clase sobre el tema del que dicho relato trata, en el que pueden intervenir todos los alumnos. Este ejercicio sirve de estímulo para la práctica de la destreza del habla. Otra forma de practicar esta destreza es su lectura en voz alta, con lo que deben practicar su pronunciación. También los profesores pueden leer el relato para que sus alumnos practiquen la escucha. Una buena lectura de un relato puede hacerlo comprensible aunque no se entiendan todas sus palabras, ya que siempre pueden comprender el argumento. Sin embargo, pocos profesores practican esta técnica, que puede ser muy útil para la comprensión lectora del relato por parte de un alumno (Carter y Long 1991: 82).

Otra forma de practicar la comprensión de un texto es el ordenar una serie de párrafos desordenados de un relato. Los alumnos tienen que organizar ese texto de tal forma que tenga sentido. Pero este tipo de actividades se graduarán de acuerdo con el nivel de los alumnos, ya que esta actividad se puede organizar de otras formas. Por ejemplo, teniendo que casar descripciones con personajes o lugares, relatos o poemas con títulos, etc.

3.2.4. Taller literario

Es una reacción al modelo tradicional, donde el papel del alumno es pasivo. El papel del profesor como guía aumenta ante la capacidad de autodecisión del alumno. Su objetivo es promover la actividad como base principal de la clase de literatura. En un taller literario se trabaja con técnicas de educación activa como libros de aprendizaje, escenificaciones, periódicos escolares, actividades manuales creativas, trabajos en equipo, uso del diccionario, comentario de textos, juegos educativos, etc. Se trata de dejar crear a los alumnos individualmente o en grupos.

La creatividad es una facultad que poseen todas las personas y que se irá desarrollando según sea el proceso de adquisición de la lengua. Lo más importante es que se deja atrás el papel pasivo del alumno y se olvida del historicismo academicista. En los talleres literarios los estudiantes, dependiendo de los niveles, aprenden a escribir siguiendo, por ejemplo, un estilo, con lo que los alumnos consiguen asimilar aspectos literarios de forma activa. De esta manera, construyen un texto descubriendo las caracte-

terísticas que le hacen pertenecer a un género u a otro de una forma lúdica. Enciso y Rincón (en Martos 1988: 132) marcan los siguientes puntos en el taller literario:

- a) Hacer talleres de literatura, excluyendo cualquier actividad paraliteraria, y centrados en la creación y recreación.
- b) Los géneros literarios como guía de los talleres.
- c) Alternancia de los talleres creativos y re-creativos.
- d) No dicotomización entre lengua y literatura.
- e) El destinatario del taller decide el tipo de taller y el “tono” del mismo.
- f) Actividades dobles de comprensión y progresión en el tema.
- g) Ligar el taller a situaciones no sólo escolares.
- h) Sustitución de la explicación gratuita por la explicación razonada.
- i) Atención –en lo posible– a aspectos individualizados de la enseñanza.

El problema que puede surgir es saber si es correcta una estrategia, si el alumno aprende en relación a unos objetivos propuestos y cómo evaluarle. Sin embargo, es interesante utilizar el taller literario para que los alumnos conozcan el mecanismo funcional de los códigos literarios y puedan reconocer los rasgos de los distintos tipos de textos y, en concreto, de los relatos, que pueden ser costumbristas, detectivescos, etc.

3.2.5. El tebeo

Contiene historietas gráficas diversas que proporcionan descanso y esparcimiento. Sin embargo, pueden tener un carácter formativo y educativo, ya que proporcionan información y suponen un ejercicio para la práctica lectora. El tebeo o *cómic* está formado por viñetas con dibujos y diálogos que dan ilusión de movimiento:

El cómic se ha definido como una escritura narrativa constituida por una serie de secuencias progresivas de pictogramas que pueden tener elementos de escritura fonética. El pictograma es un conjunto de signos icónicos que representan gráficamente el objeto u objetos que se trata de designar. (Romera Castillo 1979: 209)

