

NOVELA CORTA Y NOVELA POEMÁTICA*

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO
Universidad de Alicante

Resumen: Las colecciones de novelas cortas constituyen un fenómeno literario y editorial característico de toda una época: el primer tercio de nuestro siglo. Estos relatos que, al gozar del fervor del público, alcanzaron amplia divulgación, fueron en su mayor parte obras de entretenimiento marcadas por la convencionalidad de sus acciones y personajes. Como contraste, algunos destacados autores lograron crear en ese marco verdaderas obras maestras, con la conciencia de elevar esta narrativa a la categoría de poema. Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala o Miguel de Unamuno son los nombres más representativos. Este tipo de "novelas poemáticas" son el resultado de una estética personal y coherente, y también de las posibilidades de un tipo especial de narración. La intensidad del poema requiere la brevedad y concisión del texto.

Abstract: The short story collections constitute a literary and editorial phenomenon characteristic of a whole period: the first third of our century. These stories, greatly accepted by the reading public and very wide spread were, in their most part, entertaining works marked by the conventionality of their actions and characters. As a contrast, some outstanding authors achieved to create within that frame some real master works, with the aim of elevating this fiction to the category of a poem. Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala or Miguel de Unamuno are its most representative names. This type of "poetic short story" are both the result of personal and coherent aesthetics, and of a special type of narrative. The intensity of the poem requires text brevity and conciseness.

Palabras clave: Posibilidades estéticas del relato. Unamuno, Pérez de Ayala, Miró.
Key words: Aesthetics possibilities of the story. Unamuno, Pérez de Ayala, Miró.

Uno de los rasgos característicos de la literatura española en el primer tercio de nuestro siglo, en lo que concierne a la narrativa, es la aparición y proliferación de las colecciones de novelas cortas, que hicieron posible la publicación de miles de títulos. El suceso editorial, como sabemos, se inicia en 1907, cuando Eduardo Zamacois difunde por circuitos de distribución popular la colección "El Cuento Semanal", y se desarrolla en diversas colecciones a lo largo de más de medio siglo. Luis S. Granjel, uno de los que mejor conocen este fenómeno literario y editorial,¹ señala que el declive de tal

* Fecha de recepción: 16-V-1996

modalidad se produce hacia 1932, año en que desaparece la que considera la última gran colección: “La Novela de Hoy”. Entre 1907 y 1932 vieron la luz, según el citado investigador, siete grandes colecciones² y una veintena de series más efímeras, que ponían semanalmente en los quioscos una notable cantidad de nuevos títulos. Pero el aludido “declive” no significa desaparición: es conveniente recordar que durante la República y la guerra civil continúan apareciendo colecciones, e incluso series nuevas: en 1933 aparece “Los Trece”; en 1936, “La Novela de una Hora”, y hasta 1938 continúa publicándose “La Novela Ideal”. En ese mismo año comienza a publicarse en San Sebastián “La Nueva Novela” y “Los Novelistas”; y, ya en la posguerra, ven la luz “La Novela del Sábado” (1939), “La Novela Actual” (1943) “La Novela Selecta” y “La Novela Corta” (1950), que resucita el título más popular de la época de apogeo. En 1952 aparece “Novelistas de Hoy”, y al año siguiente “La Novela del Sábado”. Entre 1965 y 1969 desarrolla su vida la última colección, propiedad de la editorial Alfaguara, “La Novela Popular”, que contó con la colaboración de los más destacados escritores del momento, de entre los que citamos los nombres de Francisco Ayala, García Pavón, Dolores Medio, Daniel Sueiro, Francisco Umbral, Joaquín Merino, Manuel Vicent...³

Al apuntar estos datos no sigo otro propósito que el de recordar la pervivencia de esa modalidad editorial más allá de la época que convencionalmente se les asigna, considerada como la propia del género; y también la amplitud del fenómeno y la diversidad de las realizaciones. Todo ello sirve de fondo y contraste al objetivo que persigo en estas páginas, que no es sino considerar ciertas peculiaridades que si cuantitativamente son mínimas, estéticamente alcanzan la máxima expresión. Me refiero a los logros creativos de mayor empeño, aquellos que en literatura distinguimos con la consideración de obras maestras.

