

SANTIAGO RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN

(Coordinador)

Autores

Margarita Rigal Aragón	Laura M ^a Lojo Rodríguez
Aitor Ibarrola-Armendariz	María del Mar Ruiz
José Ramón Ibáñez	José Francisco Fernández
Luisa González Rodríguez	Margarita Estévez Saá
Emilio Cañadas Rodríguez	María J. López
Beatriz González Moreno	Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan

FRAGMENTOS DE REALIDAD

LOS AUTORES Y LAS POÉTICAS DEL CUENTO EN LENGUA INGLESA



EDICIONES
Universidad
Valladolid

ÍNDICE

Introducción.....	9
-------------------	---

Estados Unidos

Margarita Rigal Aragón (U. de Castilla-La Mancha): Inicios del cuento estadounidense: el nacimiento romántico de una tradición.....	11
Aitor Ibarrola-Armendariz (U. de Deusto, Bilbao): Willa Cather y Edith Wharton: La llegada del cuento moderno a los Estados Unidos.	27
José Ramón Ibáñez (U. de Almería): De la ruptura de los formalismos a la experiencia fenomenológica de la ficción: la poética del relato corto sureño: Porter, Welty y O'Connor.....	45
Luisa González Rodríguez (U. de Salamanca): El relato corto posmoderno norteamericano como espacio de experimentación, hibridación y renovación del género.....	63
Emilio Cañadas Rodríguez (U. Camilo José Cela): "Una tarea arriesgada": el cuento realista estadounidense en la segunda mitad del siglo XX.....	79

Gran Bretaña

Beatriz González Moreno (U. de Castilla-La Mancha): La estética del cuento corto británico durante el siglo XIX: génesis y bases para la canonización de un género.....	95
Laura M ^a Lojo Rodríguez (U. de Santiago de Compostela): La poética del cuento británico en la primera mitad del siglo XX: Virginia Woolf y Elizabeth Bowen.	111
María del Mar Ruiz (I.E.S Rosa Navarro, Olula del Río, Almería): La rebeldía de una forma nueva: escritores británicos y el relato en la segunda mitad del siglo XX.....	127

DE LA RUPTURA DE LOS FORMALISMOS A LA EXPERIENCIA FENOMENOLÓGICA DE LA FICCIÓN: LA POÉTICA DEL RELATO CORTO SUREÑO: PORTER, WELTY Y O'CONNOR

José R. Ibáñez Ibáñez
Universidad de Almería

Desde sus inicios como literatura nacional, la presencia de la ficción sureña ha tenido siempre una importancia extraordinaria haciéndose más notable si cabe a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Preguntado por las posibles razones de la prevalencia de esta frente a otras variedades regionales, Walker Percy respondía en la ceremonia de recepción del *National Book Award* de 1962 por su novela *The Moviegoer*, que la principal razón se hallaba en el hecho de que el Sur hubiese perdido una guerra (citado en Ralph C. Wood 2004: 59). Lejos de juzgar la exactitud de dicha afirmación, lo cierto es que el color local de la literatura sureña ha generado durante décadas autores y obras de primer nivel. Y será en el relato corto, el género americano por antonomasia, donde descuellan las figuras de Katherine Anne Porter (1890-1980), Eudora Welty (1909-2001) y Flannery O'Connor (1925-1964), cuyas obras llevaron a esta forma literaria a niveles de gran perfección. Mi propósito en este capítulo es indagar en la concepción que estas escritoras tienen del cuento, de su entendimiento estético de esta forma de arte, de los nexos de unión y de disensión en las visiones particulares de cada una de ellas, así como desde dónde parten en sus apreciaciones y adónde pretenden llegar. Por razones metodológicas y para facilitar el entendimiento de la reacción de Porter y Welty hacia la ficción breve, he estimado conveniente ofrecer una exposición sobre el desarrollo del relato corto en los Estados Unidos durante los primeros años del siglo XX, desde su momento de eclosión hasta su banalización, víctima de su propio éxito.

La evolución del cuento americano desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX resulta un caso paradójico. Ningún género ha sido tan ensalzado y vilipendiado por igual, ya fuesen estos críticos, entusiastas o profesionales literarios, durante tan escaso margen de tiempo. Hasta hace pocas décadas, la existencia de estudios serios sobre narrativa breve eran prácticamente inexistentes. Ello se debía al hartazgo

que esta forma, depauperada, provocó durante décadas. Ya en 1964 Thomas A. Gullason se cuestionó por qué la historia corta, en comparación con la novela, era considerada un género infravalorado. Apuntaba como posibles razones su escaso tratamiento en libros especializados y revistas así como la negligencia con la que había sido tratada comercialmente al estimarse que su extensión suponía un déficit en su riqueza literaria (Gullason 1964: 19-24). Este crítico, asimismo, pareció intuir que parte de la culpa provenía del excesivo apego existente hacia el “relato-fórmula” cultivado por O. Henry y sus seguidores. Charles E. May, por su parte, apreció que la laxitud hacia el cuento no era sino una reacción a la excesiva crítica que tuvo lugar a principios del siglo XX, ocasionada indirectamente por Poe y directamente por Brander Matthews (1976: 4). Este último crítico, autor de una poética del relato corto titulada *The Philosophy of the Short Story* (1901), es figura clave por su revisión que hace del género. Esta obra habría pasado desapercibida de no haber sido por el éxito comercial que O. Henry disfrutaba en aquel instante, lo que produjo que numerosos críticos se animaran a crear manuales a la par que muchos escritores imitaran el modelo de O. Henry. Ambas tendencias producirán el florecimiento de narraciones plenas de sentimentalismo, con una excesiva carga argumental y un final sorpresivo, aspectos que favorecerán la trivialización del género. El nivel de banalización alcanzado por el cuento fue tal que Gilbert Seldes llegó a afirmar en 1922 en la revista *The Dial* lo siguiente: “[the short story is] the weakest, most trivial, most stupid and most insignificant art work produced in this country and perhaps in any country” (citado en May 1976: 6).