Se pueden distinguir tres partes. La morfosintáctica, con la que se establecen las secuencias en las que se puede dividir la historieta. La semántica, que tiene que ver con el significado de esa historieta. La pragmática, dentro de la cual aparecen dos secciones: la plástica y la lingüística. La primera tiene que ver con la concreción de la imagen (datos gestuales, ambientales, vestimenta, etc.), el encuadrado en distintos planos (plano general, medio, etc.) y el ángulo de visión (en picado, en contrapicado, etc.). La segun-

da tiene que ver con el discurso verbal que, a veces, aparece de forma asincrónica con las imágenes e, incluso, se reduce a onomatopeyas. Estos discursos verbales aparecen inscritos en globos cuando se trata de diálogos y en *ballons* cuando se trata de pensamientos. Aunque los tebeos no han tenido una valoración positiva por considerarse una forma de perder el tiempo, su lectura no resulta fácil. Para entender correctamente los tebeos hay que leer los textos de cada viñeta, entender la imagen e interrelacionar las viñetas.

Illustrations are crucial to books for young learners, particularly for those for whom English is a second language. . . should support the text and stimulate the reader. Good illustrations will enhance children's understanding of the text, and promote lots of exciting discussions (Brumfit, Moon and Tongue 1991: 185).

Las imágenes contextualizan las situaciones y ayudan a comprender el significado. Por tanto, los alumnos pueden llegar a comprender la historia de forma autónoma.

Por otro lado, un buen uso del tebeo no tiene por qué empobrecer el vocabulario del alumno, aunque siempre se repita lo mismo. Tampoco tiene razón de ofrecer sólo imágenes simplificadas de la realidad o personajes violentos.

El alumno, dependiendo de su nivel, puede adaptar los relatos o los cuentos que se lean en clase. De esta forma, el alumno se motiva, ya que tiene que dibujar. Además, también se implica porque tiene que adaptar el texto y resumirlo para las viñetas, de modo que debe entender el relato y hacerlo suyo. Tiene que seleccionar lo que escribir en cada viñeta y practicar la destreza de la escritura. Tanto el alumno de primaria como el de secundaria pueden hacer un tebeo sobre el cuento o el relato que les han leído en clase. Primero, pueden colorear los dibujos basados en ese relato. Luego, el alumno de primaria puede utilizar los globos y *ballons* para escribir palabras puntuales que el profesor les indique, ya que a estas edades los alumnos no han empezado a desarrollar las destrezas escritas. Por el contrario, el alumno de secundaria decide por sí mismo qué escribir. Además, ambos alumnos pueden aprender vocabulario o nuevas expresiones mientras disfrutan dibujando.

Los objetivos principales al usar estas adaptaciones de relatos en tebeos son los siguientes: ser un medio atractivo para el aprendizaje y perfeccionamiento de la lectura, entretener, informar, e instruir, desarrollar aspectos comprensivos y lógicos de la actividad mental, dar a conocer nuevo vocabulario y una nueva cultura de la lengua extranjera a través de su literatura, desarrollar la imaginación y la fantasía, desarrollar la destreza escrita, proporcionar esparcimiento y motivación, así como crear hábitos de lectura. Hay que tener en cuenta que, si un niño o un adolescente ya tiene el hábito de lectura a través de los tebeos, seguirá desarrollándolo con los libros.

3.2.6. La dramatización

Una buena representación puede aumentar los valores del relato. Además, potencia la expresión oral, la expresión corporal y la creatividad. Para su utilización en la clase el papel del profesor es importante. Éste es el que crea el ambiente propicio entre los alumnos para motivarlos a que lleven a cabo esa dramatización. Les orienta y les da indicaciones, ya que la clase se centrará en el alumno y no en el profesor. Con la dramatización el alumno aprende haciendo, puesto que va a ser él el creador del juego dramático. El papel del profesor va a ser el de coordinador. El objetivo es que los alumnos desarrollen su capacidad comunicativa y sus recursos expresivos, como la voz, el disfraz, el gesto dramático o el movimiento corporal. Rondal (en Cervera 1993: 160) establece una clasificación en el tipo de gestos que el alumno utiliza al representar: gestos deícticos (son los que indican la orientación, la posición de los objetos o la dirección que hay que seguir en algún movimiento), gestos pantomímicos (son copias gestuales de objetos, personas o acciones) y gestos semánticos (son los que apoyan y subrayan la expresión oral). Están en relación con la palabra, bien para darle más expresividad, bien para acompañarla de forma rutinaria, etc. Con todos ellos, el alumno se hace entender y resalta lo que quiere comunicar.