Como bien sabemos, las colecciones de novelas cortas dieron adecuado cauce editorial a un tipo de relato de notable proliferación desde finales del siglo XIX. Conocido es el júbilo que en el protagonista homónimo del cuento “González Bribón” despertaba “el *crack* de la novela larga”.⁴ De aquí, del clima que se produce con la bancarrota del relato naturalista, nacen “especies de literatura como la novela-corta, el cuento literario de signo novelístico más que fabulístico, la breve impresión, el artículo o el ensayo en forma fictiva y el poema en prosa”.⁵ En definitiva, y siguiendo a José-Carlos Mainer, en la novela corta, tal y como queda configurada en las colecciones, encuentra su acomodo el tipo de relato que surge de la crisis del naturalismo novelesco, al tiempo que se convierte en el adecuado terreno en que experimentar nuevas formas expresivas:⁶ es la nueva literatura que corresponde al inicio de un nuevo momento histórico que los coetáneos bautizaron con el significativo –y a veces zumbón– nombre de “modernismo”. No puede dejar de advertirse que los más acusados ejemplos novelísticos de renovación literaria, en los umbrales del siglo XX, guardan relación con la novela corta. *Clarín* había anticipado el clima espiritual, singularmente con ese

ejemplar libro de 1892 donde se contiene *Doña Berta y Superchería*, y con sus *Cuentos morales* (1896), precedidos por un prólogo breve pero denso y de largo alcance estético, y no sólo ético, al que luego nos hemos de referir.

Unamuno afirmaba en 1900 que en esos días “el cuento se desarrolla a expensas de la novela”⁷, y hace depender el fenómeno, en primer lugar, de los gustos y demandas de un público que carece de tiempo para demorarse en narraciones extensas; pero también de cuestiones económicas que afectan al autor, como el mayor producto –proporcionalmente– sacado a un cuento, de fácil publicación en la prensa periódica, frente a lo problemático que resulta la impresión y distribución de una novela, remunerada escasamente con relación al trabajo que comporta. Sus novelas ya no alcanzarán las proporciones de la primera, *Paz en la guerra*. Don Miguel persiste en la escritura de cuentos –a los que denomina “novelas cortas” a pesar de su escasa extensión–, y tiende a la expresión concisa y sintética en unas obras que ya desde *Amor y pedagogía* –y salvando únicamente el caso de *Niebla*– se encuentran en las cercanías de la novela corta, cuando no resultan acabados ejemplos del género. Aún en textos algo más extensos como *Abel Sánchez* o *La tía Tula* se acerca al diseño de la *nouvelle* llamando la atención sobre la unidad del relato diseñado sobre el desarrollo de “una” pasión (“Una historia de pasión” subtitula la primera, y el sintagma conviene plenamente a la otra, evocada en su prólogo). Recordemos también que toda la primera época de Valle-Inclán, la que precede a la aparición de “El Cuento Semanal”, está recorrida por una sucesión de novelas cortas, desde las que integran *Femeninas* (1895), *Epitalamio* (1897), hasta la culminación de su arte “modernista” en las cuatro *Sonatas*, novelas cortas “eslabonadas, de posible lectura independiente pero con remisiones internas”.⁸ El mismo Pérez de Ayala se inicia en la narrativa con una novela corta, *Trece dioses*⁹ (1902), estimulado por la lectura de *Sonata de otoño*; y no está de más acercar un texto como *Diario de un enfermo* (1901), de J. Martínez Ruiz, al género que aquí tratamos, entendiéndolo como una novela corta en forma de diario, con esa apariencia fragmentaria pero con una definida y neta línea argumental.