Un tercer factor se unió al florecimiento y a la posterior decadencia de esta forma literaria: la enorme proliferación de publicaciones periódicas. La explosión del cuento a principios de siglo XX vino como consecuencia del espectacular aumento en el número de revistas y periódicos, que pasaron de 3.300 en 1885 a 10.800 en 1905 (Scofield 2006: 107). Pero, si bien es cierto que las publicaciones periódicas lograron dar un impulso definitivo al género, no lo es menos que fueron también la causa de su posterior caída a consecuencia de las estrictas directrices editoriales impuestas a los escritores. William Peden apuntaba que el principal motivo del deterioro del relato corto vino motivado por la ansiedad de los editores por satisfacer a su cada vez más importante número de suscriptores (1963: 3).

Estos tres factores produjeron una degradación hasta extremos inusitados. Algunos críticos, recuerda Eugene Current-García, definían este género con etiquetas como “decadente”, “senil” o “patológico” (1974: 45). Por consiguiente, el desarrollo del relato corto moderno americano a partir de 1920 poco debe a la proliferación de los manuales o a la popularidad de las revistas de gran tirada. Muy al contrario, serán revistas de limitados recursos como *Story* las que procuren mantener unos altos índices de calidad, al tiempo que verán recompensado su esfuerzo cuando logren incluir en antologías de reconocido prestigio (*The Best American* u *O. Henry Memorial Award Prize Stories* principalmente) muchas más contribuciones que ninguna otra revista de gran tirada (Peden 1963: 40-1).

Tanta rigidez y estandarización producirá asimismo una auténtica revuelta por parte de críticos y autores quienes rápidamente buscarán nuevas direcciones. En un breve artículo publicado en 1923 con el título de "O. Henryism", N. Bryllion Fagin puso en el disparadero la obra de O. Henry de la que resaltaba su vulgaridad: "no more than a series of cheap jokes renovated and expanded" (Fagin 1974: 68). Bonaro Overstreet, por su parte, justificaba la existencia de los finales sentimentales de la siguiente manera: "[the] happy-ending story still exists as an avenue of escape for millions"; al mismo tiempo, este crítico que se preguntaba si lo único que cabía pedirle a los escritores eran algunos momentos de olvido (Overstreet 1974: 90). Henry S. Canby intentó encontrar posibles soluciones abogando por una ficción libre que permitiera a los escritores desarrollar con naturalidad su ingenio en un panorama literario americano tan encorsetado que propiciaba que una historia como "La noche de Pascua" (1886), de Antón Chéjov, pudiera ser rechazada por la mayor parte de las revistas americanas por carecer de sensiblería temática y profundidad en la trama (Canby 1974: 57).

En su búsqueda de nuevos modelos, escritores como James Joyce (1882-1941), William Faulkner (1897-1962), Ernest Hemingway (1899-1961) o, incluso, la propia Katherine Anne Porter procurarán olvidar los corsés impuestos por los editores de revistas de gran tirada en aras de dar rienda suelta a su imaginación. Estos "nuevos realistas" se sentirán cómodos una vez que se liberen de la "tiranía de la trama" —la cual veían como una herencia propia del "viejo" cuento decimonónico— para centrarse, según Charles E. May, en el descubrimiento del valor implícito de un incidente o episodio (1976: 7). En las historias de estos autores, muchos de ellos influidos por Chéjov, la acción se poda hasta que la fábula parece carecer de trama (Kostelanetz 1976: 219). Se prestará mayor atención al detalle por su función artística en detrimento de dicha trama y la carga moral existente en el relato de principios de siglo. Sherwood Anderson no tendrá reparos en cargar contra la absurda idea de construir un cuento alrededor de una trama (según él, *plot poison*) y una moral: "There was a notion that ran through all story-telling in America, that stories must be built about a plot and that absurd Anglo-Saxon notion that they must point a moral, uplift the people, make better citizens, etc" (Anderson 1974: 70).

El florecimiento generalizado que se produce en el relato norteamericano a partir de la década de 1920 tendrá también su eco en la literatura sureña. Katherine Anne Porter, junto a las otras dos "damas del Sur", Eudora Welty y Flannery O'Connor, se convertirá en uno de sus grandes referentes de este tipo de ficción. Para Edward Schwartz, Porter nunca estuvo realmente interesada en teorías literarias, de ahí que algunos de sus posicionamientos críticos con respecto a la narrativa puedan ser contradictorios o ambiguos (1954: 129). Teniendo en cuenta este aspecto, se entenderá que los comentarios en sus ensayos sean casi siempre fruto de su visión personal como escritora, un oficio que considera una "vocación" (*vocation*) o una "llamada" (*calling*) y que afrontaba con resignación tras unos inicios desesperanzadores:

I was a very bad writer to begin with, and I knew it, because I knew what the standard was... Many times I gave up, and tried very hard to turn to something else. It was no good. Besides my reading, I had no master or teachers. I never even read a book on how to write, I'm not sure there were any, when I was sixteen. And I got no encouragement from my environment; on the contrary, a bitter and furious opposition from family and the society around me. (Porter 2008: 714)

Su actitud frente a la literatura es personal y ajena a las circunstancias que le resultan hostiles. La frustración inicial le llevará a trabajar con mayor firmeza si cabe: "writing is not an elegant pastime, it is a sober and hardworked trade" (2008: 693). Esta dedicación personal de Porter por su arte es una constante en sus escritos ensayísticos. Así, en la introducción a *Flowering Judas* (1930), la autora sureña afirmará que la labor de un escritor no es, metafóricamente hablando, más relevante de lo que puede ser el chirrido de un grillo entre la hierba pero que, sin embargo, el arte humano subsiste permanentemente a lo largo del tiempo (2008: 718). La devoción que tiene hacia su profesión hará de Porter una escritora consciente de los problemas técnicos propios del oficio a la vez que una celosa supervisora de su producción literaria, hasta el punto que le lleve a destruir ingentes cantidades de manuscritos y que solamente entregue a la imprenta aquello que ha superado múltiples revisiones. De todo el universo de escritores sureños –William Faulkner, Robert Penn Warren y Ellen Glasgow– Katherine Anne Porter es, según John Van Zyl, quien posee una mayor elegancia estilística (1966: 168).