Aunque el recurso de la dramatización se pueda utilizar con todo tipo de alumnos y obras literarias, lo que más se dramatiza son los cuentos en las clases de inglés en primaria y los relatos en secundaria y bachillerato. Dramatizar un relato implica cambiar su texto, es decir, transformarlo de narración breve a apunte para ser representado en inglés por los alumnos. Además, puede adoptar distintas formas. Una forma tiene lugar cuando, por ejemplo, el profesor es el narrador y se calla para que los alumnos, haciendo de personajes, escenifiquen una secuencia para la que se han disfrazado. Otra forma consiste en que los alumnos escenifiquen todo el relato sin que el docente intervenga en ese hecho.

Las aportaciones de la dramatización en las clases de inglés son varias: potencia la expresión (lingüística y gestual) de los alumnos, motiva la participación y creatividad, estimula la comunicación y colaboración entre los alumnos y despierta la sensibilidad plástica y musical (con la luz, el color, la imagen o la música).

3.2.6.1. Teatro de títeres.

La dramatización también puede realizarse a través de sustitutos simbólicos de la persona. Esto ocurre con las marionetas, con las que los alumnos se pueden identificar (Guerrero y López 1995: 681). El espectáculo de marionetas atrae a los jóvenes, a pesar de los programas televisivos o películas infantiles. En un espectáculo de marionetas el alumno es activo, ya que es él el que manipula la marioneta o toma parte en los diálogos. Además, avisa al protagonista sobre algún peligro, por ejemplo, mientras que la

actitud pasiva del alumno ante una película es la característica de este medio. En un teatro de títeres el espectador tiene la sensación de colaborar en el desarrollo de la ficción con los personajes.

Hay diversos estudios sobre los títeres: Delpoux (1972), Reinhardt (1979), Angoloti (1990), etc. Básicamente, encontramos dos tipos de títeres o marionetas. Aquéllas que se manipulan desde arriba y aquéllas que se manipulan desde abajo. La marioneta de hilos manipulada desde arriba es muy complicada de utilizar, especialmente para los niños. En las marionetas manipuladas desde abajo hay, básicamente, dos tipos: los títeres de palo y los títeres de mano. En los títeres de palo, un largo eje constituye el armazón del cuerpo. Puede ser muy sencilla de hacer para cualquier actividad de clase. Así, por ejemplo, se puede utilizar el lapicero del alumno como eje y pegar la cara de algún personaje en el extremo del lapicero. El alumno cogería el lapicero desde el otro extremo y, fácilmente, tendrían una marioneta con la que poder trabajar en la dramatización de un relato o en cualquier actividad. El otro tipo de marioneta es el títere de mano, guante, estuche o funda. El índice del manipulador se introduce en la cabeza vacía o prolongada con un cilindro, el pulgar dentro de una manga y el dedo corazón en la otra manga. Este muñeco no tiene piernas. Las mangas del pequeño vestido habrán sido prolongadas por unos puños vueltos de piel o de tela gruesa, para aumentar el brazo del muñeco y ampliar su gesto. Su construcción, aunque puede ser hecha por el alumno, es más complicada que la del primer tipo de títere. Normalmente, su utilización se debe a que el profesor las ha llevado a clase.

El teatro de títeres se caracteriza por producir diversión y motivación entre los estudiantes. Su uso en clase permite la expresión y comunicación de éstos. Además, supone la iniciación del alumno en lo teatral en cuanto espectáculo. En una clase de inglés son ellos quienes los manipulan, quienes preparan decorados, etc., aparte de escribir el texto apropiado y adaptado del relato a la obra.

3.2.6.2. *Otros medios audiovisuales.*

El teatro de títeres, aparte de ser un tipo de dramatización, es un medio audiovisual que acerca a los alumnos a la literatura. El profesor debe utilizar todo lo que sirva para motivarles y acercarlos a la literatura. En este sentido, son importantes los medios audiovisuales que pueden hacer la enseñanza más dinámica. El éxito radica en que su percepción suscite el interés y la motivación del alumno. El alumno se debe implicar en lo que está oyendo o viendo. Esto lo puede conseguir el docente parando el vídeo o el casete y haciéndoles preguntas. De esta forma, se evita que los alumnos adopten una actitud pasiva. Los medios audiovisuales permiten acercar al alumno a una obra literaria o, si se trata de una obra de teatro, permiten al alumno conocerla en toda su expresión verbal y plástica.