La aparición y el éxito de “El Cuento Semanal” marca también sus diferencias con el ambiente de renovación en el que se produce, y del que es resultado, desde el momento en que la indagación estética y la apertura de nuevos caminos puede concretarse en una fórmula apta para la elaboración de productos literarios de fácil aceptación por parte de un público de clases medias, de limitado bagaje cultural. Considerado el fenómeno como la manifestación de una incipiente cultura de masas, la conexión positiva con un público numeroso –aun perteneciente a una nueva clase media urbana encaminada hacia formas de vida modernas e interesada en renovar las convenciones morales heredadas– delata, en la sintonía de esos relatos con sus expectativas, gustos y esquemas mentales, un horizonte estético e ideológico limitado. Muy esclarecedores, en este sentido, son los resultados del estudio que un grupo de investigadores de la

Universidad de París VIII– Vincennes publicó hace pocos años, en el que considera el conjunto de textos aparecidos en la primera colección como una obra global, producto de una empresa cultural de tipo colectivo; de ese modo es posible establecer una tipología de los relatos, reconocer unos modelos o esquemas funcionales básicos, como soporte de unos argumentos donde predomina lo sentimental, que pueden ser reducidos a rasgos bien definibles. Los personajes responden a arquetipos vigentes en la mentalidad colectiva, y las acciones pueden ser interpretadas fácilmente por el lector en un mensaje de sentido unívoco, en el que todo es denotativo.¹⁰

Manuel Martínez Arnaldos, en los primeros capítulos de su excelente libro sobre *La novela corta murciana*, pone de manifiesto cómo en términos generales hay en las diversas colecciones una clara tendencia hacia la literatura de consumo, y ello explica la elaboración de productos estandarizados: en la reiteración de los temas se tiende a clichés literarios, a formas estereotipadas; en esa relación, el lector impone sus gustos, y las empresas editoriales cobran un valor de contexto de situación, que condiciona en buena medida los textos que allí aparecen. “El autor ha de adaptarse a los cánones que imponen las revistas”, que adquieren “un valor recurrente propio”; aunque matiza que dicho marco “condiciona, pero no supone pertenencia”. A propósito de todo ello, y aunque “la novela corta de principios de siglo pierda, por lo general, esa nota emocional, propia de la poesía lírica, o la intensidad temática, que le ofrece el cuento”, hallamos un aceptable número de narraciones que mantienen “la fuerza de la nota lírica y poemática”.¹¹

Aquí queremos situarnos, ante lo que constituye las excepciones en este vasto conjunto de relatos destinados a entretener a un público deseoso de novedades, pero poco proclive a sutilezas estéticas y complejidades artísticas. Ante ese enorme caudal de narraciones, y sus convencionales personajes y argumentos, llaman nuestra atención ciertas obras maestras, creadas para ser difundidas en unos soportes que, en principio, participan de la efímera vida aneja a las publicaciones periódicas. Relatos que, en sus ejemplos señeros, alcanzan la más alta expresión literaria: la del poema, término con el que reiteradamente se le ha designado.

Si tenemos presente los rasgos básicos que afectan a la generalidad de las novelas cortas publicadas en la colecciones: su *sentido unívoco* y el *carácter denotativo* del lenguaje, hemos de convenir que ninguna estética más opuesta a todo ello que la de Gabriel Miró; y sin embargo el escritor debe su fama, su impulso inicial, al premio ganado en 1908 en el concurso convocado por “El Cuento Semanal”, y en esas colecciones participa con seis títulos.¹² Recordemos que el ideal narrativo de Miró consistía en “decir las cosas por insinuación”¹³, y que su estética descansaba sobre una concepción del lenguaje que potencia lo connotativo en la búsqueda de la palabra “que no lo dice todo sino que lo contiene todo”.¹⁴ Recordemos también que en su segunda novela corta, *La palma rota* (“Los Contemporáneos”, 1909), aparece reflejado en su inicio