Porter reconoció en determinadas ocasiones que su educación literaria se fundamentaba en la amplitud de sus lecturas. De joven había leído a los clásicos, Shakespeare, Homero, Montaigne o Voltaire; sin embargo, declarará mantener una complicidad intelectual con cinco grandes escritores coetáneos: Henry James, James Joyce, W.B. Yeats, T.S. Eliot y Ezra Pound (Porter 1952: 32). La lectura personal acrecienta su capacidad literaria que se transforma en una experiencia interior, que es propia e intransferible. Dicha sensación no puede ser enseñada, sino que solamente se percibe y se aprende. Se entenderá así que, si bien ayudara a otros muchos escritores a lanzar sus carreras literarias como fue el caso de Eudora Welty, Porter defiende la imposibilidad pedagógica de enseñar a escribir y la ineficacia de los cursos de escritura creativa:

Writing, in any sense that matters, cannot be taught. It can only be learned, and learned by each separate one of us in his own way, by the use of his own powers of imagination and perception, the ability to learn the lesson he has set for himself. (Porter 2008: 699)

Porter no entenderá otro tipo de literatura que no sea la emanada desde el interior del escritor y este, si quiere desarrollar su arte de forma independiente, tendrá que aceptar las difíciles condiciones impuestas por la sociedad:

There never has been, in any system, any guarantee of economic security for the artist, unless he took a job and worked under orders as other men do for a

steady living. In the arts, you simply cannot secure your bread and your freedom of action too. You cannot be a hostile critic of society and expect society to feed you regularly. (2008: 705)

Su visión de la poética de la ficción breve no puede aislarse del contexto histórico en el que le tocó vivir al mantener posicionamientos que rechazan plenamente la narrativa encorsetada de su época. Porter pertenece al grupo de escritores que no sucumbieron al dinero fácil de los editores de las revistas de gran tirada en aras de mantener su independencia como escritora. En un breve ensayo titulado “No Plot, My Dear, No Story” (1942), Porter planteará la existencia de dos caminos ante los cuales se encuentra todo escritor en algún momento dado de su vida: el del éxito comercial y el de la honestidad literaria. Puesto que el texto parece invocar la atención de un público infantil (“This is a fable, children, of our times”), Porter traerá a colación una fábula que narra cómo los editores de una revista de gran tirada, con más de cuatro millones de suscriptores y lectores, pedirán a sus autores y agentes que intenten recordar la mejor historia que hayan leído jamás para contarla. La revista intenta mediante esta inventiva entretener a sus numerosos lectores y convencer a sus anunciantes con razones estrictamente comerciales: “that \$3,794.36 an inch space-rates was a mere gift at the price” (Porter 2008: 695). Esta recreación contará cómo un escritor empobrecido mandará, por equivocación, una historia que la propia Porter reelabora a partir de una narración original de Sergeev-Tzensky, titulada “Living Water”, que apareció en *The Dial* en julio de 1929 y que la escritora sureña define del siguiente modo: “...It was a story about instinctive charity and selfless love. The style fresh and clear as the living water of their tenderness” (Porter 2008: 696). Sin embargo, en la fábula imaginada de Porter, los editores de dicha revista rechazarán el cuento bajo el siguiente pretexto: “No plot, my dear – no *story*. Sorry”. El ficticio episodio es utilizado por Porter para exponer la ingenuidad del escritor:

... the poor creature was stupid enough to think that a short story needed *first a theme*, and then a point of view, a certain knowledge of human nature and strong feeling about it, and style ... the greater the theme and the better the style, the better the story, you might say. (Porter 2008: 696-7)

A través de esta breve recreación, Porter ofrece un sutil crítica a la tiránica tendencia exhibida por las grandes publicaciones periódicas de comienzos del siglo XX y que ya se apuntó anteriormente. A cambio de generosas sumas de dinero, muchas revistas modernas y de gran tirada (*slick magazines*) llegarían a publicar entregas de escritores mediocres que, no obstante, satisfacían los gustos del lector americano medio (Peden 1963: 13). Todo lo contrario sucedía con las revistas de menor tirada que, aunque de gran calidad literaria, apenas podían pagar a sus colaboradores, frecuentemente tentados por las modernas de mayor tirada. En contraprestación y debido tanto a exigencias clientelares de las editoriales así como de las propias empresas que se anunciaban, las historias publicadas terminarían acomodándose a la línea editorial y procurando no traspasar el umbral de lo moralmente permisible ante el temor de cancelaciones de suscriptores o una bajada en las ventas (1963: 16). El perfil literario

de estas revistas estaba tan marcado que los relatos de un autor con gran renombre, como Antón Chéjov, pudieran acabar siendo rechazados al carecer de un clímax vigoroso (Canby 1974: 56). No es casual que Porter, parte de cuya narrativa breve es post-chejoviana, como señala Eileen Baldeshwiler (1973: 45), elabore una fábula sobre un cuento de un escritor ruso, quizás en alusión a Chéjov, que finalmente es rechazado por carecer de una trama sustancial.

Mediante este ardid literario, Porter pretende concienciar a los escritores de la existencia de dos únicos caminos posibles: por un lado, el camino en el que se embarcan aquéllos interesados en el “writing trade”, escritores que precisan nociones básicas de lo que es necesario para el *arte* y la *profesión*. De estos que quieren escribir para el enriquecimiento personal, Porter afirma que:

... except in emergencies, when you are trying to manufacture a quick trick and make some easy money, you don't really need a plot ... If you are aiming to take up the writing trade, you need very different equipment from that which you will need for the art, or even just the profession of writing. (2008: 697)

De forma grotesca, Porter sugiere que existen escuelas que enseñan a manejar las diferentes variedades de trama (*plot*), la de los creadores de manuales siguiendo la estela de Matthews, y a componer finales inesperados (*trick endings*) a la manera de O. Henry. Uno se embarcaba entonces en el camino fácil, el comercial, donde se encontrará a editores que demanden este tipo de historias de escasa complejidad, pero que resultan fáciles de identificar por sus lectores quienes, por lo general, resultan poco exigentes con la trama y la temática.