Al utilizar los medios audiovisuales, el profesor debe elegir el más adecuado respecto a los objetivos que quiere conseguir. La selección también debe tener en cuenta el nivel de madurez y de inglés de sus alumnos para que su utilización sea práctica. El medio audiovisual más utilizado en una clase suele ser el encerado, que comparte con el retroproyector el hecho de mostrar dibujos, esquemas y gráficos. También se pueden utilizar películas basadas en obras literarias para las clases de literatura inglesa. Hay también versiones juveniles de esas obras diseñadas para la enseñanza del inglés como lengua extranjera. Antes de ver la película, el profesor les puede hacer una introducción sobre esta: de qué trata, a qué periodo se refiere, etc. Las imágenes visuales y sonoras se asemejan a las palabras que forman una obra literaria, de tal modo que sirven de ayuda al alumno para deducir el significado de la palabra que no entienda en el contexto.

Otro recurso es el uso de las diapositivas y fotografías, que pueden ayudar a mostrar los lugares en los que tienen lugar los hechos que se cuentan en el relato. Las ilustraciones pueden tener distinta finalidad: la información, la motivación o la formación estética. Sin embargo, la utilización de diapositivas y fotografías en las clases hay que cuidarla para que la clase no se convierta en una exhibición con poca participación de los alumnos, quienes deben explicar lo que ven y la conexión que esto puede tener con un relato o un autor.

La cinta de casete se puede utilizar para las grabaciones de obras literarias. Asimismo, puede presentarse a los alumnos directamente o bien servir al profesor como modelo para su lectura en clase. La facilidad que ofrece un casete consiste en poder repetir una descripción o un diálogo tantas veces como sea necesario. Además, la brevedad de un relato puede permitir su audición en una sesión de clase.

Carter y Long (1991: 54) plantean el problema que pueden provocar las adaptaciones fílmicas de una obra literaria, ya que una novela de varios días de lectura es traducida en dos horas de película. Por otro lado, hay versiones fílmicas de relatos que no acaban de recoger el ambiente que le da el autor literario, como sucede en algunas adaptaciones de los relatos de E. Allan Poe o en la de “The Hound of the Baskervilles” de Doyle. El profesor debe pensar en estos problemas al elegir la versión fílmica del texto literario que van a ver sus alumnos.

3.3. El relato y su didáctica: breve conclusión

La enseñanza de la literatura en clase debe tender a crear lectores como objetivo principal. Este lector con el que nosotros estamos tratando habitualmente es el estudiante universitario. Su formación literaria incluye interpretar y analizar obras literarias inglesas concretas. Sin embargo, como el objetivo último de este alumno es ser docente de inglés en educación infantil, primaria, secundaria o bachillerato, éste debe ser

consciente de la parte lúdica de la literatura y saber apreciarla para, a su vez, utilizarla en sus clases de inglés. En este sentido es importante la didáctica de la literatura inglesa. Los alumnos universitarios desarrollan su competencia literaria leyendo diferentes textos literarios ingleses que les hacen conocer la cultura, la historia y la sociedad inglesa, así como le suponen un ejemplo de *input* y de práctica de inglés, al tener que leer las obras en la lengua original. En las clases de literatura pueden ver cómo el profesor les aproxima al texto, dando una introducción sobre la obra, haciendo preguntas, recomendando alguna versión fílmica basada en esa obra literaria, etc. El gran recurso para analizar e interpretar un texto literario es comentarlo. Los comentarios de textos en estas clases universitarias suelen ser muy ricos debido al nivel intelectual de los alumnos, la información ofrecida por el profesor y la participación en clase. Otras estrategias relacionadas con la literatura y con las que el alumno universitario se ve familiarizado es el uso de un relato para la enseñanza del inglés. Sin embargo, este tipo de actividades se desarrollan en las clases de inglés y no en las de literatura inglesa propiamente. Además de estas estrategias que acercan el alumno universitario al texto literario inglés, éste debe conocer otras. Esto pertenece al campo de la didáctica de la literatura que ayuda al estudiante universitario a usar textos literarios, en concreto relatos, en las clases de primaria y secundaria. Tiene que aprender a graduar los textos para los alumnos de primaria y secundaria, así como a graduar las estrategias que puede utilizar, las cuales dependerán del tipo de alumno y de su nivel intelectual y de abstracción. El uso de relatos o cuentos en una clase de secundaria o de primaria de inglés acerca al alumno a la cultura del país de la lengua inglesa. Estos recursos ayudan a comprender y respetar las otras culturas distintas a la propia, y posibilita un mejor entendimiento entre todas las culturas de la Unión Europea. Para acercar los textos literarios ingleses y estadounidenses al estudiante de primaria y secundaria se utilizan procedimientos similares a aquellos en los que el alumno se desenvuelve en su lengua materna con cuentos, relatos, tebeos, poesías etc. El uso de estos recursos favorece el progreso del aprendizaje. Esto es debido a que se activan en el alumno mecanismos inconscientes para adquirir la lengua extranjera, puesto que éste no centra sus esfuerzos en el código lingüístico sino en la comprensión del contenido. El uso de relatos pertenece al campo de intereses del alumno de primaria y secundaria y supone un ejemplo de *input* comprensible para éste, ya que el docente se puede ayudar de elementos visuales, gestos o cambios de voz para hacerse comprender. Como consecuencia de la utilización de estos recursos, el ambiente que se consigue en clase es distendido, lo que facilita el aprendizaje de los alumnos, recordemos la hipótesis del filtro afectivo de Kuashen.