tanto el destinatario ideal –y hasta imposible– como las sensaciones que esta literatura quiere despertar: complejas resonancias, tal y como las provoca la gran música. No pretende el escritor interesar, sino emocionar; no busca encandilar al lector con una trama que arrastre hacia el futuro, sino conmover en cada página con una sobreabundancia siempre presente. A esta densidad estética se refería Ortega y Gasset en su famoso artículo de 1927, destacando en clave de censura lo que en estricta justicia debía ser elogiado: “todo el libro conserva la misma ardiente tensión, idéntico cuidado, pulso y pulimento. Tanto que acaso este son persistente de prima hiperestesiada colabora a la fatiga, no dejando respiro: la perfección de la prosa de Miró es impecable e implacable”.¹⁵ “¿No es esto egregio lirismo?”, dice el ensayista algo más adelante, aplicando a la novela una categoría que pudiera parecer novedosa y anticipadora de criterios más modernos; pero en el caso del escritor levantino debemos remitir veinte años atrás. El 18 de octubre de 1908, Bernardo G. de Candamo escribía a propósito de *La novela de mi amigo*, de breves dimensiones, y cercana en técnica y sentido a *Nómada*, que “puede calificarse el libro de Miró como novela lírica”;¹⁶ cuatro días antes, J. Tolosa en *El Liberal* afirmaba que el libro de Miró “tiene, como los suyos anteriores, corte de novela de nuevo género, de *novela poema*, que desde hace poco tiempo principia a manifestarse en nuestra literatura [...] narración llena de lirismo interior y de intensa emoción poética”.¹⁷ En nuestra historia literaria queda suficientemente resaltada la novedad cuando observamos que se hace necesario aplicar nuevos conceptos a nuevas realidades.

Si atendemos a los criterios expuestos, podemos concluir que no hay, en nuestra historia literaria, figura que mejor se ajuste y justifique la presente indagación que la de Ramón Pérez de Ayala. Él es quien califica en 1916 como “novelas poemáticas” tres relatos que habían visto la luz en sendos números de “Los Contemporáneos” y “La Novela Corta”, creando el nombre adecuado a una forma literaria concreta, que es la de la novela corta. Esta “novela poemática” es fruto de unas necesidades estéticas, resultado de un proceso coherente, representa una concepción del arte y se encamina hacia unos propósitos, como intentaremos exponer.

En el desarrollo de la obra de Pérez de Ayala, el pasaje de *Troteras y danzaderas* en el que Alberto Díaz de Guzmán –“alter ego” del autor– lee *Otelo* a Verónica es un momento decisivo. *Troteras* es el resultado de todo un proceso de búsqueda, culminación de una tetralogía y fundamento del arte maduro del escritor; y tal vez aquí encontremos la clave de su obra. En ese capítulo el narrador resume un hallazgo esencial al interpretar las reacciones que esa joven semiprostituta y de escasa cultura, pero de gran sensibilidad e inteligencia, va manifestando ante el texto de Shakespeare. “Consideraba, con intuición repentina, la diferencia que hay entre el Gran Arte, floración espontánea del espíritu humano y organismo que de sí propio vive, y el arte ruín y farisaico, torpe artificio, que no arte, y comprendía que la esencial diferencia era dife-