Como no podía ser de otro modo, Porter ofrece otro camino, una forma honesta de hacer dinero que presupone en sus palabras: “a cold heart and a very thick skin and an allowance from your parents while you are getting started toward the big money. You stand to lose your youth, your eyesight, your self-respect, and whatever potentialities you may have had in other directions...” (Porter 2008: 697). Apunta la cuentista sureña que solamente se puede ser escritor desde la honestidad, teniendo fe en el tema que se escoge, familiarizándose con los personajes que se proyectan de la imaginación y narrando la fábula desde la sinceridad y la dulzura, lejos de los dictados comerciales. No cabe duda, pues, que su interés no es tanto justificar sus propias convenciones literarias como determinar las causas que ocasionaron la banalización y posterior ocaso del cuento americano de principios del siglo XX. Y es que, ciertamente, hubo una serie de escritores como Porter, Hemingway o Faulkner, que creyendo que había otra forma de hacer las cosas, lograron desarrollar una manera personal de contar historias que sentará las bases de la regeneración del género a partir de las décadas de 1920 y 1930. En palabras de Eugene Current-García, estos escritores:

[...] paid little if any attention to the more prescriptive requirements of handbook peddlers or magazine editors. [They resisted] the lure of easy money and avoided the obvious paths leading toward the multiplicity of prefabricated

formula stories, aiming instead to achieve high standards of craftsmanship in the art of short fiction. (1974: 47)

A partir de mediados de 1940 comenzará a producirse un movimiento en la narrativa breve norteamericana que tenderá a minusvalorar el papel decisivo de la trama lo que supondrá al mismo tiempo un alejamiento de su hermana mayor, la novela. Serán muchos los lectores que vean en esta tendencia hacia la fragmentariedad y el estatismo una razón para rechazar el cuento, forma que no logra ofrecer un grado de satisfacción tan alto como el producido por la novela (May 1976: 7).

El “nuevo relato corto” alejado de la densa trama argumental se moverá hacia un ámbito lírico que no ha de ser entendido desde un punto vista formal, sino en base a aspectos relacionados con el tono y la temática (Baldeshwiler 1976: 202). Parte de esta evolución viene a raíz de la notoria influencia de autores rusos como Iván Turgénev (1818-1883) o Antón Chéjov (1860-1904) en escritores americanos del siglo XX. A este respecto, la importancia del legado chejoviano lo explicó Charles E. May del siguiente modo: “Chekhov’s conception of the short story as a lyrically charged fragment in which characters are less fully rounded figures of realism than embodiments of mood has influenced all twentieth-century practitioners of the form” (May 2002: 16). Este escritor ruso difuminará el peso del argumento para centrarse en los pequeños detalles que llegarán a adquirir en su conjunto una atmósfera o dimensión casi musical como sucede en ejemplos notables tales como “La noche de Pascua” (1886), “La dama del perrito” (1899) o “El obispo” (1992).

Una de las escritoras más influidas por Chéjov será Eudora Welty, cuya concepción del cuento es primordialmente lírico, como se percibe en una de sus narraciones más conocidas, “A Curtain of Green” (1941). No obstante, el concepto de “lírico” en Welty no está referido a aspectos formales sino temáticos ya que para ella las emociones de las que tratan los relatos están dentro de todos nosotros (Welty 1990: 108). Serán incontables las ocasiones en las que Eudora Welty muestre su profundo interés por el acto de comunicación que supone la escritura. Para esta autora sureña, escribir es un acto de placer que le trae al recuerdo pasadas experiencias. En una entrevista concedida a Sally Woolf en 1988, Welty declaraba lo que para ella suponía la escritura:

Writing about anything teaches you—it teaches you the recognition of things in your life that you remember, but you might not have recognized their portent Writing is a way to come to terms with ... what your life has meant to you — good or bad. (citado en Whitman Preshaw 2010: 9)

Este detalle de ‘reconocimiento’ de aspectos pasados es sumamente importante para entender la aproximación sensorial de Eudora Welty a la narrativa breve. Ya es sintomático que divida su breve autobiografía, *One Writer’s Beginning* (1984), en tres secciones: “Listening”, “Learning to See”, “Finding a Voice”, títulos calificados por Bloom como admonitorios de cómo uno ha de enfrentarse a su ficción (2009: 241).

Al igual que se verá posteriormente en Flannery O'Connor, Welty defenderá que el origen de las historias comienza a darse en el ojo del escritor: "Before there is meaning, there has to occur some personal act of vision" (1990: 137). No resulta, pues, casual que su obra ensayística, parte de la cual la dedicará a meditar sobre su experiencia como escritora de narrativa corta, lleve por título el sugerente *The Eye of the Story* (1978). Por otro lado, resulta bastante paradójico que este volumen no recoja el que quizás sea su ensayo más conocido sobre el género, "The Reading and Writing of Short Stories", publicado en 1949, y en donde Welty aborda su preocupación por los caminos cruzados que se dan entre el escritor como creador y el crítico como intérprete. Mientras que el escritor se adentra en un camino donde no existen los mapas, el crítico intenta aprehender el propósito final del relato, a menudo recorriendo el camino inverso, el cual no le lleva a desvelar la verdadera riqueza literaria de la obra. Frente al placer que supone el acercamiento y el desvelo de una historia, Welty habla del gran abismo (*great divide*) existente entre el acto de escritura –que parte de la imaginación y es un acto de creación– y la actividad que realizan los críticos, quienes en su afán analítico, "desmontan" la trama hasta dejarla irreconocible para el propio autor:

I have been baffled by analysis and criticism of some of my stories. When I see them analyzed – most usually, "reduced to elements" – sometimes I think, "This is none of me." Not that I am too proud to like being reduced, especially; but that I could not remember *starting* with those elements – with anything that I could so label. (Welty 1976: 161)

Welty sostiene la imposibilidad de analizar un relato volviendo hacia atrás, hasta su inicio, como si una narración se pudiera rebobinar como una película. Esto supone una crítica subversiva al propósito de Brander Matthews y su creencia en tomar como plausible "The Philosophy of Composition" y la explicación que Poe dio a la composición de su poema "The Raven". La escritora sureña estima que algo ocurre entre el momento de la concepción y el producto final que explica con las siguientes palabras: "A story is not the same thing when it ends that it was when it began. Something happens – the writing of it. It *becomes*. And as a story becomes, I believe we as readers understand by becoming too – by enjoying" (1976: 162).