El uso de cuentos o teatro de títeres supone la práctica en las clases de inglés de las destrezas orales tan importantes en primaria. Esto es debido al hecho de que, como un niño en esta etapa no domina las destrezas escritas en su propia lengua nativa, difícilmente lo conseguirá en la lengua extranjera. Por eso, las destrezas orales son el objetivo principal de la educación primaria. El texto escrito sólo tendrá la función de soporte

de la imagen o de la palabra pronunciada. Si el maestro quiere trabajar un tebeo con estas edades, tendrá que tener en cuenta sus limitaciones y hacer unos tebeos muy sencillos, en los que sólo haya una o dos palabras por viñeta. Por otro lado, el uso de relatos o de talleres literarios permite a los alumnos de secundaria trabajar las destrezas escritas en inglés, que son objeto de práctica en esta etapa.

El profesor debe crear las condiciones adecuadas para que tenga lugar la adquisición de la competencia comunicativa de los alumnos utilizando todos los recursos posibles. Por eso, el alumno de la especialidad de lengua extranjera (inglés) en magisterio o el alumno de filología inglesa debe saber cómo elegir un texto literario, cómo atraerles a él, qué recursos materiales utilizar, qué estrategias usar y cómo graduarlas. Todos estos puntos importantes en la presentación y explotación de un texto literario inglés en clase tienen su respuesta en la didáctica de la literatura inglesa, que capacitará al estudiante universitario a impartir una mejor docencia a sus futuros alumnos.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ADAIR, Gilbert. 1992. *The Postmodernism Always Rings Twice*. Londres: Fourth Estate.
- ALCARAZ, Enrique, y Bryn MOODY. 1983. *Didáctica del inglés. Metodología y programación*. Buenos Aires: Ed. Alhambra.
- ALCARAZ, Enrique. 1993. "La lingüística y la metodología didáctica de las lenguas extranjeras" En García Hoz 1993: 19-109.
- ALTER, Robert. 1975. *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Los Angeles: U of California P.
- ALLEN, Walter. 1982. *The Short Story in English*. New York: Oxford UP.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. 1977. "Entre el caso y la novela: Hacia una definición del cuento". En De Vallejo 1989 a: 152-168.
- . 1979. "Acción, trama". En De Vallejo 1989 b: 194-202.
- . 1992. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- ANDERSON IMBERT, Enrique y KIDDLE, Lawrence. 1961. "El cuento en España". En De Vallejo 1989: 17-32.
- ANGOLOTI, Carlos. 1990. *Comics, títeres y teatro de sombras*. Madrid: Ediciones La Torre.
- ARONNE-AMESTOY, Lida. 1976. "Notas sobre el cuento epifánico hispanoamericano". En De Vallejo 1989: 213-231.
- AYCOCK, Wendell, ed. 1982. *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*. Lubbock: Texas Tech Press.
- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.
- . 1985. *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra.