rencia de concepción moral y no de técnica”.¹⁹

Quienes conozcan la obra del escritor asturiano, saben que esa “concepción moral” no tiene nada que ver con “moraleta” alguna, ni con enseñanzas relacionadas con unas conclusiones explícitas; tampoco ha de interpretarse que el escritor desdeña la técnica. Precisamente fue Pérez de Ayala uno de los más destacados protagonistas en la tarea de renovación de la novela en una época de profundos cambios, llegando a resultados muy avanzados: pensemos en la compleja construcción estructural de *Belarmino y Apolonio*, y en la organización musical de *Tigre Juan*, con ese sutil artificio de la doble columna en la página para mostrar el discurrir paralelo de las dos vidas, y las resonancias recíprocas, o en la concepción de los textos que nos ocupan. La cuestión de la ética no ha de ser desvinculada de la estética, pues precisamente páginas después Alberto defenderá, frente a Anton Tejero (Ortega) la necesidad, más que de una educación política, de una educación estética. La estética implica una ética, y ésta no se manifiesta sin aquélla. La dimensión moral de *Otelo* es solidaria de su configuración artística, y no es pensable al margen de una forma poética. Pero Ayala tenía un modelo muy cercano para situarse ante esta práctica literaria, y es el de *Clarín*. Sabemos que el autor de *Prometeo* fue no sólo alumno de Leopoldo Alas, sino que trató con él y hasta fue compañero de juegos –o contrincante– en el casino ovetense.²⁰ El joven asturiano fue un lector aprovechado de los relatos del maestro, y recogió el estímulo de sus *Cuentos morales*. En el breve prólogo de 1895 realiza el escritor una defensa de la autonomía del arte, “en el sentido de mantener como dogma seguro el de su sustantividad independiente”, y una declaración de que por moral entiende la atención “a los fenómenos de la conducta libre”. En definitiva, en el campo de la moral así entendida no se pretende juzgar –o prejulgar– comportamientos, sino reflexionar sobre su sentido y condiciones. De largo alcance son las breves líneas que cierran este párrafo central: “No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su sentir, su voluntad”.²¹ El fragmento es bien conocido, pero conviene repetirlo porque en él se resumen de manera magistral las condiciones peculiares de toda novela poemática: carácter secundario de lo argumental y de la presencia del “medio”, elemento decisivo en la novelística naturalista. Se margina, o se reduce convenientemente, todo lo relativo a la historia, la sociedad, la política, y también a la psicología, para operar con puros elementos literarios; se apela a la fábula o a la parábola (¿qué otra cosa es *Las dos cajas*, *Doña Berta* o *El cura de Vericuelo*?) para indagar con una historia sugestiva, poética, nada realista, en los resortes y en los ámbitos del “hombre interior”: en la fuerza creadora de la voluntad y en las dimensiones de la vida sentimental. De este modo, con la atención puesta de manera primordial en el sentimiento y en la voluntad, el relato entra de lleno en territorio de lo lírico, de lo poético. La voluntad es potencia creadora –del yo y del mundo– y el sen-

tir del hombre adensa el espacio interior. El mismo Pérez de Ayala, consciente de la novedad y potencia estética de los relatos de *Clarín*, escribe en 1942 al frente de una edición de *Superchería. Cuervo. Doña Berta* un prólogo donde, al reflexionar sobre la obra de su maestro, encontramos criterios que podemos aplicar sus propios relatos:

Son obras de pura literatura, con todos los dones, agraciados o funestos, de la vida y de la naturaleza, y por eso mismo nos adoctrinan como la naturaleza y la vida, pero en una manera de experiencia más concentrada, clarividente, plena e intuitiva, que proviene de la inteligencia multiforme y aptitud estética en el autor para percibir y transmitir la realidad en extracto ideológico y la belleza en visión directa.²²

Un “extracto ideológico” consustancial a una forma bella. Por ideología no se entiende la adscripción a un pensamiento –social, político, religioso...– concreto, sino la voluntad de propiciar un conocimiento profundo, que habría de ser calificado más bien de filosófico. En un breve ensayo liminar declara Pérez de Ayala cual es la “función peculiar de la literatura”: “el conocimiento de los gérmenes más sutiles y soterrados de la vida espiritual”.²³ A ese conocimiento llega el poeta de manera intuitiva, puesto que como afirma en el “Alegato *pro domo mea*”: “El verbo poético es un modo de conato hacia la conciencia universal. Y un poeta es algo así como claraboya o lucerna a cuyo través se columbran atisbos de esa universal conciencia”,²⁴ de modo que la poesía “es una participación o vislumbre de la conciencia cósmica”. Si el poeta, el gran poeta, pretende alcanzar por vía intuitiva aquello en que consiste la “función de la literatura”, el novelista llega a los mismos resultados siguiendo un procedimiento analítico: a través de la atención que presta a los sucesivos presentes cotidianos; pero no lo hace para dar cuenta de lo que sucede en la superficie de esos acontecimientos, sino para advertir –y para que advirtamos– que son manifestación y resultado de unas normas eternas y valores vitales, a cuyo reconocimiento el arte –el “Gran Arte”– ayuda de manera inmediata. Por todo ello, la labor del novelista es también creativa –siempre que se superen las limitaciones de los procedimientos realistas y naturalistas–, pues reconocer las normas eternas es también crearlas –o “recrearlas”–, y en el sometimiento a ellas nos creamos también nosotros.²⁵