En "The Reading and Writing of Short Stories", Welty se centrará en la naturaleza propiamente del género, tocando de pasada aspectos como la forma y la trama. Para ella, uno de los rasgos caracterizadores de las relatos cortos es su sentido de novedad. En el cuento siempre hay algo nuevo ya que la creación de uno hace que el uso de las palabras brillen de forma distinta:

[...] each story is a specific thing, never a general thing – never. The words in the story we are writing now might as well never have been used before. They all shine; they are never smudged. Stories are *new* things, stories make words new... they keep their power of revealing something. (Welty 1976: 159)

Expondrá Welty que no hay dos historias iguales, al igual que no existen dos días iguales. Dicha sensación de novedad también aparece en su ensayo "Writing and Analyzing a Story" (1955) en donde, nuevamente, la escritora sureña apunta hacia la frescura como uno de los elementos más sobresalientes del género: "a new story is not another copy but a fresh attempt made in its full-bodied right and out of its own impulse, with its own pressure, and its own needs of fulfillment" (Welty 1999: 108).

Conceptos tan poenianos como son el placer y la belleza aparecen asimismo unidos al concepto de novedad. Sugiere Welty la necesidad de pensar en una historia al igual que pensamos en los libros de infancia, evocadores de sensaciones placenteras, lo cual hace de esta una experiencia no forzosa ni obediente, sino completamente abierta a la sorpresa: "While we read and while we write, let's forget what we're being forever told and find the fresh world again – of enjoyment and pleasure and the story unspoiled, delighted in or hated for its own sake" (Welty 1976: 163). Para Welty, uno escribe una narración con el objeto de poder establecer una comunicación con el lector al igual que uno crea un postre con el objeto de que alguien pueda disfrutarlo y pida una segunda ración: "We hope somebody will taste our jelly and eat it with even more pleasure than it deserves and ask for another helping" (1976: 160).

Como último apunte cabe afirmar que quizás la aportación más notable de Welty sea el sentido de intangibilidad que parece caracterizar al cuento. Para la escritora sureña, esta sensación que un relato evoca hace que su aprehensión se torne difícil ya que toda narración parece estar envuelta por una bruma que hace imposible delimitarla: "The first thing we notice about our story is that we can't really see the solid outlines of it – it seems bathed in something of its own. It is wrapped in an atmosphere..." (Welty 1976: 163). Precisamente, dicha atmósfera envolvente ejerce un halo de misterio que resulta incomprensible y que permite que una y otra vez volvamos a cuento para su comprensión, un misterio que es atrayente y que ni desaparece ni decrece conforme vamos entendiendo mejor la historia, sino que su comprensión hace que el relato crezca en belleza:

So the first thing we see about a story is its mystery. And in the best stories, we return at the last to see mystery again. Every good story has a mystery – not the puzzle kind, but the mystery of allurements. As we understand the story better, it is likely that the mystery does not necessarily decrease, rather it simply grows more beautiful. (Welty 1976:164)

Flannery O'Connor, la última de la tríada de escritoras sureñas aquí analizadas, es también quien más se siente marcada por el ámbito geográfico, a pesar de su continuo rechazo a que su escritura fuese encasillada en la mítica entidad denominada "The School of Southern Degeneracy", calificativo de ficción gótica sureña que se le aplicaba a su obra.

Considerada por muchos críticos como una de las mejores escritoras americanas de relatos cortos tras la Segunda Guerra Mundial, Flannery O'Connor es fiel exponente del artista que se encuentra más cómodo en la brevedad del cuento que en la

amplitud de la novela. Como experta en esta forma literaria, O'Connor es un producto de los cursos de escritura creativa que comenzaron a llevarse a cabo durante las décadas de 1930 y 1940 en las universidades americanas y que no solamente impulsaron el género sino que también lo regeneraron. Defensora a ultranza de esta forma literaria, su compromiso le impulsará a escribir ensayos sobre relatos cortos, algunos de los cuales, como son "The Nature and Aim of Fiction" y "Writing Short Stories", se originaron a partir de conferencias que, a modo de taller de escritura, ofreció O'Connor en 1955 a un grupo de escritores noveles sureños. Todos estos ensayos compilados por sus amigos Sally y Robert Fitzgerald, fueron publicados póstumamente en *Mystery and Manners* (1969), si bien otras apreciaciones sobre este género se encuentran diseminadas en comentarios vertidos en su correspondencia epistolar, parte de la cual fue publicada en *The Habit of Being* (1979).

La respuesta de Flannery O'Connor hacia su concepto del cuento es, de entrada, ambivalente. En "Writing Short Stories" parece tener claro que el cuento es una de las formas más naturales y fundamentales de expresión del ser humano. Otras veces, por el contrario, se muestra muy dubitativa sobre sus consideraciones acerca de la escritura de este género: "I have very little to say about short-story writing... I hope you realize that your asking me to talk about story-writing is just like asking a fish to lecture on swimming" (O'Connor 1970: 87). Pese a tales reticencias, Flannery O'Connor dedicará extensas páginas sobre su experiencia y entendimiento que, como escritora, tiene de la ficción breve. Como consideración inicial, estima O'Connor que una narración no puede ser descompuesta en sus componentes, trama, tema o personajes, ya que todos juntos le dan sentido al cuento. Así, una relato corto es:

[...] a complete dramatic action – and in good stories, the characters are shown through the action and the action is controlled through the characters, and the result of this is meaning that derives from the whole presented experience. I myself prefer to say that a story is a dramatic event that involves a person because he is a person, and a particular person – that is, because he shares in the general human condition and some specific human situation. (O'Connor 1970: 90)