- BANFIELD, Ann. 1973. "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech". *Foundations of Language* 10: 1-39.
- 1978. "The Formal Coherence of Represented Speech and Thought". *Poetics and Theory of Literature* 3.2: 289-314.
- 1981. "Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction". *Poetics Today* 2.2: 61-76.
- 1982. *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. 1993. *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia.
- 1967. *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Editorial Columba.
- BARRERAS GÓMEZ, Asunción. 2003. *El juego intelectual. Ironía y textualidad en las narraciones breves de Vladimir Nobokov*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- BARTH, John. 1988. *Lost in the Funhouse*. 1963 New York: Anchor.
- BATES, HE. 1988. *The Modern Short Story From 1809 to 1953*. Londres: Robert hale.
- BEACHMAN, Walton. 1981. "Short Fiction: Towards a Definition". En Magill Frank 1981: 1-17.
- BIERCE, Ambrose. 1979. "Parker Adderson, Philosopher". En Skaggs 1979: 19-26.
- BONHEIN, Helmut. 1986. *The Narrative Modes: Techniques of Short Stories*. New Hampshire: DS Brewer.
- 1982. "How Stories Begin: Devices of Exposition in 600 English, American and Canadian Short Stories". In Grabes 1982:191-226.
- 1983. "Narration in the Second Person". *Recherches Anglaises et Americaines* 16: 69-80.
- BOOTH, Wayne. 1987. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Harmondsworth: Penguin.
- 1961. "Types of Narration". En Onega y García Landa. 1996: 145-155.
- BOSCH, Juan. 1958. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". En De Vallejo 1989: 77-93.
- BOYD, Brian. 1993. *Vladimir Nabokov, The Russian Years*. Londres: Vintage Edition.
- BOULTON, Marjorie. 1980. *The Anatomy of Literary Studies. An Introduction to the Study of English Literature*. Londres: Routledge y Kegan Paul.

- BRANDENBERG, Erna. 1973. "El tiempo". En De Vallejo. 1989: 182-189.
- . 1973. "Anticipación y final". en De Vallejo. 1989: 190-193.
- BRONCANO RODRIGUEZ, Manuel. 1992. *Mundos breves. Mundos infinitos. Flannery O'Connor y el cuento norteamericano*. León: Universidad de León.
- BRUMFIT, Christopher and CARTER, Ronald. 1986. *Literature and Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- BRUMFIT, C. MOON, J. TONGUE, R. 1991. *Teaching English to Children. From Practice to Principle*. London: Collins ELT.
- BRUSS, Elisabeth. "The Game of Literature and some Literary Games". *New Literary History* (1977): 153-172
- CARTER, Roland y LONG, Michael. 1991. *Teaching Literature*. Nueva York: Longman.
- CERVERA, Juan. 1993. *Literatura y lengua en la educación infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- CHRISTENSEN, Inger. 1981. *The Meaning of Metafiction*. Oslo: Universitetsforlaget.
- CRANE, Stephen. 1979. "The Blue Hotel". En Skaggs 1979: 36-65.
- CUNLIFFE, Marcus, Ed. 1987. *American Literature to 1900*. New York: Peter Bedrick.
- CULLER, DERRIDA, FISH, JAMESON *et al.* 1989. *La lingüística de la escritura: Debates entre lengua y literatura*. Madrid: Visor.
- CURRIE, Mark. 1995. *Metafiction*. Londres: Longman.
- DELPEUX, H. 1972. *Títeres y marionetas*. Barcelona: Vilamala.
- DE VALLEJO, Catharina. ed. 1989. *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*. Barcelona: Editorial Vosgos.
- DIEZ RODRIGUEZ, M. 1985. *Antología del cuento literario*. Madrid: Editorial Alhambra.
- DITTMAR, Linda. "Fashioning and Re-fashioning: Framing Narratives in the Novel and Film". *Mosaic* (1989): 1-2.
- EBERENZ, Rolf. 1989. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid: Gredos.
- EISENSTEIN, Hester. 1984. *Contemporary Feminist Thought*. Londres: Allen&Unwin
- ELLIS, Gail y BREWSTER, Jean. 1991. *The Storytelling Handbook for Primary Teachers*. Nueva York: Penguin Books.

- ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen. 1994. *Didáctica de la literatura*. Murcia: De. Compobell, SL.
- FABB, Nigel. 1997. *Linguistics and Literature*. Oxford: Blackwell.
- FERGUSON, Suzanne. 1988. "Defining the Short Story: Impresionism and Form". En Hoffman y Murphy 1988: 457-471.
- FIGELMAN, Francine. 1985. *The American Heritage Dictionary*. Boston: Houghton Mifflin.
- FIGUERA, Angela. Ed. 1966. *Tres aspectos de la literatura norteamericana. Humoristas. La novela corta. Pequeñas revistas*. Madrid: Gredos.
- FLUDERNIK, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Londres: Routledge.
- FOWLES, John. 1981. *The French Lieutenant's Woman*. New York: New American Library.
- FRYE, Northop. 1973. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. 1957. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- GARCÍA HOZ, Victor. 1993. *Enseñanza y aprendizaje de las lenguas modernas*. Madrid: Ediciones Rialp SA.
- GARCÍA LANDA, José Angel. 1998. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA PADRINO, Jaime y MEDINA, Arturo. 1988. *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Anaya.
- GARLAND MANN, Susan. 1989. *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood Press.
- GENETTE, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewin. 1972. New York: Cornell UP.
- 1989. *Figuras III*. Barcelona: Ed. Lumen.
- GERLACH, John. 1985. *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*. Alabama: The University of Alabama Press.
- GIBSON, Walker. 1950. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers". En Onega y García Landa. 1996: 155-161.
- GREEN, Geoffrey. 1989. *Pragmatics and Natural Language Understanding*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.

- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- GUERRERO RUIZ, Pedro y LÓPEZ VALERO, Amando. 1995. *Aspectos de didáctica de la lengua y la literatura. Actas del III Congreso internacional de la sociedad española de didáctica de la lengua y la literatura*. Murcia: Ed. Compobell SL.
- HALLE, Morris. "Un poema pictórico de la Biblia". En Culler, Derrida, Fish, Jameson *et al* 1989: 75-85.
- HAMPSON, Robert. 1989. "Johnny Panic and the Pleasures of Disruption". En Hanson 1989: 69-85.
- HANSON, Clare. Ed. 1989. *Rereading the Short Story*. Houndmills: Macmillan Press.
- HEMINGWAY, Ernest. 1986. *The Short Stories. The Forty-Nine Stories with a Brief Preface by the Author*. New York: Collier Books Macmillan Publishing Company.
- HERNÁEZ LERENA, María Jesús. 1998. *Exploración de un género literario: Los relatos breves de Alice Munro*. Logroño: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- HESSE, Douglas. 1989. "A Bounddary Zone: First-Person Short Stories and Narrative Essays". En Lohafer y Clarey 1989: 85-105.
- HUNTER BROWN, Suzanne. 1989. "Discourse and the Short Story". En Lohafer y Clarey 1989: 217-248.
- HUTCHEON, Linda. 1996. "Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology". 1980. En Onega y García Landa 1996: 203-217.
- 1991. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. 1984. New York: Routledge.
- 1980. "Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology". En Onega y García Landa. 1996: 203-217.
- INGRAM, Forrest. 1971. *Represantive Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague:The Netherlands.
- KOEN-SARANO, Matilda. 1986. *Kuentos del folklor de la famiya djudeo-espanyola*. Jerusalém: Kaza editora Kana.
- KOTIN MORTIMER, Armine. 1989. "Second Stories". En Lohafer y Clarey 1989: 276-298.
- KRÖMER, Wolfram. 1979. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos.

- LANCELOTTI, Mario A. 1965. "El cuento como pasado activo". En De Vallejo. 1989: 169-176
- LEAL, Luis. 1966. "El cuento como género literario". En De Vallejo. 1989: 126-131.
- LEECH, G. SHORT, M.H. 1995. *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Longman.
- LESSING, Doris. 1972. *The Golden Notebook*. Londres: Paladin Grafton Books.
- LEVENSON, Michael. 1992. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOHAFER, Susan. 1983. *Coming to Terms with the Short Story*. Londres: Louisiana State University.
- 1989. "Introduction to Part III". En Lohafer y Clarey 1989: 109-114.
- LOHAFER, Susan and CLAREY, Jo Elyn. Ed. 1989. *Short Story Theory at a Crossroads*. Londres: Louisiana State University Press.
- LOZANO, Jorge. PEÑA MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo. 1982. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- LUSCHER, Robert M. 1989. "The Short Story Sequence: An Open Book". En Lohafer y Clarey 1989: 148-166.
- MAGILL, Frank. Ed. 1981. *Critical Survey of Short Fiction*. Londres: Methuen.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. 1986. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ed. Ariel S.A.
- MARTIN, Wallace. 1986. *Recent Theories of Narrative*. Londres: Cornell University Press.
- MARTOS, Eloy. 1988. *Métodos y diseños de investigación en didáctica de la literatura*. Madrid: MEC.
- MASTRANGELO, Caruos. 1963. "Elementos para una definición del cuento". En De Vallejo. 1989: 121-125.
- MATTHEWS, Brander. 1961 (1885). "The Philosophy of the Short Story." En Current-García y Patrick 1961: 36-41.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.
- MIALI, David. 1989. "Text and Affect: A Model of Story Understanding". En Hanson 1989: 10-21.