En la solución de ese posible conflicto entre procedimientos antitéticos: el analítico o de observación de los sucesivos presentes cotidianos (novelesco), y el intuitivo y, por tanto, sintético (poético), la práctica de la novela corta aparece, más que como adecuada, como *necesaria*. Son novelas: relatos con personajes, episodios, lugares...; y son poemas, creaciones imaginarias, fábulas, parábolas, que propician un conocimiento por síntesis e intuición. En el feliz hallazgo se concilian los dos géneros, enriqueciéndose poéticamente y adensándose estéticamente la materia novelesca. Porque en esencia lo sintético e intuitivo prevalece sobre lo analítico y descriptivo. En 1942, en ese importante texto que es el citado prólogo a *Troteras*, el escritor asturiano identificó y definió las piezas que forman esa nueva realidad literaria:

“En bastantes años –cerca de tres lustros– escribí a intervalos varias novelas poemáticas (*Prometeo*, *Luz de domingo*, etc. y *El ombligo del mundo* ...), con rastros y vestigios todavía del signo de “tinieblas sobre las cumbres” y de “a la poesía por la verdad”, pero donde se aspira a obtener la poesía de la verdad por un procedimiento más directo y sintético que analítico (por eso les suscribí el calificativo de “poemáticas”), al contrario que en las otras cuatro largas novelas anteriores”.²⁶

Esta configuración de la novela poemática es uno de los logros fundamentales en la novelística del período; y se produce en el terreno de la novela corta porque las acciones simbólicas en que consisten requieren el procedimiento sintético, como unas nuevas “novelas ejemplares”.²⁷ Pero también porque en ese terreno literario se propicia la tarea experimentadora. No hay más que comprobar que desde 1907, cuando Pérez de Ayala comienza a colaborar en las colecciones de novelas cortas, el autor de *Prometeo* inicia una búsqueda que ha de concluir con este relato “ejemplar”, y con los que desde aquí van a ir surgiendo. *Artemisa* (“El Cuento Semanal” 1907), su primera contribución a este nuevo vehículo literario, fue un intento de aclimatar los mitos clásicos en ambientes modernos; *Sonreía* (“Los Contemporáneos” 1909) aparece como una concesión a la vena sentimental más convencional –a pesar de cierta carga crítica–, y por ello nunca fue recogida por el escritor en volumen. En *Exodo* (“El Cuento Semanal”) y en *Padre e hijo* (ambas de 1911) vuelve a tomar como modelo a Valle-Inclán, llevando al ambiente rural –o “feudal”– asturiano el estímulo de las *Comedias bárbaras*. Es en 1912, el año de la redacción de *Troteras*, cuando encuentra la línea que ha de culminar cuatro años después: *El Anticristo* (“El Libro Popular”) se subtitula “Ejemplo”; y lo es plenamente: se trata de una acción de carácter moral en la que, a partir de una anécdota histórica, se eleva hacia el problema de la conciliación de los contrarios. *La araña* (“El Libro Popular” 1913), adensa el elemento intelectual al continuar esta temática intensificando el carácter simbólico de los elementos, y la conduce hacia la lograda plenitud de los relatos de 1916, y los que vendrán después.

Si hemos comenzado estas consideraciones viendo en Gabriel Miró un primer ejemplo de “novela poema”, señalado por la crítica como novedad literaria en 1908, queremos cerrar el tríptico de manera adecuada acudiendo a la obra de don Miguel de Unamuno, a quien antes nos hemos referido muy sucintamente. Unamuno es un escritor que, también por necesidades expresivas, recurre a la forma de la novela corta. Participa con siete títulos, desde 1911 hasta 1930, en las colecciones;²⁸ y a él pertenece el relato más reeditado –y comentado– del período: *San Manuel Bueno, mártir*, su novela de mayor densidad poética y patética, y una obra maestra de la literatura. Su narrativa nos aparece también como el desarrollo de los criterios expuestos por *Clarín* en el prólogo a sus *Cuentos morales*: son “relatos dramáticos” de “realidades íntimas”, sin escenarios “realistas”; con ellos intenta indagar en el problema de la personalidad, atendiendo a la voluntad –creadora– y al sentimiento.²⁹ El “Prólogo” a sus *Tres novelas ejemplares* es, en este sentido, una pieza clave y muy conocida, donde expresa su