Uno de los aspectos fundamentales en la concepción poética que O'Connor tiene del cuento es su concreción desde su propia génesis. La ficción se crea partiendo de la dimensión concreta de las cosas y no desde la abstracción. Los sentidos son los que captan dicha realidad concreta por lo que el acto de creación por parte del escritor comienza a partir de su experiencia sensorial. El narrador trabaja así con la realidad cotidiana, con objetos tangibles, y no con elementos abstractos, como pretenden muchos autores noveles criticados por O'Connor. El mundo que muestra una narración ha de ser, en definitiva, convincente, realista, por lo que el lector no puede ser enfrentado a incomprensibles abstracciones. El escritor de ficción es incapaz de escribir sobre sentimientos (angustia, temor, compasión) ni sobre los problemas que acucian a la gente si dichos sentimientos no están *encarnados* en la gente. Será, por consiguiente, el sistema perceptivo

del escritor, verdadero *captador* de la actividad humana que le rodea, el que le permita hacer comprensible esa materia para posteriormente darle forma:

[...] the nature of fiction is in large measure determined by the nature of our perceptive apparatus. The beginning of human knowledge is through the senses, and the fiction writer begins where human perception begins. He appeals through the senses, and you cannot appeal to the senses with abstractions. It is a good deal easier for most people to state an abstract idea than to describe and thus re-create some object that they actually see. But the world of the fiction writer is full of matter, and this is what the beginning fiction writers are very loath to create. They are concerned primarily with unfleshed ideas and emotions. They are apt to be reformers and to want to write because they are possessed not by a story but by the bare bones of some abstract notion. They are conscious of problems, not of people, of questions and issues, not of the texture of existence, of case histories and of everything that has a sociological smack, instead of with all those concrete details of life that make actual the mystery of our position on earth. (O'Connor 1970: 67-8)

Escribir se transforma no en un mero acto de poner una palabra tras otra, ni apilar descripciones que delineen el perfil de los personajes o la profundidad de un espacio. Escribir ficción no implica *decir* cosas sino *mostrar* esas cosas (O'Connor 1970: 93). El narrador no simplemente *habla* sobre lo concreto sino que procura *mostrar* lo concreto, al igual que lo hace un pintor sobre un lienzo:

the peculiar problem of the short-story writer is how to make the action he describes reveal as much of the mystery of existence as possible. He has only a short space to do it in and he can't do it by statement. He has to do it by showing, not by saying, and by showing the concrete (O'Connor 1970: 98)

En su exposición sobre la actividad sensorial en la que el narrador se ve inmerso, Flannery O'Connor evoca la importancia del ojo como el órgano en el que se encuentra toda la personalidad, capaz de juzgar el entorno del escritor. Una de sus facultades es la de saber mirar detenida e incesantemente en busca del detalle: "the longer you look at one object, the more of the world you see in it" (O'Connor 1970: 77). El contador de historias ha de entrenar ese ojo con el objeto de que aprenda a *captar*, puesto que en dicha enseñanza se encuentra la base del aprendizaje de casi todas las artes. Para O'Connor, el escritor hace gala de una visión anagógica –simil tomado de los exégetas medievales de las Sagradas Escrituras– que le permite percibir los diferentes niveles de la realidad en una imagen (O'Connor 1970: 72). Esta percepción sensorial del escritor es equiparable al papel interpretativo del psicólogo desde un punto de vista fenomenológico: el escritor consigue ver más allá de lo que el hombre ingenuo pueda ver, puesto que su mirada traspasa las diferentes capas de la realidad. Esas sensaciones las plasma de forma concreta, las encarna y las hace inteligibles, lejos de cualquier abstracción. Poco a poco, solamente mediante la percepción óptica y a través del resto de los sentidos, la ficción se va construyendo:

I think one reason that people find it so difficult to write stories is that they forget how much time and patience is required to convince through the senses. No reader who doesn't actually experience, who isn't made to feel, the story is

going to believe anything the fiction writer merely tells him. The first and most obvious characteristic of fiction is that it deals with reality through what can be seen, heard, smelt, tasted, and touched. (O'Connor 1970: 91)

Aunque para Flannery O'Connor solamente los hábitos pueden enseñarnos a utilizar adecuadamente toda esa información.

El uso consciente de los sentidos permite al escritor fijarse de forma cognitiva en los *modales* o *maneras*, tan abundantes en el sur de los EE.UU. que ignorarlos implica aislar a los personajes del entorno social al cual pertenecen:

You get the manners from the texture of existence that surrounds you. The great advantage of being a Southern writer is that we don't have to go anywhere to look for manners; bad or good, we've got them in abundance. We in the South live in a society that is rich in contradiction, rich in irony, rich in contrast, and particularly rich in its speech (O'Connor 1970: 103).

Estas maneras son una serie de formalismos, buenos o malos, pero en definitiva modos de comportarse que son inherentes a aquéllos que han vivido en sur. Las maneras impregnan no solamente el habla de los personajes, sino su propia condición social y comportamiento. A través del lenguaje de las *maneras*, se revela la personalidad dentro de un contexto social.

Contrariamente a la tendencia existente en los EE.UU. donde la influencia de Chéjov es patente en escritores como Hemingway, Porter, Welty, Malamud o Carver, la ficción de O'Connor se aleja notablemente de la concepción narrativa del escritor ruso. Chéjov plantea una ruptura total con la preceptiva tradicional del cuento, adscrita en gran parte a los postulados de Poe, siendo su pretensión, en palabras de Gustavo Luis Carrera, la de crear una "atmósfera anímica y vivencial" y con ello no priorizar la concreción sobre la abstracción (1997: 45).

Asimismo, Flannery O'Connor se opondrá al marcado signo antiaristotélico de la narrativa chejoviana. En los relatos del autor ruso, según se vio anteriormente, tanto el comienzo como el final de un cuento parecen difuminarse en la vaguedad de un intermedio compuesto por fragmentos, que parecen no delimitar cada una de estas partes. Para O'Connor, inmersa en la tradición poeniana, las partes han de estar bien delimitadas aunque el orden pueda variarse: "All the action has to be satisfactorily accounted for in terms of motivation, and there has to be a beginning, a middle, and an end, though not necessarily in that order" (O'Connor 1970: 93). Frente a la sutilidad presente en la trama de los cuentos de Chéjov, O'Connor se cuestiona qué es lo que hace funcionar un cuento, llegando a la siguiente conclusión: "I have decided that it is probably some action, some gesture of a character that is unlike any other in the story, one which indicates where the real heart of the story lies" (1970: 111). Ese gesto del que habla O'Connor, que es el que compromete la narración, puede llegar a ser un acontecimiento revelador, como la epifanía joyceana, o simplemente un golpe de efecto, que llega a ser tan sumamente importante que su ausencia impediría el desarrollo de la historia.

Precisamente, su inclinación hacia la concepción poeniana del cuento le llevará a tener presente la cuestión de la extensión pero bajo una nueva perspectiva. La brevedad no supone en absoluto minusvalorar el género ya que un buen relato corto no tiene por qué tener menos significado que una novela. Es tarea del escritor conseguir profundidad en su narración mediante el uso de palabras con gran carga semántica. De ahí la importancia que tienen para Flannery O'Connor los símbolos, fruto del efecto que pueden producir determinados detalles que pueden ir acumulando significado procedente de la acción de la historia. Dichos símbolos están ahí y, si bien es probable que no sean detectados por el lector, sí tienen su efecto sobre él (Broncano 1992: 68).

Si Welty intentó por todos los medios establecer puentes de contacto entre lector/crítico y escritor, O'Connor mostró asimismo su pesar por quienes intentan analizar un cuento y reducirlo a un tema y que, como científicos, creen que pueden ajustarlo a una categoría: "Every time a story of mine appears in a Freshman anthology, I vision of it, with its little organs laid open, like a frog in a bottle" (O'Connor 1970: 108). La actitud reduccionista que pretende buscar a toda costa un tema que resuma la fábula denota simplicidad: "A story that is any good can't be reduced, it can only be expanded. A story is good when you continue to see more and more in it, and when it continues to escape you" (O'Connor 1970: 102). Este entendimiento de la narración acerca a O'Connor a la visión del "misterio de la atracción" (*mystery of allurement*) de Eudora Welty, según la cual un cuento va expandiendo su significado y, conforme lo hace, aumenta su belleza. El problema que se le plantea al escritor es conseguir que la acción que describe revele tanto como sea posible el misterio de la existencia humana (O'Connor 1970: 98).

O'Connor expone con un ejemplo ilustrativo la imposibilidad de reducir un relato a un tema y, de paso, exalta la importancia que tiene la simbología en su ficción. Propone parafrasear lo que acontece en "Good Country People" (1955), cuento cuya fábula podría resultar una broma si se la resume del siguiente modo: una chica graduada de universidad con un doctorado, que tiene una pierna de madera, intenta seducir a un vendedor de Biblias. Advierte O'Connor que la historia funciona en dos niveles de experiencia, según sea la calidad lectora de quien la lee, siendo la tarea del escritor proponerlos. En este relato, la pierna de madera va cargándose de significado hasta que, como sugiere la escritora, dicha *pierna de madera* se transforma en un símbolo. En cierto modo, la sutileza con la que el significado va adquiriéndose acerca a Flannery a posturas de estética chejoviana. Según este autor, siempre es mejor decir menos que decir demasiado, una de las máximas del autor ruso. El escritor muestra, expone, pero es en definitiva el lector el que ha de saber interpretar o construir dicho significado. A este respecto, O'Connor declara que, si bien tiene mucha estima por el arte de escribir historias, tiene muy poca por el lector medio ya que, en la mayoría de las situaciones, se quedará solamente en el aspecto anecdótico de la lectura. Este lector solamente verá, en el sentido literal del cuento, una pierna de madera cuando en un

sentido profundo el significado es mucho mayor, en este caso, referido a la propia alma de la chica (1970: 77).

Un último aspecto que afecta a la visión de los personajes resulta de sumo interés en la ficción de Flannery O'Connor. La escritora sureña sostiene que los personajes ni los planea ni los diseña el narrador por anticipado, en base a la trama o los acontecimientos de la fábula, sino que le llegan a éste en un momento de la composición de la obra literaria, cuando se sienta delante del folio en blanco. Volviendo a "Good Country People", O'Connor declara lo siguiente:

When I started writing that story, I didn't know there was going to be a Ph.D. with a wooden leg in it. I merely found myself one morning writing a description of two women that I knew something about, and before I realized it, I had equipped one of them with a daughter with a wooden leg. (1970: 100)

A este respecto, José Jiménez Lozano, quien comparte precisamente la misma visión sobre los personajes que Flannery O'Connor, sostiene que los personajes son *encontrados* y no *creados*. Para Jiménez Lozano, el escritor que *crea* personajes actúa como demiurgo bajo la convicción de poder lograr hacer un mundo hermoso y con unos personajes mejor hechos que el hombre. Frente a esta idea se sitúa el narrador que *descubre* a sus personajes en el trasiego diario, en la composición de historias y, cuando los encuentra "deja de ser él mismo para ser ellos, asumir su vida e ir adonde sea, incluso a donde no quisiera ir, y hacer lo que no quisiera hacer" (Jiménez Lozano 2008: 35). La propia O'Connor justifica de modo similar que ella misma fuera incapaz de percibir que el vendedor de Biblias iba a robarle la pierna de madera a la chica y que se diera cuenta de ello cuando la situación ya era inevitable.

No cabe duda, a modo de conclusión, que la visión que estas tres escritoras sureñas tienen de la narrativa corta está influida por el momento en que les tocó vivir. En los ensayos de Katherine Anne Porter y Eudora Welty se aprecia un evidente rechazo al cuento encorsetado por el formalismo en el que había caído como consecuencia del auge de los manuales para escribir historias cortas y el éxito comercial de O. Henry, que fomentaría que críticos y escritores mediocres utilizaran el género y sus posibilidades para lucrarse. La regeneración vendría con la incursión en la narrativa de los nuevos escritores realistas, muchos de los cuales provenían de la Generación Perdida. Estos jóvenes autores indagaron en el peculiar clima posterior a la Primera Guerra Mundial produciendo, en palabras de William Peden, una transmutación en las formas ("a transmutation of form") así como un cambio en los temas ("a change in subject matter") (1973: 368).

La recepción que tuvo el cuento de Chéjov en autores noveles fue también un elemento importante en este nuevo impulso. Escritores como Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson, Katherine Anne Porter y, posteriormente, Eudora Welty rechazaron plenamente el relato-fórmula y la temática sentimental con el objeto de explorar nuevas formas narrativas. El posicionamiento de Flannery O'Connor es distinto al de sus precursoras sureñas. Ello es, en parte, debido a su for-

mación universitaria ya que O'Connor fue aceptada para cursar estudios en el Máster de Creación Literaria en la Universidad de Iowa, institución que con el tiempo lograría labrarse un gran prestigio en la formación de futuros escritores. La concepción poética que O'Connor tiene del género supone un regreso a posturas poenianas en detrimento de la sutileza en la trama y de la textura de las partes del relato de Chéjov. O'Connor priorizará una historia corta estructurada y con una vuelta a la importancia de *gestos* o *acontecimientos* como resortes que mantienen la tensión en el lector. Característico, no obstante, de las tres escritoras aquí tratadas será el común denominador temático del *topos* sureño y la peculiaridad de los seres que lo habitan, aunque éstos son aspectos que van más allá del propósito de este estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Sherwood. "Form, No Plot", publicado originalmente en *A Story Teller's Story*, 1924. Reimpreso en *What is the Short Story?* Eds. Eugene Current-García y Walton R. Patrick. Glenview, IL: Scott, Foresman & Company, 1974: 70-73.
- Baldeshwiler, Eileen. "Structural Patterns in Katherine Anne Porter's Fiction." *South Dakota Review*, 2 (1973): 45-53.
- . "The Lyric Short Story: The Sketch of a History", publicado originalmente en *Studies in Short Fiction*, 1969. Reimpreso en *Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Ohio University Press, 1976: 202-213.
- Bloom, Harold. *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Trad. Francisco J. Jiménez Rubio. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Broncano, Manuel. *Mundos breves, mundos infinitos. Flannery O'Connor y el cuento norteamericano*. León: Universidad de León, 1992.
- Canby, Henry Seidel. "Free Fiction", publicado originalmente en *Atlantic Monthly*, July 1915. Reimpreso en *What is the Short Story?* Eds. Eugene Current-García y Walton R. Patrick. Glenview, IL: Scott, Foresman & Company, 1974: 51-60.
- Carrera, Gustavo L. "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Eds. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997: 43-54.
- Current-García, Eugene & Patrick R. Walton, eds. *What Is the Short Story?* Glenview, IL: Scott, Foresman & Company, 1974.
- Fagin, N. Bryllion. "O. Henryism", publicado originalmente en *Short Story-Writing: Art or a Trade?*, 1923. Reimpreso en *What is the Short Story?* Eds. Eugene Current-García y Walton R. Patrick. Glenview, IL: Scott, Foresman & Company, 1974: 67-69.
- Gullason, Thomas. "The Short Story: An Underrated Art". *Studies in Short Fiction*, 2:1 (Fall 1964): 13-31.
- Jiménez Lozano, José. *Personajes creados y personajes encontrados*. Ed. Ana Calvo Revilla. Madrid: CEU Eds., 2008.
- Kostelanetz, Richard. "Notes on the Short Story Today", publicado originalmente en *Minnesota Review*, 1966. Reimpreso en *Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Ohio University Press, 1976. 214-225.
- May, Charles E., Ed. *Short Story Theories*. Ohio University Press, 1976.
- . *The Short Story. The Reality of Artifice*. Nueva York y Londres: Routledge, 2002.
- O'Connor, Flannery. *Mystery and Manners. Occasional Prose*. Eds. Sally y Robert Fitzgerald. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- Overstreet, Bonaro. "Little Story, What Now?", publicado originalmente en *The Saturday Review of Literature*, 1941. Reimpreso en *What is the Short Story?* Eds. Eugene Current-García y Walton R. Patrick. Glenview, IL: Scott, Foresman & Company, 1974: 87-91.
- Peden, William. "Publishers, Publishing, and the Recent American Short Story". *Studies in Short Fiction*, 1:1 (Fall 1963): 33-44.
- . "The American Short Story during the Twenties." *Studies in Short Fiction*, 10 (Fall 1973): 367-371.
- Porter, Katherine A. *Katherine Anne Porter. Collected Stories and Other Writings*. Ed. Darlene Harbour Unrue. Nueva York: The Library of America, 2008.
- . "No Plot, My Dear, No Story." *Katherine Anne Porter. Collected Stories and Other Writings*. Ed. Darlene Harbour Unrue. Nueva York: The Library of America, 2008: 695-698.

- *The Days Before*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co., 1952.
- “The Only Reality...”. Introduction to *Flowering Judas and Other Stories*. Katherine Anne Porter. *Collected Stories and Other Writings*. Ed. Darlene Harbour Unrue. Nueva York: The Library of America, 2008: 717-178.
- Schwartz, Edward. “The Way of Dissent: Katherine Anne Porter’s Critical Position”. *Western Humanities Review* 8 (1954): 119-130.
- Scofield, Martin. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.
- Van Zyl, John. “Surface Elegance, Grotesque Content – A Note on the Short Stories of Katherine Anne Porter.” *English Studies in Africa* 9:2 (September 1966): 168-175.
- Welty, Eudora. “The Reading and Writing of Short Stories”, publicado originalmente en *The Atlantic Monthly*, 1949. Reimpreso en *Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens, OH: University Press, 1976: 159-177.
- “Words in Fiction”. *The Eye of the Story*. Nueva York: Vintage, 1990: 134-145.
- “Writing and Analyzing a Story”. *The Eye of the Story*. Nueva York: Vintage, 1990: 107-115.
- Whitman Preshaw, Peggy. “Eudora Welty and the Writing Life”. *Eudora Welty Review* 2 (2010): 5-19.
- Wood, Ralph. *Flannery O’Connor and the Christ-Haunted South*. Grand Rapids, MI, Cambridge, Reino Unido: W.M. B. Eerdmans, 2004.