- MOI, Toril. 1991. *Sexual-Textual Politics: Feminist Literary Criticism*. Londres: Routledge.
- NABOKOV, Vladimir. 1975. *A Russian Beauty and Other Stories*. 1973. Harmondsworth: Penguin.
- NABOKOV, Dmitri ed. 1995. *Vladimir Nabokov. The Collected Stories*. Harmondsworth: Penguin.
- ONEGA, Susana, COLLADO, Francisco and GARCIA LANDA, José Angel. “Teoría y práctica de la metaficción: Mesa redonda”. *Actas del XV Congreso de AEDEAN(1991)*. Ed Francisco J. Ruiz de Mendoza y Carmelo Cunchillos. Logroño: Colegio Universitario de La Rioja. (1993) : 601-603.
- ONEGA, Susana y GARCÍA LANDA, José Angel. 1996. *Narratology*. Londres: Longman.
- O’CONNOR, Flannery. 1979. “The Dispalced Person”. En Skaggs 1979: 282-324..
- O’ROURKE, William. 1989. “Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption” En Lohafer y Clarey 1989: 193-205.
- PAREDES NUÑEZ, Juan. 1986. *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*. Granada: Servicio de Publicaciones Campus Universitario de Cartuja.
- PARSHLEY, HM. 1972. *The Second Sex*. Harmondsworth: Penguin.
- PATTEE, Fred Lewis. 1975. *The Development of the American Short Story. An Historical Survey*. New York: Biblio and Tannen.
- PICKERING, Jean. 1989. “Time and the Short Story”. En Hanson 1989: 45-54.
- POE, Edgar Allan. 1986. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. David Galloway. Harmondsworth: Penguin.
- PRINCE, Gerald. 1973. “Introduction to the Study of the Narratee”. En Onega y García Landa 1996:190-203.
- REINHARDT, Gunther. 1976. *Cómo hacer muñecos de guiñol*. Barcelona: Ceac.
- RIMMON-KENAN, Slomith. 1983. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Londres:Routledge.
- ROHRBERGER, Mary. 1989. “Between Shadow and Act: Where do We Go from Here?”. En Lohafer y Clarey 1989: 32-45.
- ROMERA CASTILLO, José. 1979. *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Ed. Playor.
- SAYERS PEDEN, Margaret. 1982. “The Ardous Journey”. En Aycock 1982: 63-85.

- SERRA, Edelwise. 1977. "Estructura típica del cuento". En De Vallejo 1989: 138-151.
- SHAW, Valerie. 1983. *The Short Story: A Critical Introduction*. Lodon: Longman.
- SKAGGS, Calvin. Ed. 1979. *The American Short Story*. New York: Laurel Edition.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre. 1994. *Relevance, Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- STANZEL, FK. 1950. "A New Approach to the Definition of the Narrative Situations". En Onega y García Landa 1996: 155-161.
- STONEHILL, Brian. 1988. *The Self-Conscious Novel*. Philadelphia: Pennsylvania State UP.
- TAMMI, Pekka. 1985. *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- WALKER, Warren S. 1982. "From Raconteur to Writer: Oral Roots and Printed Leaves of Short Fiction". En Aycock 1982: 13-26.
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction*. Londres: Methuen.
- WEAVER, Gordon. 1982. "One Writer's Perception of Short Fiction Tradition: How would Edgar Allan Poe make a Duck?". En Aycock 1982: 119-132.
- YACOBI. "Narrative Structure and Fictional Meditation". *Poetics Today*. (1987): 335-372.
- YATES, Donald A. 1964. "El cuento policial latino americano". En De Vallejo 1989: 205-212.



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA