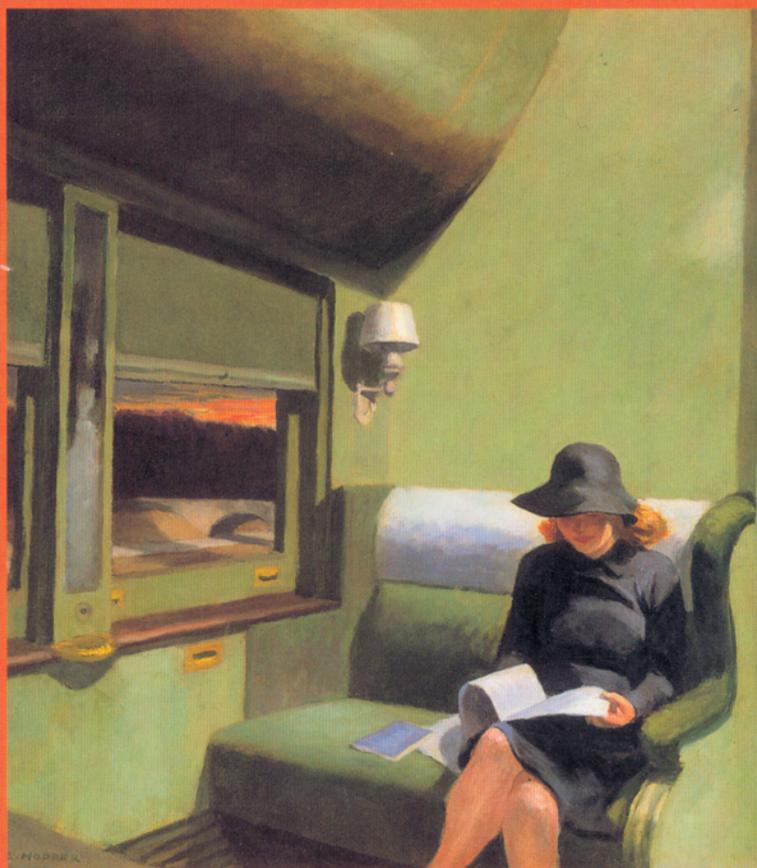


M.^a Jesús Hernández Lerena

Exploración de un género literario:

**Los relatos
breves
de
Alice Munro**



Universidad de La Rioja

*Exploración de un género literario:
Los relatos breves de
Alice Munro*

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN

n° 18

María Jesús Hernández Lerena

*Exploración de un género literario:
Los relatos breves de
Alice Munro*

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
Servicio de Publicaciones



Exploración de un género literario: Los relatos breves de Alice Munro

de María Jesús Hernández Lerena (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, 2011
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

Cubierta: Detalle de la Revista Hopper 1882-1967, página 44.

ISBN: 978-84-694-0183-5

I like looking at people's lives over a number of years without continuity. Like catching them in snapshots. And I like the way people relate, or don't relate, to the people they were earlier ... I think this is why I'm not drawn to writing novels. Because I don't see that people develop and arrive somewhere. I just see people living in flashes. From time to time.

Alice Munro, en una entrevista con Geoff Hancock, 1982

If I should die, what would I make of my life? I used to write miniature novels, vividly imagined, set anywhere my imagination moved me. Then something slipped. I started writing only of myself and these vivid moments in a confusing flux.

Clark Blaise, "Going to India", 1974

ÍNDICE

PRÓLOGO	13
OBRA DE ALICE MUNRO	23
Relatos no incluidos en colecciones	23
Colecciones de relatos	24
Artículos	27
Guiones de televisión	27
Lista de abreviaturas	28
I. ALICE MUNRO, LA LITERATURA CANADIENSE Y	
EL RELATO CORTO	29
I.1. El Relato corto en Canadá	29
I.2. Alice Munro: Vida y percepciones de la autora	43
I.3. Influencias Literarias	50
I.4. Recepción crítica de la obra de Munro y objetivo de nuestro estudio	57
II. DISCUSIÓN METODOLÓGICA	65
II.1. Justificación Del Método Elegido	65
II.1.1. Usos de la narratología	65
II.1.2. Justificación del método elegido: El marco genérico ..	70
II.2. Categorías temporales de la narratología	76
II.3. Estudios de tiempo, espacio y género	80
II.3.1 Estudios del tiempo en la literatura	80
II.3.2 Estudios de las formas espaciales en las narraciones ...	85
II.3.3 Estudios genéricos	89

III. EL TIEMPO EN EL RELATO BREVE	93
III.1. Significación temporal en el relato corto y en la novela	95
III.1.1. Valor simbólico de los segmentos temporales seleccionados	98
III.1.2. Relación entre duración temporal y unidad argumental	99
III.1.3. Tiempo dramatizado y tiempo incluido	101
III.2. Significación de la temporalidad en el relato corto y en el en el poema Lírico	109
IV. EL MODO SINGULATIVO AL SERVICIO DEL MODO ITERATIVO .	117
IV.1. <i>Dance of the Happy Shades</i> : Bases para una comprensión de la organización iterativa	118
IV.1.1. Aplicación de nuestras observaciones sobre la iteración al resto de los relatos que componen <i>DHS</i>	130
IV.1.2. Inicio del relato como repetición de un acontecimiento anterior	131
IV.1.3. El recuerdo como acto sincrónico	133
IV.1.4. Énfasis en el componente típico de los personajes . . .	134
IV.2. <i>Lives of Girls and Women</i> : Nuevos aspectos	137
IV.3. El modo iterativo: Implicaciones en la obra de Alice Munro .	143
IV.4. El modo iterativo: Implicaciones con respecto al género	154
V. EVOLUCIÓN HACIA NUEVAS FORMAS: EL RELATO ANALÉPTICO Y USOS DEL TIEMPO PRIMARIO EN <i>SOMETHING I'VE BEEN MEANING TO TELL YOU</i> Y <i>THE MOONS OF JUPITER</i>	159
V.1. Un nuevo núcleo de relatos: <i>SMT</i> y <i>MJ</i>	159
V.2. Consideraciones teóricas	168
V.3. Análisis de los relatos	175
V.3.1. Análisis del relato: "Something I've Been Meaning to Tell You"(13)	175
V.3.1.1. Primeros segmentos del relato: organización	182

V.3.1.2. Los períodos de tiempo, círculos cerrados temporalmente	185
V.3.1.3. Cada segmento o bloque narrativo es un círculo completo temáticamente	187
V.3.1.4. Complejidad de perspectivas y falta de claridad referencial	191
V.3.2. Organización temporal en “Material”, “Tell Me Yes or No”, “The Spanish Lady” y “The Ottawa Valley”	193
V.3.2.1 El tiempo como nivel de experiencia	193
V.3.2.2 El pasado como un caso del presente	200
V.3.2.3 Duración del tiempo de la narración	204
V.3.3. <i>The Moons of Jupiter</i> y los diferentes usos del presente	206
VI. DESDOBLAMIENTO DEL TIEMPO EN <i>THE PROGRESS OF LOVE</i> . .	223
VI.1. “The progress of love”, “Monsieur les Deux Chapeaux” y “Miles City, Montana”: El caso de los porvenires simultáneos . .	225
VI.1.1. Denominador común de los relatos insólitos	231
VI.1.2. Dos aspectos de la verdad: Lo cotidiano y lo insólito .	234
VI.1.3. Deslizamiento de los personajes en planos paralelos .	236
VI.1.4. Negación del tiempo cronológico	238
VI.1.5. Selección de dos momentos	240
VII. LA FUNCIÓN DEL TIEMPO EN EL CICLO DE RELATOS	243
VII.1. Bases genéricas	245
VII.1.1. Definición	245
VII.1.2. Nexos entre los relatos	247
VII.1.3. Los personajes	249
VII.2. Clasificación de <i>LGW</i> y <i>BM</i>	252
VII.3. La Importancia del tiempo como elemento de cohesión entre los relatos	256
VII.4. El sentido de cierre y el problema del “apocalipsis continuo” .	260
VII.4.1. El apocalipsis continuo	264

VII.5. Tiempo y construcción de personajes en <i>LGW</i> y <i>BM</i>	267
VII.6. Otras implicaciones de la organización temporal del ciclo de relatos	273
VIII. <i>OPEN SECRETS</i>: LA DEMARCACIÓN TEMPORAL EL RELATO BREVE .	279
VIII.1. Relatividad de las restricciones temporales de la narración y dirección del relato	285
VIII.2. Los Conceptos de transición, indirección y sumario .	293
VIII.2.1. El Metodo de la indirección	302
VIII.3. Orientacion del tiempo en <i>Open Secrets</i>	307
IX. CONCLUSIONES	317
IX.1. La construcción del tiempo a través de los modos de presen- tación textual	317
IX.1.1 El relato iterativo: El tiempo como recurrencia	317
IX.1.2 La organizacion analeptica: El tiempo como orden . . .	322
IX.1.3 El tiempo de la narración	329
IX.2 Potencialidad de los modos de presentación del tiempo en el relato corto	332
IX.3 Evolución y significado de la obra de Alice Munro	343
IX.3.1. Alice Munro y el relato breve	343
IX.3.2. Aportacion y alcance de la obra de Munro	351
X. BIBLIOGRAFÍA	357
X.1. Fuentes primarias	357
X.2. Fuentes secundarias	361

PRÓLOGO

En nuestro análisis nos hemos acercado al relato breve desde la hipótesis de que este género literario representa una específica perspectiva temporal sobre la experiencia humana. La ficción breve afecta al tratamiento literario de las acciones y del progreso individual: la vida no se desdobra gradualmente, se concibe en forma de etapas separadas o puntos aislados de tiempo, no como proceso o como flujo.

Al enfrentarnos con un relato breve, tanto los lectores como los críticos asumimos la creencia de que ciertos incidentes aislados de una cadena temporal y causal pueden proporcionarnos una interpretación válida de nuestra vida emocional.

Este es el incentivo que nos impulsa a la búsqueda de categorías narrativas que puedan ayudarnos a dar una explicación textual a las implicaciones que la anterior hipótesis produce, tanto en la organización temporal de los relatos como en la presentación de sucesos y la construcción de personajes.

El relato corto ha sido definido por su brevedad, por su orientación hacia ciertos temas, por el uso de estrategias tales como la alusión o la implicación, por el número de personajes, por su contexto histórico o por el grado de atención que demanda de un lector que trata de comprender unos textos sesgados contextualmente. Todas estas definiciones han suscitado la discusión entre los críticos y han favorecido el conocimiento de una forma que se caracteriza por su capacidad para eludir una definición estable.

No debemos abandonar el criterio genérico sólo porque sea imposible contener la potencialidad de un modo narrativo en un sistema de normas y tendencias. Más bien, mantendremos a la vista una definición que sea susceptible de modificación y ampliación a la vez que nuestro propio conoci-

miento del género vaya haciéndose más profundo. Una de las funciones principales del arte es ayudarnos a ordenar las cosas y, si hemos de entender este “ordenamiento”, debemos conocer la forma que ordena. Asumimos que el artista selecciona su medio por alguna razón -ya sea racional o intuitivamente- y que al menos parte del mensaje es proyectado por el medio en sí mismo.

He comprobado que al relato corto se le define mejor *a priori* por referencia a un modo de comprensión más que buscando una fórmula narrativa. El relato corto da forma narrativa a una actividad relacionada con el conocimiento y la memoria. Este modo de comprensión rechaza la continuidad y la sucesión prolongada como acceso a la temporalidad humana. Curiosamente, las definiciones que más se aproximan a la naturaleza de este género siempre me han sido proporcionadas por ciertos críticos cuyas afirmaciones se referían a aspectos de la narración que nada tienen que ver con el relato corto.

A. A. Mendilow (1952:204-5), por ejemplo, nos proporciona ciertas claves útiles para nuestro propósito cuando, en su estudio sobre el tiempo en la novela, se dispone a definir la ficción psicológica:

There are within each of us stresses and strains that, meeting at a point of time, resolve themselves into a single resultant action; or else, clashing and cancelling one another, make clear the reasons for inaction.

Para Mendilow, existe un momento dentro del cual todas las experiencias pasadas convergen. Esta confluencia de emociones o pensamientos en un momento crucial o significativo define muy bien una de las características del relato corto. Si hemos de establecer una primera diferencia entre la novela y el relato corto con respecto a esta idea, podemos decir que, aunque en la novela se produzcan estos “puntos de encuentro” en el tiempo, en el relato no se presentan como una culminación de un periodo de transición y por ello retienen una cualidad de arbitrariedad y de misterio.

Ana González Salvador (1980:20) también nos ayuda a encontrar una forma de expresar esta idea cuando, al describir el subgénero de lo insólito dentro de la literatura fantástica, imagina a un ser diminuto, morador de un rincón apartado del universo, que dirige un día la mirada fuera de sí mismo por primera vez. Este ser comprende que lo que contemplan sus ojos es

cambiante y fugaz y, por añadidura, no se corresponde con la idea que tenía de las cosas.

Esta dolorosa toma de conciencia asociada con la transición a la edad madura refleja uno de los atractivos del relato corto: la esperanza de encontrar un gesto mágico que resuma la vida de los personajes. Es éste un momento suspendido al que se aísla y enmarca en un texto autónomo. El relato corto demanda, por lo tanto, un criterio de totalidad formal para una unidad muy restringida de experiencia. Este marco genérico está libre de la obligación de reflejar la variedad humana y un sistema de conexiones que se desarrolla en una continuidad.

“Of all art forms, the novel is best able to show connections” afirma el crítico de relato breve Walton Beacham (1981:9). Por nuestra parte, creemos que existen al menos dos destinos para nuestra experiencia, destinos que aparecen encarnados en dos géneros narrativos diferentes: la novela y el relato corto. El relato investiga aquellos medios de expresión que reflejan la cualidad de la vida humana de forma no acumulativa. Destaca un sólo aspecto de la realidad dejando el resto en la sombra. Si utilizamos los términos de Scholles y Kellog (1966:375), podemos decir que la conexión entre el mundo ficticio y el real en el relato corto es “ilustrativa”, en oposición a la conexión “representativa” que produce la novela. Aunque la novela lleve a cabo un proceso de selección, este proceso intenta mimetizar la continuidad del tiempo, proporcionar un sentido de duración.

Finalmente, es el escritor Jerzy Kosinski (1978:160) el que de forma más clara explica esta “traducción” al plano narrativo de los dos modos de organizar la información que poseemos en nuestra memoria:

I think our notion of ourselves is a fiction which is composed of what we have memorized, edited, created, imagined. Our recollection contains, for instance, fleeting moments of childhood, highly telescoped, a few events from the boyhood and adolescence. What else is there? There's no continuity. Is there a real plot? A plot, a sense of destiny, is provided for us by family tradition, by society, by a political party, or by our own indoctrinated imagination. The plot is given by outsiders - parents, for example - who insist on destiny of some sort. Psychoanalysts would insist on a destiny we can't quite control; Marxism insists on a societal destiny, on realized necessity; an existentialist points out our constant split and our tragic plight. What is our individual consciousness, or our individual awareness? It is composed of very short incidents. Our memory is the great short story writer. Maybe that is why we believe that everyone has

one novel in him: his own empirical existence -if he can extract his self from it. I think it's quite appropriate: our memory is our supreme writer and editor. It is the aesthetic dimension of our life.

Así es como los autores del relato corto nos hacen observar la experiencia, como pequeños saltos y, de este modo, desestabilizan la creencia de que la progresión es algo fundado, sobre todo en el relato corto moderno.

"I see everything separate" comenta Alice Munro, la escritora cuya obra hemos elegido para nuestro análisis. Alice Munro es otro de los ejemplos notables de escritores representativos de nuestro siglo que deciden componer su trabajo más profundo y duradero en el género del relato breve. Algunas de las claves de su producción se encuentran en el epígrafe con el que introducimos este libro, en el que observamos la relevancia del tiempo como un elemento fundamental que determina la elección y el tratamiento que un autor da a su material.

La idea de que el tiempo puede ser un elemento susceptible de ser caracterizado y asociado con un determinado género proviene del estudio de Mijail Bajtin (1975) sobre los cronotopos literarios. Bajtin analiza diferentes tipos de unidad novelesca pertenecientes a distintos subgéneros clásicos antiguos que se pueden describir por la "cualidad" o las "propiedades" del tiempo que se desprende de cada uno de ellos. La influencia de estos diferentes "tipos" de tiempo se revela en la clase de encadenamiento que se establece entre los acontecimientos, en la forma en la que los personajes adquieren su identidad en la obra y en la organización de los motivos literarios.

Hemos hablado hasta ahora de una concepción del tiempo como una hipótesis que se asocia a un determinado género narrativo. Pero la noción del tiempo como un soporte fragmentado de una experiencia que carece de continuidad o de conexiones firmes con periodos pasados o futuros no es exclusiva del relato corto. La novela moderna ha evolucionado hacia formas que se habían considerado características tradicionales del relato corto.

A principios del siglo veinte, la unidad de ficción en la novela se restringió al día. Estas novelas, asociadas al periodo modernista, ocultaban los sistemas de comprensión que permitían un acceso fácil al texto y una interpretación sin problemas. Se incluyó el final abierto y se eliminó la secuencia de sucesos para efectuar una concentración en estímulos más elusivos,

produciéndose una gran dificultad para encontrar un argumento, dificultad que tantos críticos han asociado al relato corto.

Es relativamente fácil diferenciar los ideales de composición breve de Edgar Allan Poe de los más extensos y discursivos de novelistas contemporáneos suyos como Dickens o Thackeray. Pero la novela moderna incluye procedimientos que coinciden con muchos de los recursos asociados al relato corto desde su nacimiento en el siglo diecinueve, lo que dificulta la tarea de su diferenciación. Sin embargo, estos procedimientos tienen su raíz en diferentes motivos para el relato y para la novela.

El relato breve aparece ligado a este tipo de organizaciones textuales como una consecuencia inevitable de su forma: su brevedad implica un tratamiento más oblicuo y ambiguo de la experiencia y elimina la posibilidad de incluir sistemas totalitarios de conocimiento. Tampoco puede “permitirse” seguir continuamente la trayectoria de varios personajes integrados en una comunidad o sociedad visible o sólida. Sólo nos permite “mirar” durante un corto periodo de tiempo. Por otro lado, la novela adoptó nuevas técnicas porque se consideraba necesaria una adecuación más fiel a nuevos criterios de realidad basados en la fragmentación e inaccesibilidad de la experiencia.

Además existe otra coincidencia añadida entre los dos géneros. En la novela de principios del siglo veinte el movimiento del argumento comienza a girar no en torno a la progresión secuencial de acontecimientos en el tiempo, sino en el movimiento de la apariencia a la realidad, como señala J. Arthur Honeywell (1988:242-3). Dicho de otra forma, el argumento de la novela comienza a depender más fuertemente de un cambio de evaluación o revelación que de otros criterios.

Uno de los fenómenos que los críticos del relato breve han tomado como característica definitoria desde la aparición del género ha sido precisamente la sustitución de la noción de desarrollo o evolución por la de revelación. La revelación o epifanía se considera como un elemento estructural que sustituye a los efectos de clímax producidos por la secuencia de sucesos asociada a los argumentos convencionales de la novela del siglo diecinueve.

Sin embargo, en la novela moderna también se puede contemplar el énfasis en estos momentos de conciencia y en el carácter elusivo de la

noción de una identidad fija y constante en el tiempo. La diferencia entre ambos géneros aparece establecida por la forma en la que cada género incluye estos procedimientos en un sistema de jerarquías diferentes. El relato corto, al tener un sólo centro de interés, puede ofrecernos este momento de visión como un objetivo único, alrededor del cual gravitan el resto de componentes del relato.

Es difícil de evaluar la afirmación de Thomas L. Leitch (1989:146) de que los experimentos realizados en la forma breve han establecido modelos cruciales para el desarrollo de la novela moderna, a través de un reto a nociones tradicionales de integración y coherencia dentro de la narración. Pero sí coincido con la opinión de Clare Hanson (1985:55-6) de que el relato corto es una forma que se ajusta mejor que la novela al concepto de personaje desarrollado por el modernismo, con su cuestionamiento de una identidad fija y comprensible y su énfasis en el acercamiento a esos momentos en los que los personajes creen tener conciencia de su propia identidad.

Por razones de su brevedad y de la ambivalencia que mantiene con respecto al pasado y al futuro, el relato corto es una forma más apropiada para reflejar esta opacidad y evanescencia del carácter humano. Sólo tenemos que recordar que algunas de las novelas modernistas fueron concebidas originalmente como piezas de prosa breve, como *Ulysses* de James Joyce o *Jacob's Room* de Virginia Woolf.

Cuando Virginia Woolf (1932:223) intenta describir el tipo ideal de literatura elige el ejemplo de Chéjov, porque el autor ruso se deshace de las señales argumentales y de la artificialidad de los argumentos bien estructurados. La propia autora, en su famosa conferencia titulada "Mr. Bennet and Mrs. Brown" (1988:28), trata de explicar cómo debería cambiar el personaje en la ficción moderna. Para ello, utiliza un ejemplo que se podría asociar con el modo de proyectar el significado en el relato corto: una situación no explicada que brevemente conecta a dos personas.

Esta es la motivación principal del relato corto: un sólo estímulo. El encuentro de dos personas en un tren, tal como lo visualiza Woolf en el texto citado, nos hace imaginar la clase de situación en la que se ven envueltas, la razón que las ha traído a ese lugar y el tipo de vida que llevarán en el futuro. En este documento tan valioso de la historia de la literatura escrito en 1924, Woolf parece estar adelantando las cualidades de dos obras maes-

tras del relato corto de todos los tiempos: "Hills like White Elephants" y "The Light of the World" de Ernest Hemingway.

Por otra parte, en este apartado introductorio debemos identificar otro tipo de cuestiones para que puedan ser reconocidas con claridad a la hora del análisis y aplicadas al conocimiento de unos textos concretos.

En primer lugar, existe un acuerdo casi mayoritario en que el relato corto, por ser una forma más afín al poema que la novela, se encuentra menos implicado, estructural y temáticamente, con los procesos del tiempo y con la relación causa-efecto. Tendremos que discernir, entonces, si es correcto adoptar como presupuesto genérico el sentido débil de la temporalidad y, de ser así, analizar de qué forma esta aparente ausencia nos afecta como lectores.

Una parte de lo que se denomina "crítica espacial" escoge como corpus de análisis al relato corto, una forma que favorece el juego semántico asociativo por encima de criterios cronológicos de asimilación del significado. Este tipo de crítica mantiene que ciertos textos favorecen una interpretación espacial porque establecen un juego de perspectivas sobre un estímulo inmovilizado. Cada bloque de un texto narrativo, cada fragmento, tiene su propio interés y se configura como una organización narrativa y lingüística independiente. La validez o la conveniencia de esta crítica se discutirá en un apartado de la introducción que sigue a este prólogo y surgirá de nuevo en nuestro análisis.

Por otra parte, algunos críticos han intentado describir las relaciones existentes entre lo que denominan la "unidad de ficción" y los criterios de extensión temporal. La unidad de ficción se define como el material que compone un argumento completo, mientras que la extensión temporal se define como el trecho de tiempo (*timespan*) necesario para satisfacer las demandas del lector en cuanto a movimiento argumental, desarrollo de acciones o personajes y sentido de cierre o resolución.

El relato corto efectúa desde sus comienzos una reducción acusada de las coordenadas temporales en las que conocemos a los personajes. Tiende a ser simbólico en un doble sentido, en la delineación del personaje y en su relación con el tiempo, eligiendo una situación central que representa una vida completa. Mendilow (1952:9-10), sin embargo, muestra la tendencia de cualquier tipo de narración contemporánea a reducir los trechos tempora-

les en los que se proyecta nuestra vida, precisamente porque necesitamos un continuo cambio de perspectiva y porque experimentamos deseos más inmediatos.

Además, sabemos que la novela se ha sumado al criterio de una radical restricción temporal típica del relato corto, quizá a través de la creencia de que cada hora de nuestra vida tiene su propio interés, su mérito particular. Este cambio implica que nuestro criterio para valorar los elementos narrativos que pueden constituir las tramas ha variado, que dotamos con un criterio de totalidad a unidades de experiencia más reducidas y con menos peso argumental. ¿Podemos entonces seguir definiendo desde este punto de vista al relato corto? Las características de la obra de Munro apuntan directamente a este problema y presentan una dificultad añadida, ya que en sus relatos se incluyen extensos periodos de la vida de los personajes.

Las dificultades se extienden hacia otro elemento: la noción de revelación y sus implicaciones temporales en cuanto a su capacidad para reflejar el cambio sin introducir una continuidad en el tiempo. El concepto de revelación ha sufrido cambios importantes en el relato corto moderno puesto que ya no se asocia necesariamente con un proceso de los personajes presentado de forma clara en el relato. Según H.E. Bates (1988:88), los autores "do not label, do not point and push" y se refiere específicamente a Chéjov, que es incluso uno de los primeros maestros del género. La indeterminación con respecto al significado del relato y la falta de guías textuales que nos ayuden a dar transcendencia a lo que hemos observado han constituido una característica presente en las obras de algunos autores desde la formación del género.

Pero muchos de los relatos modernos incluyen, además, procesos narrativos que frustran la hipótesis de una revelación final que pueda iluminar retrospectivamente las experiencias vividas. Por eso hemos de averiguar también si, en vista de la ausencia de este momento privilegiado, seguimos teniendo conciencia de género y, consecuentemente, identificar cuáles son las soluciones textuales que eliminan esta resolución o cierre final al relato.

Otros aspectos que nos interesa observar están relacionados con los periodos de tiempo de la vida de los personajes a los que se les da privilegio en el relato y con las estrategias que potencian el alcance temporal del relato, compensando así la brevedad de su recorrido.

También se dedicará un capítulo a analizar las características del “ciclo de relatos” como un modelo que comparte características de encadenamiento con la novela mientras que sus componentes permanecen como unidades separadas e independientes. Comprobaremos si las dos obras de Alice Munro que se pueden incluir en el género “ciclo de relatos”, *Lives of Girls and Women* y *The Beggar Maid*, se ajustan a las premisas asociadas al relato corto en cuanto a organización temporal.

El objetivo de este libro es confeccionar un programa descriptivo que pueda revelar algunas de las posibilidades del género a través de la obra de un autor contemporáneo. Para ello debemos mantener en mente todas las cuestiones mencionadas anteriormente, además de considerar qué aspectos textuales son afectados por la temporalidad. No son sólo los personajes los que se mueven en un mundo ficticio que acoge referencias temporales, sino que el narrador organiza sus materiales dentro de una posición temporal más o menos alejada de los sucesos que relata.

La experiencia que obtiene el lector de una narración es también temporal. La lectura es, como apunta Cesare Segre (1976:10), “una aventura que ha sido programada con sus fases y su duración.” Asimilamos la información como una sucesión producida por la contigüidad de las palabras. En esta aventura, el texto orienta y modela nuestra interpretación distribuyendo la información sobre los sucesos y personajes a través de diferentes recursos o técnicas que tienen que ver con el orden, la frecuencia y el grado de atención textual prestado a los diferentes estímulos que constituyen el material del relato. Una técnica concreta en una narración, según la define A. A. Mendilow (1952:234) es “content caught in a particular way”. Otra técnica produciría una interpretación diferente, materializaría una experiencia diferente.

Por ello, el análisis de los modos de presentación del tiempo nos ayuda a comprender cómo asimilamos los sucesos o los personajes del relato. Los modos de presentación imponen unas condiciones de percepción. Si ponemos como ejemplo el caso del modo iterativo, tan importante en la producción inicial de Alice Munro, descubriremos cómo este modo arrebató al tiempo una de sus cualidades: la sucesión. De esta forma se pierde el carácter único de los momentos y sucesos y se produce una visión en la que los

personajes aparecen como seres inmutables al servicio de la ley de repetición.

Para analizar los modos textuales de presentación del tiempo nos hemos servido de las categorías establecidas por Gérard Genette (1972), porque permiten identificar los mecanismos que distribuyen la información en el texto y permiten establecer un nexo entre la disposición de los elementos y el modo en el que afectan a nuestra comprensión.

En este prólogo hemos intentado apuntar algunos de los incentivos que nos han llevado a seleccionar el corpus y la perspectiva de nuestro análisis. Este estudio pretende ser la continuación de un proyecto de investigación en el que definimos las características del relato corto a través de la descripción de los modos de organización textual en la obra de varios autores norteamericanos que contribuyeron decisivamente a la formación y evolución del género en el siglo diecinueve. La posibilidad de contacto y conocimiento de otra literatura y de otro país también ha supuesto otro gran aliciente.

Nuestro objetivo, ahora, es la observación del comportamiento de este género a través de una autora cuya obra completa se circunscribe enteramente al relato corto y que pertenece a un país, Canadá, en el que la importancia de este género corre pareja con la de la novela. Alice Munro sigue escribiendo, por lo que disfrutamos de la doble ventaja de poder tener acceso a sus ideas literarias a través de sus declaraciones en entrevistas y, también, de poder manejar unos relatos que se encuentran en nuestra más estricta actualidad.

Como punto final a este prólogo, reduciremos a tres coordenadas todas las ideas que hemos comentado y que propiciarán el posterior análisis: los recursos que aparecen asociados al género del relato corto, la riqueza y variedad de la obra de un autor y la perspectiva de una categoría que afecta a cada aspecto de la ficción, como es el tiempo.

OBRA DE ALICE MUNRO

Relatos no incluidos en colecciones:

- “The Dimensions of a Shadow”, 1950 (*Folio*, Univ. of Western Ontario, 4, No. 2. April, pp.4-10.).
- “Story for Sunday”, 1950 (*Folio*, Univ. of Western Ontario, 5, No. 1, Dec., pp. 4-8).
- “The Widower”, 1951 (*Folio*, Univ. of Western Ontario, 5, No.2, April, pp.7-11).
- “A Basket of Strawberries” 1953 (*Mayfair*, Nov., pp. 32-33, 78-79, 80, 82.).
- “The Idyllic Summer”, 1954 (*The Canadian Forum*, Aug., pp. 106-07, 109-10).
- “At the Other Place”, 1955 (*The Canadian Forum*, Sept., pp.131-133).
- “The Edge of Town”, 1955 (*Queen’s Quaterly*, 62, Autumn, pp. 368-80).
- “How Could I Do That?”, 1956 (*Chatelaine*, July, pp.16-17, 55-58).
- “The Dangerous One”, 1957 (*Chatelaine*, July, pp.48-51).
- “Home”, 1974 (En *New Canadian Stories*. Ed. and introd. David Hellwig and Joan Harcourt. Ottawa: Oberon. pp.133-153).
- “Characters”, 1978 (*Ploughshares*, 4, No. 3, Summer, pp. 72-82).
- “Wood”, 1980 (*The New Yorker*, 24, Nov., pp. 46-54).
- “The Ferguson Girls Must Never Marry”, 1982 (*Grand Street*, New York, 1, No. 3, Spring, pp. 27-64).

Colecciones de relatos

■ *Dance of the Happy Shades*, 1968.

- “Walker Brothers Cowboy”
- “The Shining Houses”
- “Images”
- “Thanks for the Ride”
- “The Office”
- “An Ounce of Cure”
- “The Time of Death”
- “Day of the Butterfly”
- “Boys and Girls”
- “Postcard”
- “Red Dress -1946”
- “Sunday Afternoon”
- “A Trip to the Coast”
- “The Peace of Utrecht”
- “Dance of the Happy Shades”

■ *Lives of Girls and Women*, 1971.

- “The Flats Road”
- “Heirs of the Living Body”
- “Princess Ida”
- “Age of Faith”
- “Changes and Ceremonies”
- “Lives of Girls and Women”
- “Baptizing”
- “Epilogue: The Photographer”

■ *Something I've Been Meaning to Tell You*, 1974.

- “Something I've Been Meaning to Tell you”
- “Material”, 1973
- “How I Met My Husband”,
- “Walking on Water”
- “Forgiveness in Families”

- “Tell Me Yes or No”
 - “The Found Boat”
 - “Executioners”
 - “Marrakesh”
 - “The Spanish Lady”
 - “Winter Wind”
 - “Memorial”
 - “The Ottawa Valley”
- *Who Do You Think You Are? / The Beggar Maid*, 1977
- “Royal Beatings”
 - “Privilege”
 - “Half a Grapefruit”
 - “Wild Swans”
 - “The Beggar Maid”
 - “Mischief”
 - “Providence”
 - “Simon’s Luck”
 - “Spelling”
 - “Who Do You Think You Are?”
- *The Moons of Jupiter*, 1982
- “Chaddeleys and Flemings”: 1. “Connection”. 2. “The Stone in the Field”
 - “Dulse”
 - “The Turkey Season”
 - “Accident”
 - “Bardon Bus”
 - “Prue”
 - “Labor Day Dinner”
 - “Mrs. Cross and Mrs. Kidd”
 - “Hard-Luck Stories”
 - “Visitors”
 - “The Moons of Jupiter”

■ *The Progress of Love*, 1985

- “The Progress of Love”
- “Lichen”
- “Monsieur les Deux Chapeaux”
- “Miles City, Montana”
- “Fits”
- “The Moon in the Orange Street Skating Rink”
- “Jesse and Meribeth”
- “Eskimo”
- “A Queer Streak”
- “Circle of Prayer”
- “White Dump”

■ *Friend of My Youth*, 1990

- “Friend of My Youth”
- “Five Points”
- “Meneseteung”
- “Hold Me Fast, Don’t Let Me Pass”
- “Oranges and Apples”
- “Pictures of the Ice”
- “Goodness and Mercy”
- “Oh, What Avails”
- “Differently”
- “Wigtime”

■ *Open Secrets*, 1994

- “Carried Away”
- “A Real Life”
- “The Albanian Virgin”
- “Open Secrets”
- “The Jack Randa Hotel”
- “A Wilderness Station”
- “Spaceships Have Landed”
- “Vandals”

Artículos:

- 1962. "Remember Roger Mortimer: Dicken's Children History of England Remembered". *The Montrealer*, Feb., pp. 34-37.
- 1970. "Author's Commentary". En *Sixteen by Twelve: Short Stories by Canadian Writers*. Metcalf, John, ed., Toronto: Ryerson, pp. 125-6.
- 1972. "The Colonel's Hash Resettled". En *The Narrative Voice: Stories and Reflections by Canadian Authors*. Metcalf, John, ed., pp. 181-83.
- 1973. "Bob Weaver Has Lots of Friends". *Performing Arts Canada*, 10, no. 3, Fall, p. 13.
- 1974. "Everything Here Is Touchable and Mysterious". *Weekend Magazine (Toronto Star)*, II, May, p. 33.
- 1978. "On Writing 'The Office'". En *Transitions II: Short Fiction: A Source Book of Canadian Literature*. Peck, Edward, ed., Vancouver: CommCept, pp. 259, 261-62.
- 1981. "Working for a Living". *Grand Street* (New York), I, No. I, Fall, pp. 9-37.
- 1982. "Through the Jade Curtain". En *Chinada: Memoirs of the Gang of Seven*. Geddes, Gary, ed., Montreal: Quadrant, pp. 51-55.
- 1982. "What Is Real?". *The Canadian Forum*, Sept, pp. 5-36.

Guiones de televisión:

- "A Trip to the Coast". Dir. Paul Lynch. Prod., David Peddie. *To See Ourselves*. CBC TV, 5 Dec., 1973.
- "How I Met My Husband". Dir. Herb Poland. Prod. George Jonas. *The Play's the Thing*. CBC TV, 10 Jan., 1974.
- "1847: The Irish". Dir. Eric Till. *The Newcomers*. CBC TV, 8 Jan., 1978.

Lista de abreviaturas

DHS Dance of the Happy Shades

LGW Lives of Girls and Women

SMT Something I've Been Meaning To Tell You

BM The Beggar Maid / Who Do You Think You Are?

MJ The Moons of Jupiter

PL The Progress of Love

OS Open Secrets

I. ALICE MUNRO, LA LITERATURA CANADIENSE Y EL RELATO CORTO

I.1 El relato corto en Canadá

Existen varias señales indicativas que nos hacen ser conscientes de la importancia del relato corto en el panorama literario canadiense. En primer lugar, en Canadá, la obra de los autores canadienses, tanto en novela como en relato corto, se discute y analiza al completo, como una unidad creativa que despliega sus particularidades en ambas formas. Este hecho no produce, como lo hizo en un principio en los Estados Unidos, la falsa impresión de que su patrimonio literario estaba basado exclusivamente en los logros, ya sean en forma de “romance” o de novela, de escritores de máxima relevancia para el desarrollo de su literatura nacional, como lo son Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Mark Twain o Stephen Crane. La faceta como autores de relato corto de estas grandes figuras quedaba al margen y era objeto de estudio sólo para aquellos críticos que estaban interesados específicamente en la naturaleza de este género y en ciertos autores que “practicaban” esta forma. A pesar de ser grandes maestros del género y haber contribuido a su evolución y asentamiento, sus relatos cortos representaban una corriente subterránea de creatividad que sólo más tarde se hizo totalmente visible.

Robert Kroetsch (1989:51) señala que la literatura americana está poderosamente anclada en la grandeza de su siglo diecinueve, pero que la literatura canadiense es una literatura de finales del siglo veinte. El hecho de que el relato corto sea ya considerado como un género merecedor de la más seria atención académica puede ser el motivo que hace que la crítica canadiense -desde perspectivas históricas, regionalistas, post-modernistas, femi-

nistas o autobiográficas- acoja por igual a representantes de la novela y del relato corto. Así lo demuestran los estudios de George Woodcock (1987), Robert Kroetsch (1989), Jeanne Delbaere (1990), Coral Ann Howells (1987) o K.P. Stich (1988), entre otros. Aunque también existe la presión típicamente canadiense de poseer sólo un corto túnel de tiempo a través del cual poder observar el trabajo conseguido, presión que, como señala Judith Miller (1995:279), es una de las causas del afán por incluir la mayor cantidad de obras posibles dentro del canon literario.

En Canadá tampoco se excluyen los libros de relatos cortos de las listas de best-séllers por cuestiones genéricas y, en numerosas ocasiones, se ha concedido el *Governor General's Award*, el premio literario canadiense más importante, a colecciones de relatos como la obra de Hugh Garner *Men and Women* (1966), a *Home Truths* (1981) de Mavis Gallant o a las tres obras de Alice Munro *Dance of the Happy Shades* (1968), *Who Do You Think You Are?* (1977) y *The Progress of Love* (1985).

En la zona anglófona de Canadá es posible escribir únicamente relatos cortos y ser considerado un escritor representativo del país, al menos éste es el caso de Alice Munro y Mavis Gallant. Mavis Gallant escribió dos novelas, pero sus seis colecciones de relatos cortos la caracterizan como escritora de este género. Alice Munro y Mavis Gallant representan el punto más extremo de dedicación absoluta a este género, seguidas muy de cerca por otros autores canadienses que, nacidos a partir de los años treinta, ofrecen obras de gran relevancia en el relato corto, combinando su producción con la novela y la poesía. Entre ellos se encuentran Audrey Thomas, Rudy Wiebe, Hugh Hood, Margaret Laurence, Margaret Atwood, Leon Rooke, Clark Blaise, Bharati Mukherjee, Ray Smith, Jane Rule, etc.

La producción de Alice Munro, comprendida entre los años 1968 y 1994, se encuentra en un punto histórico en que el resurgimiento del relato corto en Canadá fue seguido casi inmediatamente por una inundación de escritores y obras que hicieron que este género se consolidara, pero que se dificultara la tarea de ofrecer una visión homogénea de su situación. A continuación dibujaremos a grandes trazos el "paisaje" del relato corto canadiense desde sus comienzos en el siglo diecinueve hasta ese momento de explosión creativa de los años setenta y ochenta.

Los primeros ejemplos del género relato breve dignos de mención en Canadá los encontramos con las piezas cómicas y parodias de Stephen Leacock (1869-1944) y los relatos naturalistas de animales de G. D. Roberts (1860-1943) y Ernest Thompson Seton (1860-1946). La orientación del relato corto canadiense a finales del siglo diecinueve parecía no estar influida por los cuentos sobrenaturales de Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne, popularizados por las revistas americanas *Scribner's*, *Harper's* o *Atlantic Monthly*, aunque mostraba el mismo interés por la historia con sabor local y cierto regusto sentimental o por el cuento fronterizo. Dos representantes de ambas tendencias son Isabella Valancy Crawford (1850-87) o Gilbert Parker (1862-1932).

Duncan Campbell Scott (1862-1947) rompe por primera vez con la simplicidad de estas formas iniciales creando relatos que han sido comparados con los de la autora americana de relato breve Sarah Orne Jewett. Los relatos de Scott hicieron avanzar al género gracias a su convicción de que lo ordinario y lo trivial eran dignos de examen y, además, podían ser mostrados de tal manera que fueran significativos sin elevarlos a una transcendencia exagerada. Esto fue posible por la creación de una voz narrativa tolerante y sutilmente irónica.

Scott experimentó desde el principio en sus obras *In the Village of the Viger* (1896) y *The Witching of Elspie* (1923) con la forma del ciclo de relatos, haciendo que el sentido de unidad se consiguiera gracias a un ambiente sostenido, a un escenario común y a una caracterización con mayor peso que otros intereses narrativos más dramáticos. Además introdujo temas más acordes con una modernidad incipiente, mostrando a sus personajes atrapados en el dilema entre un modo de vida tradicional y nuevas formas de pensamiento que implicaban una amenazadora fragmentación de la personalidad. La influencia de su obra se hace patente en los relatos de Margaret Laurence, Alice Munro, Jack Hodgins, Sandra Birdsell, etc.

Por otra parte, la escritora Sara Jeanette Duncan (1861-1922) fue precursora, como señala Michelle Gadpaille (1988:17) de escritoras tales como Ethel Wilson o Margaret Atwood, al crear una voz femenina inteligente, sofisticada y rebelde en sus largísimos relatos *The Pool in the Desert* (1903). Michelle Gadpaille localiza la consolidación del género en Canadá en la obra de Morley Callaghan. Este autor empezó a publicar a partir de 1926 en revis-

tas canadienses y americanas como *This Quartet*, *Scribner's* o *The New Yorker*. Sus relatos han sido recogidos en *A Native Argosy* (1929), *Now that April's Here* (1936) y en las antologías *Morley Callaghan's Stories* (1959) y *The Lost and Found Stories of Morley Callaghan* (1985).

Callaghan trasladó el relato corto canadiense a un nuevo territorio urbano y adoptó un estilo austero, falto de emoción, que ha sido asociado frecuentemente con el de Ernest Hemingway, a quien conoció en 1923. Por la naturaleza inarticulada de sus personajes que luchan contra motivos comprendidos sólo a medias, su simplicidad sintáctica y el abandono del relato en un punto de no culminación, Callaghan rompe con los clichés de una literatura anterior basada en el acercamiento romántico a la vida rural de sabor localista.

Ethel Wilson (1888-1980), Hugh Garner (1913-79) y los escritores Frederick Philip Grove (1879-1948) y Sinclair Ross (1908) representan adaptaciones al relato corto de tres tendencias literarias que estaban emergiendo fuera del género breve.

Ethel Wilson experimenta con las innovaciones modernistas de la narración en primera persona, empleando un punto de vista limitado para sugerir múltiples perspectivas sobre los sucesos.

Hugh Garner continúa la tradición del estilo *hard-boiled* de Callaghan. Su producción aparece después de la segunda guerra mundial, convirtiéndole en uno de los escritores de relatos más conocidos en Canadá. Garner hizo suya la obsesión literaria de los años 30 y 40 por la injusticia social, la tiranía, el compromiso y las reacciones de hombres ordinarios enfrentados a condiciones históricas extraordinarias.

Por otra parte, Frederick Philip Grove (1879-1948) intenta documentar a través de una ficción meditativa y filosófica los tipos humanos que se encuentran en la vida rural. Grove es más conocido por sus novelas localizadas en las praderas, y su influencia posterior reside en ese tipo de realismo que en Canadá se denomina *Prairie Fiction*, del que Sinclair Ross se convertiría en representante. Aunque Grove publicó sus relatos a finales de los años veinte, la mayor parte de su obra aparece recogida en *Tales from the Margin* (1971).

Sinclair Ross eligió también las praderas como territorio ficcional, pero acercándose a su material sin concesiones, suprimiendo el romanticismo

que se solía encontrar en la ficción publicada en las revistas. Ross hace de las praderas un escenario para las más duras realidades de la vida en las granjas. Si el marco geográfico de Grove se localizaban en Manitoba, Ross convierte a la severa tierra de Saskatchewan en un lugar de tragedia y catarsis, creando imágenes concretas para los motivos dominantes del aislamiento y la privación.

Su obra trata de dos conflictos fundamentales, el del hombre contra la naturaleza y el del hombre enfrentado a su propio fracaso en sus relaciones con sus semejantes. Aunque sus relatos fueron publicados alrededor de los años treinta y cuarenta en revistas, no fue hasta 1968 cuando fueron reunidos en la colección *The Lamp at Noon*, momento en el que se convirtieron en un modelo representativo de los relatos cortos canadienses por su implacable realismo, su descripción del sufrimiento de una humanidad estoica y su atención naturalista al paisaje y clima canadienses.

Dance of the Happy Shades, la colección de relatos de Alice Munro que aparece en el mismo año, ha sido comparada con *The Lamp at Noon* precisamente porque ambas colecciones exploran las pruebas y las tragedias de la gente ordinaria, aunque los relatos de Munro se localicen en una ciudad de provincias en el Suroeste de Ontario.

La antología *Canadian Short Stories* (1952), bajo la edición de Robert Weaver y Helen James, representa ese punto en el tiempo en el que un vago sentido histórico de continuidad en el relato corto se transformará, gracias a la aparición de un gran número de autores en los años cincuenta y sesenta, en un sentimiento de seguridad por la amplia aceptación y divulgación del género en Canadá. Esta antología, que incluye relatos que se habían emitido en la *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC), destaca la importancia de la radio en Canadá como el medio que popularizó un género que se estaba desarrollando.

Fue precisamente Robert Weaver quién dio la oportunidad a Munro de dar a conocer su primer relato a través de un programa radiofónico. Algunos de los relatos de su antología *Canadian Short Stories* pertenecen a autores ya establecidos como Hugh Garner, Sinclair Ross o Ethel Wilson, pero muchos otros son de escritores que, como Alice Munro, emergían a principios de los años cincuenta. Entre ellos se encuentran W. O. Mitchell, Malcolm Lowry, Mordecai Richler o Mavis Gallant, autores que consolida-

rían su reputación en la década siguiente como figuras principales del relato corto en Canadá.

Las numerosas antologías que se editaron en los años setenta en Canadá fueron la prueba de que el relato corto había roto las barreras de las revistas canadienses como *The Montrealer*, *The Canadian Forum*, *Chatelaine* o *The Tamarack Review* y de que se cotizaba en las revistas americanas, abriéndose camino en la empresa editorial canadiense a través de su publicación independiente en forma de libro. Los propósitos de estas antologías eran variados y estaban muy unidos a problemas persistentes en la literatura canadiense como la identificación de su especificidad como literatura nacional, los métodos por los cuales había de ser analizada y otras complicaciones añadidas que surgían por nuevos desarrollos en el terreno de la crítica literaria.

Además de las antologías que reunían el trabajo de autores individuales, otras muchas recopilaban los relatos de los primeros escritores como Isabella Valancy Crawford o Raymond Knister y, aunque presentaban obras de calidad un tanto irregular, proporcionaban un sentido de continuidad en la historia del género en Canadá a través del énfasis en temas y preocupaciones de los escritores de relato corto. Un ejemplo de este tipo es la antología *Nineteenth Century Canadian Stories* editada por David Arnason (1976).

Otras colecciones intentaban proyectar un sentimiento de localidad (*sense of place*) y de región, como la serie de MacMillan, *Stories from Western Canada* (1972) o *Stories from Ontario* (1974). Estas agrupaciones de relatos proporcionaban perspectivas sobre las diferencias históricas y culturales entre las regiones de Canadá y sobre las diferencias dentro de las regiones mismas. Creciente importancia irán cobrando las antologías que recogen el trabajo de mujeres escritoras como el de *Stories by Canadian Women* (1984) de Margaret Sullivan. Estas publicaciones se convierten en un vehículo para discutir teorías feministas y examinar las preocupaciones y las características de la ficción escrita por mujeres.

Del mismo modo, adquieren gran relevancia otros dos tipos de antología que servían más claramente para definir el curso del relato corto durante este periodo y para evaluar los méritos de autores particulares junto con las perspectivas con las que acercarse al género: "las antologías representa-

tivas” o de “consenso” y las “antologías experimentales”. En las primeras, los editores presentaban los logros de autores reconocidos y usaban las introducciones para relacionarlos con la tradición canadiense y para analizar su contexto cultural. En las antologías experimentales se incluía relatos de carácter específicamente innovador. Sus editores eran a menudo escritores de relato corto que usaban sus introducciones para cuestionar los valores de una supuesta tradición y animar a los escritores a perseguir nuevas formas.

Alice Munro casi siempre aparece incluida en estos dos tipos de antologías porque, aunque es a menudo etiquetada como realista, su presencia representativa y su reputación internacional la hacían imprescindible incluso para editores y autores como Geoff Hancock (1980), que despreciaban la supuesta tradición realista canadiense reivindicada por editores como Wayne Grady en el prefacio de *The Penguin Book of Canadian Short Stories* (1980).

Alice Munro aparece normalmente acompañada en las antologías representativas por Margaret Atwood, W. D. Valgardson, Alistair MacLeod, Clark Blaise o Mavis Gallant. Estas colecciones admiten relatos que representan lo que se ha denominado “realismo modernista”, tal como lo define George Woodcock (1987:136). Este tipo de realismo contiene una expresión casi lírica que Munro desarrolló durante los años cincuenta y es frecuentemente comparado con el de los primeros tiempos del modernismo, en determinadas obras de James Joyce, D. H. Lawrence o Thomas Mann. Sus obras reflejan una sociedad que es observada con una cercanía opresiva por un ser que desea escapar, representado en forma de una consciencia atormentada por el movimiento a través de las transiciones de la vida. Estas antologías se alimentan también de las nuevas inclusiones de escritores como Jack Hodgins, Matt Cohen o Audrey Thomas, que publicaron importantes colecciones de relatos cortos a partir de 1972 y representan tendencias experimentales o postmodernistas.

Como ejemplo de este tipo de antologías podemos mencionar la edición de Robert Weaver *Canadian Short Stories: Second Series* (1968), *Great Canadian Short Stories* (1971), editada por Alec Lucas, *The Best Modern Canadian Short Stories* (1978), de Ivon Owen y Morris Wolfe, *Best Canadian Short Stories* (1981) de John Stevens o *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* editada por Robert Weaver y Margaret

Atwood en 1986. En la introducción, los editores señalan a menudo que el realismo es la característica más típica del relato corto canadiense, una tradición que continúa en el trabajo semi-autobiográfico de escritores como Margaret Lawrence, Alice Munro o Hugh Hood. Estas antologías dan prueba de que el relato canadiense es un fenómeno en florecimiento y de que su evolución se ancla en una tradición bien definida.

La otra dirección tomada por las antologías ignoraba un sentido de tradición canadiense y recogía ejemplos tanto de autores conocidos como Garner, Atwood Hood o Munro como de otros que establecerían pronto su reputación y publicarían en colecciones independientes su propio trabajo, como W. D. Valgardson, Matt Cohen, Jane Rule, Jack Hodgins, Leon Rooke, etc. Estos autores construyen sus experimentos ficcionales a través del préstamo de formas góticas, el surrealismo, el movimiento en diferentes planos de la realidad o la evocación de arquetipos míticos.

Ejemplos de estas antologías pueden ser *14 Stories High* (1971) editada por David Helwig y Tom Marshall o *Best Canadian Stories* (1978-80) editada por John Metcalf y Clark Blaise. Las dos figuras más influyentes en este campo han sido Geoff Hancock (editor de *Canadian Fiction Magazine* a partir de 1974) y John Metcalf. Sus puntos de vista han sido considerados por algunos como doctrinales ya que el trabajo de los autores que recogían era menos discutido por su mérito intrínseco que como evidencia de las direcciones que el relato corto canadiense debería o no debería tomar.

Mientras Geoff Hancock (1977:19) adivina el futuro del relato corto canadiense en el realismo mágico, John Metcalf (1982:169) reclama la necesidad de que la ficción breve se oriente hacia terrenos de experimentación formal, centrándose en el lenguaje mismo para conseguir un despeje de la tradición realista de la prosa canadiense:

Where twenty years ago Canadian stories stressed content - what a story was *about*- the main emphasis now is on the story as verbal and rhetorical *performance*. Our best writers are concerned with the story as *thing to be experienced* rather than as *thing to be understood*.

Si consideramos a todos los autores que hemos mencionado en su individualidad, probablemente no existe nada que nos haga diferenciar el relato corto canadiense de otra clase de relato, según señala Margaret Atwood (1986:xiv) en su introducción a *The Oxford Book of Canadian Short*

Stories: “there is no essence of Canada that, sprinkled on a piece of prose fiction, will magically transform it”.

Sin embargo, si consideramos al relato corto canadiense como un corpus de trabajo, se pueden formalizar unas pocas generalizaciones que, si bien no pueden dar una visión panorámica completa del relato corto contemporáneo en Canadá, pueden proporcionarnos un contexto suficiente para reconocer ciertas constantes del género en este país.

En primer lugar, se ha de reconocer la extraordinaria importancia del papel de las mujeres en el gran resurgimiento de la literatura canadiense desde los años cincuenta hasta la actualidad. Este dato se confirma también por el amplio número de mujeres escritoras que han contribuido de manera relevante a la consolidación del relato corto.

Podemos mencionar como ejemplo a Isabella Valancy Crawford (1850-87), Ethel Wilson (*Mrs. Golightly and Other Stories*, 1961), Mavis Gallant (*The Other Paris*, 1956, *My Heart is Broken*, 1964, *The Pagnitz Junction*, 1973, *From the Fifteenth District*, 1979, *Home Truths*, 1981), Margaret Laurence (*The Tomorrow-Tamer*, 1962, *A Bird in the House*, 1970), Joyce Marshall (*A private Place*, 1975), Bharati Mukherjee (*Darkness*, 1985), Jane Rule (*Theme for Diverse Instruments*, 1975, *Outlander*, 1981, *Inward Passage*, 1985), Audrey Thomas (*Ten Green Bottles*, 1967, *Real Mothers*, 1981, *Two in the Bush and Other Stories*, 1981), Margaret Atwood (*Dancing Girls and Other Stories*, 1977, *Bluebeard's Egg*, 1983), Marian Engel (*Inside the Easter Egg*, 1975, *The Tattooed Woman*, obra póstuma 1985), Sandra Birdsell (*Night Travellers*, 1982, *Ladies of the House* 1984) y a la misma Alice Munro, cuya producción hemos recogido anteriormente.

De la multiplicidad de soluciones narrativas que nos proporcionan estas autoras podemos destacar la tendencia hacia el realismo mágico en la obra de Munro y de Sandra Birdsell, el humor de Audrey Thomas o los juegos característicos en la obra de Margaret Atwood en los que se integran o desintegran varios lados de una sólo personalidad.

Coral Ann Howells (1987:1-32) ha explicado que el auge de las mujeres escritoras en Canadá se debe a otros factores que van más allá de las implicaciones o reivindicaciones de una literatura femenina, por otra parte omnipresente en el ámbito internacional. Howells advierte que la búsqueda de una identidad, de una visibilidad femenina, está fuertemente unida en

Canadá con la búsqueda por encontrar una identidad o una imagen cultural distintiva. La obra de Alice Munro se encuentra en uno de los centros simbólicos de esta búsqueda, idea subrayada incluso por la anécdota significativa de que el título de una de sus obras, *Who Do You Think You Are?* (1978), fuera cambiado en Inglaterra y Estados Unidos por *The Beggar Maid*, países en los que esta pregunta no podía tener las implicaciones que sustenta en Canadá. Numerosos fragmentos de los relatos de Munro, en especial de su obra *Lives of Girls and Women* han sido utilizados como prueba de esta conciencia de cambio en el papel de las mujeres en la sociedad.

Coral Ann Howells advierte que existen paralelismos entre la situación histórica de las mujeres y la posición que Canadá sustenta como nación. La problemática relación de las mujeres con las tradiciones patriarcales de poder y autoridad tiene una gran afinidad con la actitud de Canadá hacia el imperialismo cultural de los Estados Unidos y su ambivalencia hacia una herencia europea.

Muchas de las obras de las escritoras mencionadas tratan sobre la vida de las niñas y de las mujeres entre los años 1950 y 1980, que toman forma en la narración como exploraciones sobre la forma de sobrevivir, el cruce de barreras y las conjeturas sobre nuevas expectativas. Pero estos relatos no se interpretan como historias de heroísmo masculino, sino que son narraciones sobre vidas privadas sin acontecimientos notables. El heroísmo se redefine en estas obras, ya que se componen de aventuras interiores invisibles a otras personas.

Howells también resalta que muchas de estas obras tienen como argumento la lucha de mujeres escritoras contra un lenguaje y unas convenciones heredadas para poder encontrar formas de expresión que canalicen de forma más adecuada sus experiencias. Estas novelas o relatos cortos hacen visibles las limitaciones de las formas literarias tradicionales en su intento por conseguir formas abiertas de ficción.

El revisionismo de convenciones literarias o sociales puede ser ejemplificado por la "reescritura" de Margaret Atwood de géneros populares como el romance y la ciencia ficción o, en los relatos de Munro, por la mezcla de códigos genericos como el romance gótico, la historia, el cotilleo y la parábola cristiana.

Howells es consciente de que esta mezcla de géneros y de múltiples perspectivas son características generales de la escritura modernista y post-modernista. La diferencia reside en que el ángulo que registra todos estos códigos opera desde una conciencia femenina de dislocación dentro de esas tradiciones literarias.

Gracias a las observaciones de Howells podemos vislumbrar otro punto de encuentro, otra constante de la literatura canadiense a la que el relato corto no es ajeno en absoluto: la insistencia en buscar como protagonistas del relato o el ciclo de relatos a personajes que desean ser escritores.

Según Kroetsch (1989:24) la literatura canadiense incluye obsesivamente al artista que no puede producir arte, al escritor que no escribe, modelo que ha sido establecido por Sinclair Ross en su novela *As For Me and My House* (1941) y por Ernest Buckler en *The Mountain and The Valley* (1952). Ambas novelas están ubicadas en márgenes geográficos y muestran la ambición obsesiva del protagonista por huir a una gran ciudad.

También la protagonista de *The Diviners* (1974), de Margaret Laurence, es una escritora que no logra aunar en un sólo relato la multiplicidad de historias que obtiene de diversas fuentes y países. La protagonista de *The Fat Woman Next Door is Pregnant* (1981), de Michel Tremblay, está embarazada del escritor que va a nacer. Asimismo, el personaje central de *Surfacing* (1972), de Margaret Atwood, es una artista que no puede ilustrar los cuentos que le asignaron. *Coming Through Slaughter* (1976), de Michael Ondaatje, es la historia de un músico negro Americano que no deja rastro de su música y, *Latakia* (1979), de Audrey Thomas, es la historia de la búsqueda de una escritora que llega al lugar donde se ha desarrollado el alfabeto y descubre un caos de mapas y lenguajes que no puede entender, un lugar arqueológico que sólo ofrece una multitud de fragmentos confusos.

El modelo del *Künstlerroman* es básico para la búsqueda canadiense de una historia, según Kroetsch (1989:31). Sólo tenemos que recordar a Del Jordan, la niña que quiere ser escritora en *Lives of Girls and Women* de Alice Munro, nacida en el silencio de una pequeña ciudad, asimilando fragmentos de experiencia para hacer su vida coherente. O también la vida de Rose en *Who Do You Think You Are?*, una actriz secundaria que al final de su modesta carrera comprende que ha tomado caminos erróneos, que ha dado énfasis a detalles equivocados de su vida.

Quizá la tesis de Kroetsch pueda ayudarnos a comprender por qué el género del relato corto es tan favorecido por los autores canadienses. Kroetsch (1989:21) afirma que los canadienses no poseen una “meta-narrativa” o un grupo de “meta-narrativas”, es decir, una narración compartida por los habitantes de una misma nación que dé proyección a figuras legendarias, líderes, héroes o metas de la misma forma que en la literatura norteamericana. Canadá tampoco permite a sus habitantes obtener un sentido histórico común, una versión tradicional de la historia que compartir.

Los protagonistas de las obras mencionadas, a las que se podría añadir *The Wars* (1977), (una novela sobre la escritura de la historia y la biografía) y *Not Wanted on the Voyage* (1984) de Timothy Findley, dudan de la seguridad y coherencia de la historia y comprueban que el acceso al pasado sólo puede hacerse en forma de archivo, usando cartas, fotografías, entrevistas o historias del ámbito familiar. Así, Morag Gunn, en *The Diviners*, al intentar localizar su propia vida y la de Canadá en un sólo centro cultural, en un verdadero hogar, lo único que encuentra es un conjunto de contradicciones, variaciones, pistas falsas, mentiras y fragmentos.

Este énfasis en la arqueología por encima de la historia, en la resistencia o, quizá, imposibilidad de encontrar una sólo voz privilegiada, nos remite al “procedimiento arqueológico” por excelencia del relato corto. Este género confía en los fragmentos, dejándoles emitir esa cualidad de lo incompleto que refleja un rechazo hacia la coherencia prolongada. En el relato corto, un nuevo detalle puede alterar la historia, en contraposición a la narrativa tradicional, en la que un nuevo detalle encaja y se acumula coherentemente en la historia que se está contando. En el género “relato corto” no existen héroes con los que nos podamos identificar, sino que su trayectoria histórica, como señala Frank O'Connor (1962:18), está repleta de figuras marginales que no forman parte de una sociedad común y ni de unas reglas compartidas. Si vislumbramos una sociedad en ellos, ésta no ofrece metas ni respuestas. Esta afirmación, que proviene de Frank O'Connor, escritor de relatos breves, coincide con la visión de Canadá a través de las obras literarias que nos ofrece Robert Kroetsch.

La novela de Sinclair Ross, *As For Me and My House*, puede considerarse como un texto paradigmático de la escritura canadiense. Su argumento está basado en el diario de la mujer de un escritor que no puede escribir

una novela. Pero es doblemente simbólico por el escenario en el que se desarrolla. El nombre de la ciudad es *Horizon*, término que sugiere una negación del lugar o quizá un lugar que siempre está fuera de nuestro alcance. Ese asentamiento rural o de provincias se encuentra, no en plena naturaleza, sino en su límite y en su margen; es un paraje recurrente en la ficción canadiense que permanece también en el relato corto. Este género explotará las implicaciones de un lugar que amenaza en convertirse en mero espacio o vacío y se centrará en las reducidas posibilidades de acción de sus personajes.

Así se muestra también en los relatos más característicos de Alice Munro antes de que dejara Ontario y se mudara a British Columbia. Munro refleja, además, ese afán por incluir listas, documentos perdidos, fotografías, árboles genealógicos, diarios y catálogos no acabados. Sus personajes se enfrentan, como otros personajes canadienses, a la suma imposible de sus tradiciones.

El tema de la ineludible multiplicidad de los orígenes de un país fragmentado lingüística y espacialmente nos conduce a otra de las características de la literatura canadiense. Esta literatura ha de enfrentarse al reto de la asimilación de voces procedentes de muchas áreas culturales: rusas, asiáticas, americanas, inglesas, escocesas. La historia del relato corto canadiense incluye escritores inmigrantes de Gran Bretaña y de la Commonwealth. Del mismo modo, Canadá comparte con otras ex-colonias del nuevo mundo y con otras zonas geográficas como Australia o Nueva Zelanda la reciente experiencia histórica de la colisión entre un paisaje y un lenguaje e historia social no nativos a él. Estas cuestiones tampoco están alejadas de las preocupaciones reflejadas en el relato corto, como pueden observarse en los relatos de Joyce Marshall o Margaret Laurence. Algunos de sus relatos como, "The Old Woman" o "The Loons", certifican cómo el choque entre "la mente y la tierra" continúa, mientras grupos de inmigrantes llegan e intentan describir el doble impacto.

El lugar de origen de los escritores puede ser otro que Canadá, como es el caso de Isabella Valancy Crawford (Dublín), Clark Blaise (Dakota del Norte), Bharati Mukherjee (Calcuta), Jane Rule (Nueva Jersey), Audrey Thomas (Nueva York y vivió un periodo de su vida en Africa), Ethel Wilson

(Africa del Sur), John Metcalf (Inglaterra) o Leon Rooke (Carolina del Norte). En otros casos, nacieron en Canadá y pasaron allí su niñez, pero decidieron vivir en otros países, como Mavis Gallant en París, Margaret Laurence en Africa e Inglaterra o Norman Levine, que vivió cuarenta años en Inglaterra. En muchos de estos casos, a pesar de que los escritores residían en otro país, seguían presentes en la vida cultural canadiense porque sus relatos se publicaban en revistas canadienses como *The Montrealer*, *The Tamarack Review*, *The Canadian Forum*, *Chatelaine* o en la norteamericana *The New Yorker*.

Muchos de estos escritores se centran en las experiencias de exiliados y de extranjeros en Europa, en Norteamérica o en el continente africano, por lo que sus obras traen consigo una herencia dividida y el punto de vista del eterno forastero. Los relatos que se ajustan a estas experiencias de múltiple identidad cultural contienen siempre la dualidad y la sospecha de una sensibilidad fragmentada, inspirada por una imaginación que ha cruzado océanos y límites nacionales.

Por otra parte, la mayoría de los escritores de relato corto aquí mencionados son autores vivos a los que se les considera parte integrante del panorama cultural contemporáneo. Ellos son la prueba de la explosión de talento que tuvo lugar en los años sesenta, setenta y ochenta. Esta situación permite que los críticos, editores y antologistas sean testigos directos de la evolución de los autores promesa y de los que tienen una reputación ya establecida en el mundo literario canadiense.

Esta es la satisfacción que expresa Robert Weaver (1986:xviii) al haber reconocido inmediatamente la calidad de los primeros relatos de Munro en los años cincuenta, un periodo difícil para el escritor de relatos cortos por las dificultades de publicación. Alice Munro tuvo que esperar más de quince años para que se publicara su primera colección de relatos, *Dance of the Happy Shades* (1968). Sin embargo, en los años setenta, ochenta y noventa las empresas editoriales competían por la oportunidad de publicar colecciones de relatos cortos.

Este estado tan variado y próspero del género dificulta, como señala David Jackel (1990:47) la labor crítica, que se ve privada de tiempo para la reflexión ante la creciente y elevada cantidad de manifestaciones narrativas

en este género¹. Con respecto a la obra de Munro, se puede afirmar que la atención crítica de la que ha sido objeto corre pareja a su producción, que ha podido sacar partido del hecho de que sus obras se extienden a lo largo de un periodo de cuarenta años. Desde el año 1956, esta crítica se publica en forma de artículos presentados a revistas canadienses y de otras nacionalidades como *World Literature Written in English*, *Canadian literature*, *The English Quaterly*, *Modern Fiction Studies*, *Canadian Fiction Magazine*, *Studies in Short Fiction*, *Canadian Short Story Magazine*, *Journal of Canadian Fiction*, *Saturday Night*, *Studies in Canadian Literature*, *Today*, *Queen's Quarterly*.

A estas publicaciones se añade la omnipresencia de la obra de Munro, sobre todo a partir de los años setenta, en las historias de la literatura canadiense que evalúan la aportación de Munro o en bibliografías y en capítulos que forman parte de libros que analizan el trabajo de un número reducido de autores canadienses. Además de que sus nuevas publicaciones se discuten en los periódicos, podemos encontrar también reflexiones sobre su obra en las numerosas entrevistas que ha concedido, en las tesis dedicadas a su producción y en varios libros dedicados enteramente a sus relatos.

Para poder hacer claros nuestros propios propósitos de análisis, revisaremos a continuación las diferentes perspectivas críticas que han dado cuenta de la obra de Munro.

I.2 Alice Munro: vida y percepciones de la autora

La afinidad existente entre los temas y argumentos de los relatos de Alice Munro con detalles de su propia vida y con los entornos geográficos en los que ha crecido y madurado, han favorecido un número relativamente numeroso de trabajos críticos que clasifican su obra como autobiográfica y relacionan a los personajes creados por la autora con sus propias experiencias personales.

1. Algunos de los estudios que han intentado arrojar luz en este panorama son: George Woodcock (1987), David Jackel (1990), Michelle Gadpaille (1988), Judith Miller (1995), Geoff Hancock (1977-8), George Bowering (1980), Margaret Atwood (1972), William H. New (1972), Donald Stephens (1972), etc.

Estos estudios identifican ciertos paralelismos entre las colecciones de relatos *Dance of the Happy Shades* (1968), *Lives of Girls and Women* (1971) y *Who Do You Think You Are?* (1977) y la niñez y la adolescencia de la escritora, periodos de su vida que transcurrieron en el condado del Hurón, en Ontario. Más tarde, la colección *The Progress of Love* (1986) reflejará un sentido de retorno al lugar de nacimiento, después de un periodo de alejamiento de su provincia natal.

La perspectiva narrativa de Alice Munro parece haber evolucionado gradualmente, a la par que su propia maduración como persona, de forma que, a partir de *The Moons of Jupiter* (1982), muchos personajes tienen historias personales y perspectivas del tiempo y del espacio equivalentes a las de la escritora. Como ella, sus narradoras tienen aproximadamente cincuenta años de edad, han nacido en áreas rurales de Ontario, viven allí, están divorciadas y casadas por segunda vez, con hijos mayores y son conscientes de que se acercan a la vejez.

Para Robert Thacker (1988:155), por ejemplo, el principal impulso en la obra de Alice Munro es la necesidad autobiográfica, impulso que se mezcla con una reflexión explícita, a cargo de un narrador en primera persona, sobre la validez de las estrategias usadas en la ficción. Ciertamente, existen gran cantidad de pasajes en los relatos de Munro en los que las narradoras cuestionan la validez de los “trucos” literarios para traducir al papel, en forma de historia, una realidad que no se deja apresar ni describir. Entre ellos se encuentra el final del relato “The Ottawa Valley”, en el que Munro se centra en los recuerdos de una narradora en primera persona desde aquel momento en su niñez en el que nota que el brazo de su madre tiembla incontroladamente –ya que padece la enfermedad de Parkinson– hasta el momento en el que intenta liberarse de un sentido de culpabilidad por acusar a su madre de haber roto la normalidad en la familia:

If I had been making a proper story out of this, I would have ended it, I think, with my mother not answering and going ahead of me across the pasture. That would have done. I didn't stop there, I suppose, because I wanted to find out more, remember more. I wanted to bring back all I could. Now I look at what I have done and it is like a series of snapshots, like the brownish snapshots with fancy borders that my parents' old camera used to take.[...] The problem, the only problem is my mother. And she is the one of course I am trying to get; it is to reach her that this whole journey has been undertaken.[...] She is heavy as always, she

weighs everything down, and yet she is indistinct, her edges melt and flow. Which means she has stuck to me as close as ever and refused to fall away, and I could go on, and on, applying what skills I have, using what tricks I know, and it would always be the same. (*SMT*:235) ⁽²⁾

La misma Munro ha declarado en varias entrevistas que algunos de sus relatos poseen contenidos autobiográficos, pero también que percibe una diferencia entre lo que es “material personal” y lo que es “material autobiográfico”³. Munro es consciente de que el origen de su obra toma sólo la primera clase de material. Su interés reside, no tanto en dejar constancia y en entender la experiencia vivida, sino en crear consciencias diferentes que descubran diversos aspectos de la realidad. Por eso, la posibilidad de crear una nueva forma en cada relato es su principal incentivo, como ella misma ha manifestado en la entrevista concedida a John Metcalf (1972:61). Metcalf pregunta a Munro sobre el futuro del relato corto, comentando que, hoy en día, se considera que el relato epifánico al estilo de Chéjov, Katherine Mansfield o James Joyce es una forma muerta. Munro responde: “everything you write has to have some possibility of discovery or there just isn’t any point in writing short stories”.

En el influyente ensayo “Modernism Could Not Last Forever”, el crítico y escritor canadiense George Bowering (1980:4) se queja del realismo convencional que impera en la literatura canadiense, incluyendo a Munro en un grupo de buenos escritores que, a pesar de todo,

tell the normal realist story of sensitive child growing up to be disillusioned but maladjusted adult, the most personal proof of cause & effect.

Geoff Hancock (1977:15) también aboga por los tipos de relato que denomina “storylike stories” –en contraposición a “lifelike stories”– y ofrece una lista de aquellas posibilidades que el relato corto canadiense tiene que explorar si quiere evolucionar a la vez que el resto del mundo. Entre

2. Con fines de claridad, en las citas tomadas de los relatos de Munro se incluye el título de la colección en forma abreviada más la página del relato. Creemos que este sistema posibilita que el lector reconozca la colección o el libro en el que aparece incluido el relato en concreto.

3. Véase Tim Struthers (1983:17,28). A la pregunta de John Metcalf (1972:58): “How far is your work autobiographical?”, Munro responde: “in incident-no ... in emotion-completely”.

ellas se encuentran: a) las áreas del subconsciente, los sueños, las alucinaciones y la fantasía; b) la revisión de géneros relacionados con lo macabro y con el terror; c) el uso de modelos tomados de la mitología, las leyendas y las parábolas; d) la literatura metaficcional y e) la parodia del lenguaje y de las formas ficcionales.

Sin embargo, las narraciones de Alice Munro exploran, si no todas, la mayoría de estas posibilidades, hecho avalado por los numerosos estudios críticos de su obra, que localizan la cualidad desconcertante de sus relatos en diversos elementos tales como el uso del lenguaje, la polaridad de percepción en sus narradores y la inclusión de mundos mágicos que se dejan entrever a través de las superficies de lo cotidiano. Munro declara en una reciente entrevista: "What I want in a story is an admission of chaos".

Sin embargo, la supuesta proximidad entre sus relatos y sus experiencias han desfavorecido a Munro ocasionalmente ante la crítica, que clasifica su obra como mimética, como un ejemplo más de la tradición realista canadiense que trata de personajes ordinarios atrapados en el restringido mundo de una comunidad aislada.

George Woodcock (1987:138), en su capítulo sobre Alice Munro titulado "The Plots of Life. The Realism of Alice Munro", afirma que hay sólo dos formas de leer a Munro:

the exoteric one of the reader who knows a good story when he comes upon it and reads it with enjoyment and not too much concern for authenticity, and the esoteric one of the Canadian who is likely to read it with a special sense of its truth to the life he knows.

En mi opinión, esta segunda lectura que, según Woodcock, se basa en el reconocimiento de un lugar y unas gentes reales, no se encuentra necesariamente atada a los habitantes de un lugar geográfico específico, sino que se produce también cuando no se tiene conocimiento de él. En la obra de Munro, como en la de los grandes escritores, el sentido de localidad, de "conciencia visual" de un determinado entorno, se experimenta como palpable y real porque es una creación que nos afecta con la solidez y particularidad de lo posible, estén presentes o no los detalles documentales.

En *Orlando*, la novela de Virginia Woolf (1992:291) leemos:

The true length of a person's life, whatever the Dictionary of National Biography may say, is always a matter of dispute. For it is a difficult

business - this time-keeping; nothing more quickly disorders it than contact with any of the arts (;)

A esta afirmación podríamos añadir que ocurre lo mismo con nuestro sentido del espacio. Margaret Atwood (1994:130), escritora contemporánea a Alice Munro, también expone esta idea con una sola frase: "Put yourself into a different room, that's what the mind is for".

Como lectores, a la vez que *descubrimos* un lugar, un ambiente que se desprende de un mundo imaginario, *reconocemos* que no nos es del todo extraño, sino que, simplemente, se nos ha revelado con palabras que desconocíamos.

La misma Alice Munro (1982:226) formula su propia defensa contra la etiqueta de autora realista en el sentido convencional de la palabra en su ensayo titulado "What is Real?":

Yes, I use bits of what is real, in the sense of being really there and really happening, in the world, as most people see it, and I transform it into something that is really there and really happening, in my story.

Existen dos niveles de realidad para Munro: la externa, que sirve como un estímulo creativo, y la realidad contenida en sus ficciones. Esta distinción arroja luz sobre un comentario que hace Del Jordan, la protagonista de *Lives of Girls and Women*. Del es la narradora del relato y habla acerca de su deseo de escribir una novela sobre su comunidad. En referencia a esta novela, Del comenta:

it seemed true to me, not real but true, [...] as if that town was lying close behind the one I walked through every day. (*LGW*:244)

La propia Munro (1982:225) afirma en "What is real?": "The fictional room, town, world, needs a bit of starter dough from the real world."

En este apartado intentaremos ofrecer un breve perfil de este "material original" (*starter dough*) que es la vida de Alice Munro, junto con algunas reflexiones que nos sugieren sus declaraciones en cuanto a los escritores que la han influido y su posición teórica ante su propia obra y la de sus contemporáneos. Para ello confiamos en los estudios biográficos de Beverly J. Rasporich (1990), Magdalene Redekop (1992) y R. L. Ross (1991) y en las entrevistas realizadas por varios críticos y figuras literarias canadienses entre los años 1972 y 1990.

Aunque Munro comenzó a publicar relatos en el año 1950, su imagen pública se forjó a partir de 1968, cuando ganó el *Governor-General's Award* con su primer libro *Dance of the Happy Shades*. Desde entonces se ha prociado su imagen como *housewife writer*. Así lo anunciaba en 1968 el periódico canadiense *Globe & Mail*, proclamando que “a mother of three had received Canada’s highest literary prize”.

Por una parte, Munro ha sido, lo es en la actualidad, una “mujer tradicional”, dedicada a sus hijos, a su segundo marido y a la rutina doméstica y ha vivido una vida relativamente convencional en este sentido. Pero, por otra parte, es una autora obsesivamente dedicada a su trabajo y a la lectura, que ha pasado por un largo periodo de aprendizaje y que se muestra particularmente reacia a asumir un papel de personalidad pública literaria⁴.