concepto del personaje como “criatura poética” y del relato como “poema”, opuesto a lo que él entiende por literatura: “un género de subsistencia, sujeta a la ley de la oferta y la demanda, y a exportación e importación, y a registro de aduana y a tasa”.³⁰ Desde *Una historia de amor* (1911) hasta *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), la intensidad de sus novelas, y también su carácter ejemplar, requieren la concentración y la tensión propias de la novela corta. La concisión expresiva es adecuada al efecto que quiere despertar, y ya sabemos que don Miguel pretende siempre conmover al lector, sacudirlo, hacerlo sentir y pensar, sacarlo de una actitud de complacencia o de indiferencia. Hasta aquí puede llegar, y arraigar en terreno apropiado, la onda de los criterios de Edgar Allan Poe: “Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión [...] el grado de auténtico efecto poético que es capaz de lograr; pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado”.³¹

En un texto menos conocido, escrito hacia 1921 –al año siguiente de publicar las *Tres novelas ejemplares*–, Unamuno reflexionaba de nuevo sobre el género para reiterar sus ideas centrales: “una novela es un poema. Cuando lo es, claro. Y cuando no lo es, tampoco es novela”.³² Allí mismo se apoya en Renán para afirmar que el peligro del género novela está en “la vulgaridad y la prolijidad”: “Una larga ficción en prosa me parecía una falta literaria”, y ésta es la razón por la que tradicionalmente ha sido considerada la novela un género inferior (lo que no deja de ser una paradoja). Si la novela aspira a la categoría de poema, ha de ser evitando la prolijidad, concentrándose, adensándose, reduciendo sus proporciones –nunca lo cuantitativo fue garantía de excelencia estética–, y ello convierte a la novela corta en una forma literaria privilegiada. El mismo Unamuno lo demostró con su obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Es fundamental su estudio “La novela corta en España (1907-1936)”, recogido en su libro *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980. Para lo referente a la nómina de escritores que participan en estas publicaciones, conviene citar el libro de Federico Carlos Sáinz de Robles, *La promoción de “El Cuento Semanal”. 1907-1925*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- 2 Recordemos que esas colecciones son “El Cuento Semanal” (1907-1912), “Los Contemporáneos” (1909-1926), “El Libro Popular” (1912-1914), “La Novela