Munro nació en Wingham, Ontario, el 10 de Julio de 1931, y su niñez está empapada de un sentimiento de desolación provocado por la pobreza de su familia, resultado del fracaso, durante la depresión, del negocio de su padre, Robert Laidlaw, que se dedicaba a la cría de zorros. Sus primeras memorias son las de un hogar dentro de una comunidad aislada, un asentamiento que no se puede describir como una ciudad propiamente dicha:

At the end of a dead-end road that didn't lead out to the country because the river curved around and cut us off, and it was sort of the last reaches of the town, and the road was like the Flats Road. I've used this same community in *Who Do You Think You Are?*. A rural slum wouldn't quite describe it. [...] And also this was the tail end of the Depression. So there were a lot of people who were just out of work, but a lot of pretty marginal type people tended to live in this area - so that it was a very different community from the town or the surrounding farming community. (En Raspo-rich, 1990:4)

Este lugar que, como Munro de nuevo comenta a Alan Twigg (1981:18), no se puede describir ni como campo ni como ciudad, nos recuerda al lugar arquetípico de la ficción canadiense, tal como lo identifica Robert Kroetsch

4. Metcalf (1972:61): “What is your attitude to being a public and literary figure?” Munro: “Well, I try to deny it to myself”. La actitud irónica que Munro asume para describir a los escritores famosos que disfrutaban creándose una personalidad pública hinchada y falsa aparece ocasionalmente en sus propios relatos, como en “Material”.

(1989:46). Es un asentamiento marginal, cuyos alrededores amenazan en convertirse en puro vacío:

West of us was nothing but fields and the river and the fields ... in the farming country, it's rare to find this kind of view. It was like a world view to me as a child, and it was like the scene for the end of the world when the sun went down ... you could always see the sunsets. (En Rasporich, 1990:4)

El abuelo paterno de Munro era escocés y su mujer de ascendencia irlandesa protestante. Ellos se establecieron en el valle de Ottawa, que Munro visitó en su niñez varias veces. La escritora se distanció muy pronto del ambiente religioso que imperaba en su familia. De su periodo de escolarización conserva memorias terribles; de la vulgaridad y de la violencia del ambiente en Lower Town School y Wingham Public School, incrementados por una conciencia de su propia torpeza personal. Muchos de estos incidentes traumáticos serán utilizados en su obra, como podemos comprobar en los relatos "Royal Beatings", "Privilege" o "Half a Grapefruit", que retratan amargas experiencias de su juventud.

Munro entronca, por otra parte, con la obsesión típicamente canadiense de recurrir a la genealogía para obtener un sentido de los orígenes. Ha conseguido rastrear, por ejemplo, la ascendencia del apellido Laidlaw hasta el escritor escocés del siglo dieciocho James Hogg, cuya madre era Laidlaw. El propio padre de Alice Munro comenzó a escribir relatos y consiguió completar, en el último año de su vida, un libro, *The McGregors*, que fue publicado póstumamente.

La muerte del padre se convierte en tema principal de varios de sus relatos, aunque es su madre, que sufría la enfermedad de Parkinson, quien se convierte en una presencia recurrente en su ficción. Las madres que aparecen en sus narraciones son mujeres decididas, con talento para los negocios, fueron profesoras antes de casarse y no aceptan una vida de pobreza fácilmente. Estos personajes son vistos desde la perspectiva de niñas que ocultan la enfermedad lenta y degenerativa de sus madres porque las hacen ser objeto de crítica ante familiares o compañeros de escuela.

A pesar de las restricciones de su entorno, Munro fue muy competitiva en la enseñanza secundaria, consiguió una beca y estudió periodismo en la universidad de Western Ontario, estudios que tuvo que combinar con otros

trabajos como el de camarera o bibliotecaria. Para entonces, ya había empezado a escribir. En 1951 se casó con Jim Munro, hijo de una familia burguesa de Oakville, con el que se trasladó a Vancouver cuando estaba cursando su segundo año de carrera. En esta fecha ya había publicado los relatos "The Dimensions of a Shadow" (Abril, 1950), "Story for Sunday" (Diciembre 1950) y "The Widower" (Abril 1951) en la revista universitaria *Folio*. "The Liberation" y "The Strangers" fueron vendidas a Robert Weaver para la CBC. "A Basket of Strawberries" fue publicada en la revista canadiense *Mayfair* en noviembre de 1953.

Munro vivió veinte años en British Columbia, periodo en el que tuvo tres hijas y estableció, junto con su marido, una librería en Victoria. Mientras tanto, sus relatos continuaban apareciendo en varias revistas literarias canadienses: *Tamarack*, *Canadian Forum*, *Queen's Quarterly*, *Chatelaine*. Once de los quince relatos de su primer libro habían aparecido anteriormente en diversas revistas, como sucederá posteriormente con muchos otros publicados principalmente en la revista norteamericana *The New Yorker*.

En 1972, después de que su matrimonio fracasara, Munro volvió, con dos de sus tres hijas a London, Ontario, y entre los años 1974-75, se convirtió en *writer-in-residence* de la Universidad de Western Ontario. Desde 1976, Munro ha estado casada con Gerald Fremlin, cartógrafo, y ha vivido en Clinton, Ontario, no lejos de su Wingham natal.

I.3. Influencias literarias

Alice Munro, señala George Woodcock (1987:134), es uno de esos escritores afortunados que nunca se han visto envueltos en movimientos o modas literarias. Su ficción siempre se ha caracterizado por una cualidad artesanal y por una visión clara, más que por el artificio auto-consciente.

Sin embargo, es importante señalar que, sorprendentemente, Munro sólo reconoce como influencias poderosas en su escritura a ciertos autores norteamericanos, mostrando especial afinidad por los escritores del Sur de los Estados Unidos. Entre ellos se encuentran James Agee, Eudora Welty, Carson MacCullers o Flannery O'Connor. La novela *A Death in the Family* de James Agee se convirtió para la autora, como ella misma reconoce en la entrevista con J.R. Struthers (1983:6), en un modelo a imitar. Se sentía

atraída principalmente por aquellas largas escenas en las que parecía no ocurrir nada y el escritor no intentaba manipular la realidad para imponer un modelo ficcional.

Cuando a Alice Munro se le pregunta cuáles son los escritores de relato corto favoritos, siempre menciona a autores de la tradición Americana (Catherine Anne Porter, John Cheever, Vladimir Nabokov, John Updike, Eudora Welty) o incluso irlandesa (Frank O'Connor). Esta conciencia de sus influencias aparece una y otra vez en sus entrevistas. Cuando se le pregunta si ha sido consciente, desde el comienzo de su producción, o en algún momento de ella, de la obra de autores canadienses de relato corto, Munro replica que la conoce y admira, pero que no ha sido importante para ella⁵. W.R. Martin (1979:205-6) califica a Munro como una autora "muy canadiense" cuyos logros artísticos los ha conseguido sin intentar conscientemente ser canadiense, ya que está abierta a todo tipo de influencias.

Munro confiesa a Harold Worwood (1984:127) que, al comienzo de su carrera como escritora, no pretendía "escribir literatura canadiense"; simplemente quería escribir:

Alice: Bob Weaver started Tamarack Review, so things were just slowly happening. All through the 50's there were just dribbles. There weren't many markets, none that I knew about. Of course I wasn't in touch with any other people who were writing during that decade either. It never bothered me. People say, how did you think you could be a Canadian and a writer, but since I had thought that I could be a girl from Wingham and a writer (laughter) that was the first step and after that..

Harold: Yes. Most writers who achieve anything substantial don't really think about this kind of problem at all. It's just something you are going to do, and it doesn't matter whether you are living on the moon.

Sin embargo, en varias ocasiones Munro ha declarado ser una autora regionalista, lo que la relaciona no solamente con una de las tendencias más importantes de su país, sino con la visión del grupo de autores del Sur de los Estados Unidos mencionados anteriormente.

5. Con respecto a sus manifestaciones sobre influencias norteamericanas, véase Struthers (1983: 6,11,13); Harold Horwood (1984:133), Metcalf (1972:56). Con respecto a su falta de conciencia de influencias literarias canadienses, véase Struthers (1983:17) y Horwood (1984:124).

Por otra parte, Rasporich (1990:25) ha observado ciertas afinidades en la obra de algunas escritoras canadienses -entre las que se encuentran Marian Engel y Margaret Atwood- con la literatura clasificada como gótica de, por ejemplo, Carson McCullers. Munro reconoce que el libro que más peso ha tenido en su vida es *Wuthering Heights*. En una entrevista a Graeme Gibson (1973:241) la escritora señala que los escritores sureños americanos le sugerían modos en los que ella pudiera dar cuenta de una visión de su propia tierra:

I felt there a country being depicted that was like my own ... I mean the part of the country I come from is absolutely Gothic. You can't get it all down.

Coral Ann Howells (1987:72-3) ha estudiado el uso de las convenciones góticas como un escape hacia lo fantástico, característico de muchas heroínas canadienses. Howells afirma que el efecto de familiaridad con un lugar especial producido por los relatos de Munro no depende tanto de un entorno geográfico específico como de una experiencia compartida por todos los lectores: la restricción de la acción y las actitudes típicas de la ciudad de provincias, donde todo el mundo se conoce y la intimidad de los habitantes se convierte en materia de leyenda y parodia.

Pero, por otra parte, nos cabe la duda de si el denominado "regionalismo" no es, en el caso de Alice Munro, más que una consecuencia de su instinto artístico que intenta escribir sobre aquello que conoce y no sobre lo que especula. En cualquier caso, Munro advierte que su objetivo no es reflejar literalmente en sus relatos paisajes de su niñez, ya que no intenta ofrecer fotografías o cuadros de lugares reales:

I think of houses and streets and rooms and faces as what I put into the stories. But I never think I'm writing a story about Wingham or I'm writing a story about a Southwestern Ontario small town. Ever. I just use that stuff because it is familiar to me. It's what I know about. (En J. R. Struthers, 1983:33).

La ansiedad de la crítica canadiense por reconocer una literatura nacional distintiva es la razón por la que los primeros relatos de Alice Munro, en los que se describían las experiencias de su niñez en un escenario canadiense más "reconocible", se consideran más valiosos que aquellos otros

libros que describen experiencias más urbanas de personajes desenraizados; enfrentados a experiencias carentes de coherencia⁶.

Un sentido de localidad (*a sense of place*) persiste en la literatura canadiense, pero desde 1960, como comenta David Jackel (1990:62), los escritores no buscan crearlo a través de la documentación, de la definición y explicación de características de un paisaje o sociedad particulares a una región. El objetivo es analizar las formas en las que la experiencia se ve afectada por ambientes y tradiciones particulares. Este es el caso de Alice Munro, a quien se puede clasificar más como artista que como recopiladora o cronista.

El concepto de regionalismo quizá haya sido mal utilizado o confundido por el de la cualidad de lo ordinario que se desprende de su obra. Esta impresión de lo habitual es errónea, ya que los mundos que Munro describe poseen una doble existencia: el mundo de lo conocido se resquebraja para dejar paso a una visión inquietante de la doble naturaleza de los objetos y de las personas.

Otro acercamiento a la obra de Munro se ha llevado a cabo desde la hipótesis de una posible relación de su obra con aquel realismo europeo de principios de siglo cercano al modernismo. George Woodcock (1982) y J. R. Struthers (1980) analizan esta posibilidad y W. R. Martin (1979) reconoce ecos del ciclo de relatos de James Joyce *Dubliners* en *Dance of the Happy Shades* de Munro.

Por lo que respecta a posibles influencias europeas, Munro comenta a John Metcalf (1972:56) que Chéjov y Katherine Mansfield, dos maestros del relato corto, han tenido influencia sobre ella.

6. W. R. Martin (1987:99) comenta que,

although Alice Munro has said that she was not prompted to return by 'any great desire to live in Huron County again', it seems that her imagination works most fruitfully when stimulated by that region. The notion that this entails an artistic limitation is a naive or crude fallacy: one of the very greatest of English novelists wrote that '3 or 4 families in a country village is the very thing to work on', and south-western Ontario is about as extensive as the southern and home counties of England!

De forma más parcial, David Stouck (1988:260) afirma:

Alice Munro's short stories can be divided roughly according to setting, Ontario or British Columbia. Generally the British Columbia stories are not as good as those set in Ontario, where the author's imagination is most firmly rooted. The British Columbia stories are largely satires on contemporary life, particularly those ludicrous aspects of the counterculture in the late 1960s and early 1970s.

A pesar de que la cuestión de las influencias sea difícil de evaluar, podemos aventurarnos a definir el perfil de esta autora señalando que sus influencias temáticas la trasladan a la literatura de los Estados Unidos, sus materiales proceden de las áreas de Canadá en las que ha vivido y su conciencia de género parece proceder de una herencia común europea.

Hemos de aclarar, sin embargo, que sus declaraciones no siempre pueden considerarse fiables porque Munro, a menudo, ha expresado ideas contrapuestas en diferentes entrevistas. En varias ocasiones ha señalado que puede hablar de libros que la han impresionado como lectora, pero quizá no como escritora y que, en cualquier caso, nunca ha buscado direcciones o modelos para escribir, sino lecturas que le resultaran apasionantes⁷.

Observamos otra contradicción cuando Munro confiesa a Struthers (1983:16) que nunca se ha formado una idea de la tradición del relato corto, aunque esto puede ser sólo otra de las declaraciones en las que trata con ironía las especulaciones de los críticos⁸.

Como explicaremos más adelante, uno de los objetivos de esta tesis será analizar cómo los relatos de Munro se ajustan, a veces, a las premisas recurrentes del género y cómo, a veces, las subvierten.

Por lo general, Munro se muestra reticente a comprometerse con perspectivas críticas, como es el caso del feminismo. La autora, según comenta a Jim Struthers (1983:35), se identifica con una de las afirmaciones del narrador del relato de John Metcalf: "The Years in Exile": "no philosophical cast of mind can do justice to particularity"⁹.

Este rechazo de posturas teóricas y su reticencia a emitir opiniones sobre tendencias literarias canadienses no impide que sus declaraciones nos sean útiles en otro sentido: Munro posee una conciencia genérica clara

7. En Struthers (1983:16-7).

8. "Academic critics bewilder me. From them I have received rather startling information as to what I had been writing about" (en Metcalf, 1972:62).

9. Alice Munro confiesa a Struthers (1983:13-4):

I think very little about writing. I have practically no coherent ... I have no ideas or theories about it that I can ever put together. I mean I might on the spot, on a platform, put together something because that's what people expect you to do. But I don't, in private, operate that way at all. [...] I tackle the next story. And it's always a bloody miracle if I can pull it off. I never think out how. I might think very specific things about the story. I don't proceed from any thinking about writing.

basada en una perspectiva concreta sobre el componente temporal en la experiencia humana. Si la búsqueda de influencias a través de las declaraciones de la autora puede resultar infructuosa, sí resulta más gratificante prestar atención a sus ideas sobre la coherencia y continuidad de las acciones o pensamientos de sus personajes. Reproduzco la pregunta que efectúa Rasporich (1990:28) y la contestación de Munro:

Rasporich: What of your concept of time? I like the structure in your fiction because the present is superimposed on the past, [...] It would seem that you prefer an organic structure to an old-fashioned chronological sequence.

Munro: I know I like having jumps ... One of the things I like working with is the way you meet people you've known in a past time and you haven't known them in the gap between at all, and you know them again now in an entirely different plane that you knew them before, and you each have different memories of before, and the whole things about the way things intersect, and there is no continuity. I'm very fascinated. That's why I think I don't write a novel because I can't work in continuity because I don't actually feel it in life.

Munro no concibe el tiempo como un tránsito por el que fluye la experiencia humana, posible razón por la que, como confiesa a Struthers (1983:15), no puede escribir novelas. Para Munro, su elección genérica depende del impulso de esta percepción: "I think it is something about the way that things appear to you" (en Metcalf, 1972:61).

Munro manifiesta en sus declaraciones su creencia en la validez de las percepciones fugaces que no están asociadas a un sistema de ideas prolongado o unificado. Al igual que Jorge Luis Borges, Munro no cree en la existencia de una gramática común de la experiencia y, como él, cuestiona ciertas implicaciones de la noción del tiempo, lo que le lleva a desconfiar de la novela y a dirigirse al relato corto, menos implicado con el transcurso del tiempo y con las relaciones causa-efecto. Dentro de esta forma genérica, ambos escritores crean temas circulares y juegan con las dimensiones del tiempo a través del uso de argumentos múltiples; no niegan las implicaciones del tiempo sino su sucesión, consideran que cada momento es autónomo.