- Corta” (1916-1925), “La Novela Semanal” (1921-1925), “La Novela de Hoy” (1922-1932) y “La Novela Mundial” (1926-1928).
- 3 Para una visión panorámica del desarrollo de esta modalidad literaria en nuestro siglo véase mi trabajo “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en José Luis Alonso Hernández, Martín Gosman y Rinaldo Rinaldi, eds., *La Nouvelle Romane (Italia-Francia-España)*, Amsterdam, Rodopi, 1993, págs. 143-160.
 - 4 Leopoldo Alas, “Clarín”, *Cuentos morales*, cito por la ed. de Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 270.
 - 5 Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Ed. Castalia, 1985, pág. 79.
 - 6 José-Carlos Mainer, “El Cuento Semanal (1907-1912): Texto y contexto”, en Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, coords. *Formas breves del relato*, Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 207-220.
 - 7 “Cuentos y novelas”, *El Siglo* (Montevideo, 9 de diciembre 1900); recogido en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Escelicer, 1967, págs. 1274-1275.
 - 8 Leda Schiavo, estudio introductorio a su ed. de *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid, Espasa-Calpe 1989, pág. 13.
 - 9 Conocíamos su existencia, pero el texto se encontraba perdido hasta que ha sido felizmente hallado y publicado en cuidada edición por Geraldine M. Scanlon, con sustancioso estudio introductorio: Ramón Pérez de Ayala, *Trece dioses (Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. Véase también mi estudio “*Trece dioses* y los orígenes de la narrativa de Pérez de Ayala”, *Insula*, núm. 525 (septiembre 1990), págs. 7-8.
 - 10 VV.AA., *Ideología y texto en “El Cuento Semanal”. 1907-1912*, con prólogo de José-Carlos Mainer, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
 - 11 Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta murciana (1900-1936). Crítica y sociología*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993; para las ideas expuestas, véanse especialmente las págs. 24-48.
 - 12 Véase mi estudio “Las novelas cortas de Gabriel Miró”, que sirve de introducción a mi edición de las *Novelas cortas*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1991 (2ª ed.), págs. 13-89.
 - 13 Nota autobiográfica escrita por Gabriel Miró el 29 de marzo de 1927, y reproducida en varios lugares. Cito por *Obras completas de Gabriel Miró*, Edición Conmemorativa, Barcelona, Impr. Altés, 1932, págs. X-XI.14 En *El humo dormido*, ed. de Edmund L. King, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1991, pág. 60.
 - 15 “*El obispo leproso*. Novela, por Gabriel Miró” (*El Sol*, 9 de enero 1927), recogido en *Espíritu de la letra*; cito por la ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Ed. Cátedra, 1985, pág. 96

- 16 Bernardo G. de Candamo, “Guía del lector. *La novela de mi amigo*”, *El Faro* (Madrid), 18 de octubre 1908.
- 17 J. Tolosa, “*La novela de mi amigo*”, *El Liberal* (Madrid), 14 de octubre 1908.
- 18 *Prometeo* en el núm. 336 de “Los Contemporáneos” (1915); *Luz de domingo* en el núm. 27 de “La Novela Corta”, y *La caída de los limones* en el núm. 383 de “Los Contemporáneos” (ambas en 1916). El libro que recoge los tres títulos y donde se introducen, como novedad, los poemas iniciales a cada capítulo, aparece también en 1916. Véase mi libro *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Alicante, 1983.
- 19 *Troteras y danzaderas*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Ed. Castalia, 1973, pág. 162.
- 20 Sobre esta relación amistosa, véase la incompleta biografía de Miguel Pérez Ferrero, *Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Guadarrama-Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973.
- 21 *Loc. cit.*, págs. 7-8.
- 22 “Clarín y don Leopoldo Alas”, ensayo que sirve de prólogo a *Superchería. Cuervo. Doña Berta*, Madrid, Taurus, 1970, pág. 15
- 23 “Ensayo liminar” a Gregorio Marañón, *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, pág. 19.
- 24 En *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1965, pág. 77.
- 25 Pérez de Ayala expone estas ideas en un importante texto: el prólogo que en 1942 escribió para una edición publicada en Argentina de *Troteras y danzaderas* (Buenos Aires, Ed. Losada); ocupa las págs. 5-21, y no ha sido recogido posteriormente en volumen alguno. Para sus ideas sobre la novela, y sus censuras a los procedimientos realistas y naturalistas, véase su libro *Principios y finales de la novela*, Madrid, Ed. Taurus, 1958.
- 26 *Loc. cit.*, pág. 19.27 El prof. José-Carlos Mainer define muy acertadamente este tipo de novela corta al entenderla como “una parábola de la vida española”; véase *La Edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1981, págs. 153-154.
- 28 Véase Luis S. Granjel, *op.cit.*, pág. 148.
- 29 Prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía* (1934); en *Obras completas*, vol. II, págs. 311-316.
- 30 *O.C.*, II, pags. 971-977.
- 31 Edgard Allan Poe, “Filosofía de la composición”, *Ensayos y críticas*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 67. Ideas que hay que relacionar con los criterios expuestos en su conocido ensayo “Hawthorne” (*loc. cit.*, págs. 125-141).
- 32 “Novela, ensayo y estudio”, en *Obras completas*, vol. VII, págs. 881-882.