Helen Hoy (1991:17) percibe también esta característica en los relatos de Munro. Los personajes son conscientes de que no existe progresión en sus vidas y, por lo tanto, lo único que pueden hacer al intentar expresar su experiencia es recurrir a la enumeración. Incluso en los ciclos de relatos, en

los que se produce un seguimiento relativamente más continuado del personaje o personajes en diversos estadios de sus vidas, los observamos anclados en un momento invariable del pasado lejano. El rechazo de una perspectiva de la experiencia teleológica o evolutiva hace que el relato corto sea, para Alice Munro, el medio más apropiado para canalizar su visión. "I am essentially a short story writer", Munro manifiesta a Metcalf (1972:61).

Munro es consciente de que muchos críticos consideran que las colecciones de relatos son simplemente trabajo de aprendizaje o miniaturas, sin comprender que es una forma totalmente diferente de la novela. Incluso expresa su desaliento por escribir narraciones que se van a considerar fragmentadas y que no tienen tanta salida en los mercados.

Sin embargo, sabemos que el perfil de Munro no se adecua a la marginalidad promulgada por Frank O'Connor para el escritor de relatos cortos¹⁰. Al contrario, el hecho de que tres de sus colecciones hayan recibido el premio literario más importante de Canadá, la coloca en el centro del panorama literario canadiense, con la misma popularidad que autores de novelas, poesía o crítica como Clark Blaise, Michael Ondaatje, Margaret Atwood o Margaret Laurence¹¹.

10. La tesis de Frank O'Connor (1962:54) mantiene que el relato corto es una forma favorecida por escritores que no han formado parte de la hegemonía cultural de su comunidad o país:

Always in the short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society [...] Clearly, the novel and the short story, though they derive from the same sources, derive in a quite different way, and are distinct literary forms; and the difference is not so much formal (though there are plenty of formal differences) as ideological. I am not of course, suggesting that for the future the short story can be written only by Eskimos and American Indians: without going so far afield, we have plenty of submerged population groups. I am suggesting strongly that we can see in it an attitude of mind that is attracted by submerged population groups, whatever these may be at any given time - tramps, artists, lonely idealists, dreamers and spoiled priests. The novel can still adhere to the classical concept of civilised society, of man as an animal who lives in a community, as in Jane Austen and Trollope it obviously does; but the short story remains by its very nature remote from society - romantic, individualistic, and intransigent.

11. Además del *Governor-General's Award* para tres de sus colecciones, Munro ha conseguido otros premios como: *Canadian Booksellers Association International Book Year Award* para *Lives of Girls and Women* en 1972, *Great Lakes Colleges Association New Writer's Award* por *Dance of the Happy Shades* en 1974, *Province of Ontario Council for the Arts Award* en 1974, premio compartido con Hugh Hood, *Canada-Australia Literary Prize*

I.4. Recepción crítica de la obra de Munro y objetivo de nuestro estudio

En este apartado intentaremos proporcionar un panorama abreviado de las perspectivas de análisis que ha elegido la crítica sobre la obra de Munro para poder perfilar la posible utilidad del análisis que efectuaremos en nuestra tesis.

La mayoría de los trabajos críticos sobre Munro señalan dos características principales en su obra: la claridad de percepción y la exactitud de la observación de los aspectos físicos que rodean a los personajes. Un pasaje citado recurrentemente a este respecto es el que pertenece a *Lives Of Girls and Women*:

for what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack, delusion, held still and held together - radiant, everlasting. (LGW:249)

Estas son las palabras de la protagonista, que está obsesionada por la novela que quiere escribir. La preocupación por una presentación precisa y exhaustiva fue uno de los aspectos de la obra de Munro que más llamaron la atención en un principio, por lo que la observación de Lorraine York (1988:27): "We are left with the impression of ordinary happenings in an everyday world supported by a fine sense of detail", puede considerarse representativa de una de las posiciones críticas tomadas ante la obra de Munro.

El hecho de que gran parte de la opinión crítica reconociera una calidad realista en las ficciones de esta escritora contribuyó poderosamente a la infravaloración inicial de su obra, como comenta George Woodcock (1987:134). Se clasificaba su trabajo como realismo convencional con un cierto sabor de *local colour* en un periodo en que Canadá se encontraba más receptivo a las consecuencias del modernismo y la literatura simbólica.

Sin embargo, la crítica de Munro ha seguido dos tendencias: una analiza temáticamente sus obras, sin estudiar los procedimientos por los que se

en 1977, *National Magazine Awards Foundation Gold Medal Award* por el relato "Accident" en 1977 y por "Mrs. Cross and Mrs. Kidd" en 1982, *Periodical Distributors of Canada's Foundation for the Advancement of Canadian Letter's* por *Who Do You Think You Are?* en 1980.

crean o se eluden significados y, la otra, estudia las estrategias textuales a través de las cuales Munro rechaza y se aparta de las convenciones del realismo.

Esta segunda dirección crítica es la que predomina hasta la fecha y está encargada de dirigir nuestra atención hacia los procedimientos retóricos porque, como Robert L. Ross afirma (1991:114), “the documentary solidity of her surfaces is deceptive”.

El primer tipo de crítica se relaciona más con las historias de la literatura que dedican capítulos a la obra de Munro, mientras que el segundo se presenta en forma de ensayos y libros dedicados exclusivamente a su obra.

Las primeras críticas publicadas sobre Munro se centraban en el análisis del tratamiento que Munro hace de un ambiente rural parecido al utilizado por Truman Capote o Carson McCullers, en la evocación de un sentido de localidad o en las reacciones o impulsos de sus personajes. Como ejemplo, podemos citar el capítulo de Hugo McPherson en el libro *Literary History of Canada*, editado por Carl F. Klinck (1965), el prefacio de Hugh Garner a *Dance of the Happy Shades* (1968), el artículo “Alice Munro: A Portrait of the Artist” de Doug Spettigue (1969) y los ensayos de Hallvard Dahlie (1972), (1976), William New (1972), Frank Davey (1974), J. R. Struthers (1975), John Moss (1978), Robert Fulford (1979), etc.

A partir de 1973, con el libro de Elizabeth Waterston *Survey: A Short Story of Canadian Literature* (1973), se comienza a estudiar a Munro desde el punto de vista de las particularidades de una literatura femenina y a relacionarla con recurrencias de perspectiva y temáticas ofrecidas por otras autoras canadienses como Margaret Laurence, Margaret Atwood, Mavis Gallant, Marian Engel o Audrey Thomas.

Entre estos trabajos se encuentran los de William French (1975), Beverly J. Rasporich (1976), (1990), Dolores Gros-Louis (1976), M. G. McClung (1977), Bronwen Wallace (1978), Lorna Irvine (1978), (1986), Beth Harvor (1978), Juliann E. Fleenor (1979), Coral Ann Howells (1987), Magdalene Redekop (1992), etc.

Fue el artículo de William H. New (1976), “Pronouns and Propositions: Alice Munro’s Stories”, el que abrió la posibilidad de un estudio textual de las narraciones de Munro, analizando estilísticamente el lenguaje de sus relatos, lenguaje que continuamente niega la posibilidad de comunicación y clasificación de las experiencias. Por otra parte, en el artículo “A Madman

Loose in the World: The Vision of Alice Munro”, Rae M. Macdonald (1976) vislumbra esa otra realidad casi maligna que Munro muestra en sus relatos: la desfiguración del mundo cotidiano y la dislocación que se manifiesta a través de un mundo grotesco y simbólico que se nos aparece por entre las grietas de un entorno familiar aparentemente estable.

La dualidad de la visión de la obra de Alice Munro es el principal foco de interés de una gran parte de la crítica en los años 80 y 90, que ha intentado analizar desde diferentes aparatos críticos las estrategias mediante las cuales la autora rompe los límites de la realidad empírica y se mueve más allá del realismo. Estas perspectivas se plasman en tres tendencias: la crítica feminista, el estudio de orientación narratológica (centrado en una doble visión a través de los narradores) y el estudio de los procedimientos retóricos basados en ciertas figuras literarias. A continuación barajaremos algunas de las ideas principales de ciertos trabajos críticos que consideramos han de resaltarse por su calidad.

Coral Ann Howells (1987:8,17) señala que aunque los relatos de Munro no posean un abierto compromiso feminista, resisten de forma sutil cualquier estructura autoritaria, subvirtiendo a la vez el realismo y la fantasía como modos de discurso ficcional, cuestionando los estereotipos masculinos y femeninos y manifestando lo incompleto de cualquier forma de clasificación. Howells estudia esos momentos de los relatos en los que se producen situaciones de inestabilidad y las superficies realistas se abren para mostrar brevemente secretos y lugares que existen en otros niveles de experiencia.

Howells descubre una dualidad de acercamiento a la identidad de los personajes que pueblan los mundos ficticios de los relatos. Del Jordan, la protagonista de *Lives of Girls and Women* habla sobre la gente de Jubilee, la pequeña ciudad que aparece recurrentemente en todos los relatos:

People's lives in Jubilee, were dull, simple, amazing and unfathomable, deep caves paved with kitchen linoleum. (*LGW*:249)

Howells (1987:74) utiliza las palabras “kitchen linoleum” y “deep caves” para analizar las perspectivas de los relatos, una mezcla de códigos realistas y fantásticos:

Munro's split-level narratives, her curious blend of photographic realism and the projections of fantasy continually unsettle the modest

expectations aroused by story titles like "The Flats Road", "Baptizing" or "The Beggar Maid". Though Munro is not a fantasy writer, her stories expose the limitations of realism by working within these conventions and then collapsing them by shifts into different fictional codes so that the storyline is continually open to question.

El trabajo de Coral Ann Howells es muy valioso porque investiga las posibilidades de contradicción y de múltiples perspectivas desde el punto de vista de las incursiones a lo fantástico. La fantasía se considera como un código de interpretación paralelo y no como un estudio temático de roles familiares y sociales ante los cuales los personajes femeninos se revelan, como es el caso de las tesis doctorales de Margaret Tanaszi "Emancipation of Consciousness in Alice Munro's *Lives of Girls and Women*" (1972) o la de Patricia Wilson, "Women of Jubilee: A Commentary on Female Roles in the Work of Alice Munro" (1975).

El libro editado por Louis Mackendrick (1983) intenta, por otra parte, compensar la falta de atención crítica al lenguaje y a la técnica narrativa de la obra de Munro por considerarla realista. La mayoría de los críticos que participan en él analizan las formas de elaboración del misterio más allá de lo real con énfasis estilístico, genérico o estructural.

Dentro de este volumen, Robert Thacker rastrea el uso de la técnica de narración retrospectiva, la evolución de un narrador en primera persona a través de la dualidad observador/participante y John Orange examina las dislocaciones provocadas por los diversos posicionamientos del narrador en varias referencias temporales. Gail Osachoff relaciona este narrador en primera persona con formas genéricas como la biografía o la confesión y Catherine Ross relaciona los modelos argumentales que se encuentran detrás del acercamiento realista, modelos que reflejan las estructuras míticas de las ceremonias y los rituales. Michael Taylor examina las implicaciones de determinados usos de palabras individuales que, como en la poesía, nos exigen redefinir ciertos conceptos a través de la repetición, el énfasis o la sorpresa. Lorraine McMullen presenta el uso lingüístico de la paradoja como un principio estructural que expone las vidas de los personajes a la parodia y la ironía.

El libro editado por Judith Miller (1984) y el confeccionado por W. R. Martin (1987) se centran en dos de estos aspectos: las asociaciones producidas en el lenguaje y la paradoja producida por una visión que es "extraña

y familiar” a la vez. W. R. Martín incluye una discusión de todos los relatos de Alice Munro hasta 1987, incluso los que no llegó a publicar, para evaluar el desarrollo de su técnica narrativa, incluida en una dialéctica de paradojas y paralelismos. También Helen Hoy (1980),(1991) analiza los procedimientos retóricos basados en la paradoja y el oxímoron para lograr comprender la complejidad de la visión de la autora a través de estas figuras.

Sin embargo, ninguno de estos estudios relacionan sus conclusiones con los presupuestos genéricos del relato corto; se configuran como análisis de las particularidades recurrentes en la obra de un autor.

Sí existen, por contra, algunas tesis que estudian el “ciclo de relatos” definido como una forma genérica abierta en la que sus unidades autónomas pueden descubrir una unidad global. Por ejemplo, la tesis de Linda Margaret Leitch (1980) “Alice Munro’s Fiction: Explorations in Open Forms” o la tesis “Genre of Return: The Short Story Volume”, de Etter Kathryn (1985). Pero ningún estudio se centra en el análisis de las técnicas textuales que acercan o alejan a la obra de Munro de las expectativas genéricas asociadas al relato corto. Incluso la tesis de Paul W. Rogalus (1992) titulada “Alice Munro and the Craft of Short Fiction”, que describe la relación entre ciertos modos de presentación textual y ciertos temas en la obra de Munro, considera a las técnicas como independientes de su marco genérico.

Por otra parte, existe un grupo reducido de críticos que han tratado ocasionalmente el tema del tiempo en la obra de Munro. Eileen Dombrowski (1978) lo identifica como un tema recurrente y una preocupación obsesiva de sus personajes. John Orange (1983) analiza el tiempo como una perspectiva doble o bifocal de un narrador que presenta simultáneamente percepciones desde distintas referencias temporales para ocultar o iluminar el significado. Blotgett (1988) afirma que en los relatos de Munro existen distintas capas de tiempo que el narrador retrospectivo maneja para destruir el sentido de la historia y contrastar situaciones contradictorias.

Pero sus análisis sobre la noción temporal se perciben como la preocupación obsesiva de los narradores sobre la transitoriedad de la experiencia. Se estudian los cambios de perspectiva que se producen al yuxtaponer secuencias producidas en diferentes tiempos y la impotencia de los personajes para conectar el trecho del tiempo en el que viven con el de otros personajes que les rodean.

En sus argumentos sólo se manejan tangencialmente dos conceptos demasiado generales: el orden cronológico en la presentación de acontecimientos y la dislocación cronológica. A estas dos formas de disposición textual de los acontecimientos se las relaciona *a priori* y sin cuestionamientos con dos objetivos fundamentales invariables: los cambios abruptos de referencia temporal enfatizan la futilidad de intentar conectar la experiencia humana y la exposición ordenada ofrece la posibilidad de una comprensión final. Según estos críticos, el desorden temporal expone al lector a la impresión descorazonadora de que el significado está oculto, de que la experiencia no puede ser comprendida. Por contra, la exposición cronológica nos permite asimilar sin problemas el desarrollo de la sensibilidad o personalidad de los personajes¹².

En nuestra tesis intentamos profundizar en las implicaciones que los modos de presentación temporales tienen en sí mismos, ya que, aunque poseen ciertas connotaciones convencionales, también adquieren nuevos valores en cada narración en particular, por lo que las conclusiones anteriores pueden ser erróneas. Queremos, además, usar para nuestro estudio una gama de estrategias literarias más completa y específica que nos permita estudiar cómo se orienta nuestra interpretación de las narraciones a través de un orden específico de presentación.

La crítica narratológica nos ha proporcionado un instrumento de trabajo basado en un sistema de categorías o modos de presentación temporal que nos hacen ser conscientes de la forma en que los textos modelan nuestra comprensión. Estas categorías son el orden, la frecuencia y el grado de atención textual prestado a los diferentes estímulos que constituyen el material del relato.

Esta idea se ve respaldada por un conjunto de críticos que, como Menakhem Perry (1979), Meir Sternberg (1978) o Victor Brombert (1980), consideran que el argumento de cualquier narración se configura a través de un proceso temporal en el que el lector crea una jerarquía de relevancia semántica gracias al énfasis y a la distribución de la información.

Consideramos, por lo tanto, que las técnicas de disposición temporal son perspectivas complejas que imponen unas condiciones de percepción

12. Ver John Orange (1983:85-7).

en el lector. En la aplicación a unos textos específicos, las categorías temporales no serán sólo utilizadas como un medio para descubrir y dar nuevas funciones a elementos narrativos básicos, sino que tienen un fin por sí mismas como objetivo de nuestro estudio. La discusión de su validez y sus limitaciones como instrumento de trabajo es otro incentivo añadido a nuestro proyecto.

De esta forma, se revisarán sus implicaciones, su adecuación a nuestro corpus y se sugerirá la posibilidad de otras perspectivas de análisis opcionales, como las representadas por la crítica espacial o la crítica de géneros. En nuestro punto de mira se encuentra, sobre todo, el modo iterativo, la analepsis, el tiempo primario y el tiempo del acto narrativo.

El objetivo de nuestra tesis es doble. Por una parte, hemos de confeccionar un programa descriptivo de la obra completa de un autor que dé cuenta del potencial de ciertos modos de presentación temporal puestos al servicio del género "relato breve". Por otra, consideraremos que las técnicas de disposición temporal empleadas por Alice Munro a lo largo de su obra ofrecen un criterio válido para observar su evolución y su experimentación con nuevas formas. Algunos críticos mencionados, como John Orange o Helen Hoy, han apuntado la posibilidad de relacionar la progresión de la obra de Alice Munro con una creciente dislocación de las secuencias temporales que impide conectar las vidas de los personajes en una única dirección de coherencia.

A este doble objetivo le añadimos una perspectiva complementaria: el estudio de la obra de un autor contemporáneo. Esta situación nos permite, además, evaluar su aportación a la concepción moderna del género y averiguar si su obra se ajusta a ciertas demandas genéricas consideradas como constantes del relato corto desde el siglo diecinueve.

Nuestro corpus de trabajo se compone de ocho colecciones que recogen la mayoría de los relatos que Alice Munro ha publicado. No tratamos los relatos que comenzó a escribir en su adolescencia sino los que publica cuando su aprendizaje como escritora ya está consolidado. Estas colecciones son *Dance of the Happy Shades* (1968), *Lives of Girls and Women* (1971), *Something I've Been Meaning to Tell You* (1974), *Who Do You Think You Are?/The Beggar Maid* (1977), *The Moons of Jupiter* (1982), *The Progress of Love* (1985), *Friend of My Youth* (1990) y *Open Secrets* (1994).

Los relatos que componen estos libros han sido organizados para su estudio por orden cronológico con el propósito de descubrir nuevas estrategias progresivamente.

Aunque existe una excepción: las colecciones *Lives of Girls and Women* y *Who do You Think You Are?* pertenecen al género “ciclo de relatos” y, por lo tanto, han sido agrupadas en un mismo capítulo para poder observar sus características distintivas. De las demás colecciones se han seleccionado como ejemplos representativos un grupo de relatos que ilustran el uso de ciertas técnicas y presentan ciertas implicaciones recurrentes en cuanto a la presentación textual de sucesos, personajes y narradores. Esta es la razón por la que no se incluye ningún relato de *Friend of My Youth*, ya que no presentan ninguna novedad con respecto a estrategias que utilizan relatos de colecciones anteriores.

Las dos primeras colecciones de Munro se caracterizan por una “voluntad iterativa” impuesta por el narrador en primera persona que elimina la posibilidad del modo singulativo. Sin embargo, a partir de *Something I've Been Meaning to Tell You*, Munro experimenta con nuevas estrategias temporales, ofreciendo una variedad gradual a nuestro estudio: el uso de las analepsis, el tiempo de la narración en presente, las anti-historias (la inclusión de varias líneas temporales con varios desenlaces posibles), la función del tiempo en el ciclo de relatos y el replanteamiento de los límites temporales del relato breve. Todas estas cuestiones aparecen complementadas por las conclusiones de algunos de los trabajos críticos sobre la obra de Munro que hemos mencionado anteriormente. Además van precedidas de un capítulo introductorio en el que se discuten las conclusiones obtenidas por la crítica del relato breve con relación a su específica organización temporal.

II. DISCUSIÓN METODOLÓGICA

II.1. Justificación del método elegido

II.1.1. *Usos de la Narratología*

El esquema básico que utiliza la crítica narratológica para estudiar el tiempo en los textos se apoya en la confrontación entre el orden, duración y frecuencia de dos secuencias de sucesos: aquella que manifiesta el texto en su presentación de los acontecimientos y aquella que se abstrae de acuerdo al modelo cronológico que aplicamos en nuestro entendimiento del mundo¹.

La abstracción de un nivel extra-textual o “fábula”, que toma forma en nuestras mentes como una sucesión linealmente progresiva, posibilita la apreciación y la visibilidad de las estrategias que cada texto nos ofrece para distribuir, ampliar, reducir u ocultar ciertas experiencias vividas por los personajes, experiencias que están necesariamente ligadas a sus propias vivencias en el tiempo.

Se han producido gran número de ataques a esta premisa dual de la narratología porque se considera que la claridad conceptual del método narratológico se consigue a un precio muy alto de falsedad y simplificación. Por una parte, este método parece implicar que la obra literaria es una des-

1. Genette (1989:83) utiliza el término “historia” para el contenido de acontecimientos y “relato” o “discurso” para el texto narrativo mismo. En mi discusión, a veces utilizaré el término “fábula”, tomado de Mieke Bal (1985:5), como sinónimo de historia. Cuando utilice el término “argumento” lo haré en el sentido general de la palabra, tal como lo entiende cualquier lector no familiarizado con las distinciones narratológicas, es decir, el asunto o materia que se trata en una obra.

viación de una historia ordenada que existía con anterioridad y, por otra, que la actividad interpretativa del lector consiste exclusivamente en ordenar cronológicamente unos elementos dispersos².

Barbara Herrnstein Smith (1980:216) acusa severamente a la crítica narratológica de su semejanza con la doctrina de Platón de las formas ideales, que son definidas como formas puras, independientes de cualquier manifestación tangible. La narratología asumiría, del mismo modo, que existen historias básicas abstractas, que podrían ser compartidas por muchos textos, los cuales producen “versiones” o “expresiones” diferentes de esas unidades argumentales simples.

Herrnstein (1980:217) cuestiona la validez de nuestra abstracción de un modelo secuencial básico porque considera que ésta paráfrasis nunca puede ser objetiva ni única, que variará con las diferentes interpretaciones que hagamos del texto:

Not only will different summaries of the same narrative be produced by people with different conventions, habits and models of summarizing, but even given the same conventions, their summaries will be different if the motives and purposes of their summarizing are different.

Otros críticos como Eric S. Rabkin (1981:83) consideran que la fábula no se puede aislar del concepto del punto de vista y que habrá tantas fábulas como perspectivas o puntos de vista incluidos dentro de una narración. La fábula es una abstracción crítica útil, pero contemplarla como un elemento separable de un texto nos llevaría a una interpretación errónea de la forma en que los textos nos afectan:

An event is a separable item for attention only after we characterize the point of view of the attending individual. To see events as defined only in terms of point of view shows how inextricably plot is bound up with all

2. Wallace Martin (1986:109) dedica un capítulo a los posibles problemas que presentan los estudios narratológicos. Para él, la distinción formalista entre *fabula* y *syuzhet* (materiales del relato y procedimientos que los expresan) o la distinción estructuralista entre historia y discurso (*story/discourse*) no son válidas porque:

they imply that what the narrator is *really* telling is a chronological story - one that the reader tries to reconstruct in the right temporal order - and that the elements of narration are deviations from a simple tale that existed beforehand. The result is a powerful method of dissecting narrative, but it pays scant heed to the narrator's structural reintegration of the materials in larger units of action and theme.

the features of a narration. In *A Death in the Family*, James Agee gives us the “death” of the father quite early; but the “plot” of this meditative novel really involves the developing reactions of the family members, especially the son, to the possibility and actuality of that death. “Plot”, then, is a term which we must always remember reflects a reader’s *focus* of attention, not some objectively definable series of isolatable events. This realization is a radical extension of the Formalist notion of plot into a means for considering the general effects of defamiliarizing techniques.

Dentro de la propia narratología, Chatman (1990:97) considera la posibilidad de que las abstracciones de las narraciones pudieran presentar problemas de análisis y advierte contra la pertinencia de un modelo taxonómico aplicable a todos los relatos existentes:

La paráfrasis no es un procedimiento inocuo, ni sus principios han sido bien entendidos.

Según Chatman (1990:96-99) surgen problemas en la aplicación de las teorías formalistas-estructuralistas a un corpus moderno porque la literatura moderna no posee los marcos explicativos ni los estereotipos de acción que tenían los textos elegidos por Propp o Todorov: los cuentos de hadas rusos y el *Decamerón*.

Para Chatman (1990:99-100), la verificación de la interpretación es más imprecisa en narraciones que no forman parte de un conjunto temático más amplio, lo que dificulta su reducción en componentes tipo con fuertes relaciones causales o morales entre sí. Contra Claude Bremond (1966), Chatman mantiene que no existen categorías constantes o situaciones vitales esenciales dentro de las cuales se pueda incluir todas las narraciones existentes. Por otra parte, coincide con Jonathan Culler (1975) en que un suceso determinado no puede ser separado de su contexto:

Matar a alguien puede no constituir un asesinato sino un acto de misericordia, o un sacrificio, o una hazaña patriótica, o un accidente o un montón de cosas. Ninguna serie de categorías preestablecidas puede caracterizarlo independientemente y antes de la lectura del conjunto.

A pesar de esta posible debilidad de la crítica narratológica, no debemos olvidar que el procedimiento crítico de reconstrucción de una secuencia de sucesos es lícito porque se basa en una de las actividades más comunes del lector. La fábula es “un momento imprescindible en la comprensión de un

texto narrativo”, como señala Cesare Segre (1976:35). Aunque existen otros nexos organizativos, nuestra memoria tiende también a organizarse en fábula, es decir, a aprehender y tener en cuenta cada ulterior precisión en el orden lógico-temporal de los sucesos.

Ante las críticas a la teoría narrativa estructuralista, Chatman (1990:58) aduce que sus categorías no están diseñadas para mejorar la lectura, sino para explicar lo que todos hacemos normalmente al leer en un nivel intuitivo. Su análisis intenta contribuir a nuestra comprensión de las formas narrativas. El objetivo del estudio de Genette (1989:194-5), tal como él mismo afirma, es estudiar las condiciones de la comunicación. Las categorías temporales que identifica son estrategias que nos guían en la asimilación de los textos. Su estudio no está disociado del estudio de la recepción de un texto: es una disciplina que nos ayuda a justificar la forma en que lo comprendemos.

Aunque muchos otros críticos hayan cuestionado estas bases de la narratología, sus categorías siguen cimentando sus estudios porque reconocen sus posibilidades. No sólo se pueden utilizar como un estudio de desviaciones cronológicas y del engranaje de una combinación de elementos, sino que se pueden aplicar para estudiar cómo el orden de la distribución de la información nos orienta hacia ciertas interpretaciones y cómo el grado de atención del texto a ciertos sucesos o percepciones contribuye a nuestra noción de argumento. Como Eric C. Rabkin (1981:84), estos críticos consideran el argumento como un proceso que se va modelando en la mente del lector gracias a cambios en el ritmo temporal, haciendo que nuestra atención se centre en determinados aspectos.

Meir Sternberg (1976), por ejemplo, parte de la distinción *fabula/sjuzhet* para estudiar cómo influye la información que se presenta al comienzo de los textos en nuestra valoración de los personajes. Este bloque inicial se configura como un marco de referencia al que intentamos subordinar, en la medida de lo posible, toda la información que le sigue. En una posterior investigación, Sternberg (1978:16) considera la idea de que el lector no puede, *a priori*, aplicar a una narración ninguna escala de interés intrínseco con respecto a qué incidentes ha de considerar importantes:

The reader is always confronted and frequently baffled by such questions as, Who is the protagonist or center of interest in the work? What is the relative importance of the various characters, incidents and themes? And how do they combine with the center? He is obliged to pose and answer dozens of questions of this sort if he is to construct, or reconstruct, the

work's structure and hierarchy of meaning and to compose a fully integrated picture of its art.

Teniendo esto en cuenta, el lector debe medir el valor de los elementos narrativos en términos de significación contextual y, ésta aparece sugerida, en parte, por lo que Sternberg (1978:17) denomina *the quantitative indicator*. Este término significa que el grado de concreción en el tiempo permite al lector discriminar la subordinación entre las partes de la fábula. En las obras más revolucionarias es este indicador cuantitativo el que precisamente atrae la atención del lector para modificar o incluso invertir una jerarquía convencional de relevancia. Estas obras explotan el hecho de que lo que se considera convencionalmente como trivial pueda ser dotado contextualmente de gran significación.

Menakhem Perry (1979) también demuestra que el análisis narratológico puede ser utilizado de forma dinámica, teniendo en cuenta el proceso de la lectura³. Perry (1979:40) reconoce en el texto una sucesión que hace que el lector experimente un orden específico de informaciones y perspectivas. La distribución del material a lo largo del texto puede, por ejemplo, retrasar la comprensión del lector o hacerla difícil, produciendo así una renovación de la percepción. También puede hacer que modifiquemos o coloquemos retrospectivamente cierta información y así construyamos un modelo opuesto al concebido inicialmente. Por otra parte, la contigüidad de ciertos materiales puede iluminar ciertos aspectos por analogía o contraste; la anticipación de una información y retraso de otra puede predisponer al lector en contra o a favor de un personaje; la repetición de un elemento específico puede dar prominencia a un suceso y así hacernos construir un argumento diferente del que esperábamos en un principio, etc.

Los estudios sobre el orden de la distribución de la información en el texto de Frank Kermode (1980) o Victor Brombert (1980) también funda-

3. Según Jan Miel (1969:917), a diferencia de los críticos de poesía, que han tenido en cuenta los efectos producidos por la repetición de las mismas palabras en diferentes contextos en el desarrollo de los poemas, los críticos formalistas han olvidado la temporalidad de la lectura y han diseccionado y reorganizado la obra para mostrar esquemas y estructuras intemporales, destruyendo las propiedades formales de la obra:

I maintain that literature has this dimension: the most important formal properties of a work are not those which a critic can extract as symbolic structure, but those which, as we traverse the work, make us feel the rightness.

mentan sus conclusiones en la idea de que las narraciones no sólo están escritas para que el lector busque un orden sino para que lo experimente.

Por una parte, esta tendencia crítica considera el texto como un recorrido *discriminado* de información que influye en nuestra abstracción del argumento y construcción de los personajes. Por otra, estos críticos son conscientes de que los elementos del texto pueden participar de varios marcos temporales a la vez: la secuencia natural de unos sucesos, la secuencia natural de la consciencia de un personaje, el orden en el que un personaje transmite una información a otro, etc.

El estudio de la temporalidad no elimina como fenómenos de análisis todo lo que no sean acontecimientos; muy al contrario, es un complemento al estudio de personajes y al análisis de la narración y la focalización. Los segmentos de tiempo elegidos para presentar a los personajes son una de las claves que nos ayudan a reconstruirlos. Las manipulaciones de perspectiva van unidas a posiciones temporales en las que se sitúan los personajes y el narrador.

Finalmente, podemos concluir que los modelos que empleamos en nuestro conocimiento del mundo nos ayudan a descodificar los procesos que encontramos en las narraciones. Uno de estos modelos que utilizamos para dar coherencia a nuestra experiencia es el tiempo cronológico. Los textos nos hacen volver a nuestro mundo no sólo para analizarlos de acuerdo con unas estructuras que imaginamos ambos comparten, sino precisamente para hacerlas visibles, para poder distanciarnos de ellas, comprender sus limitaciones y resultados e imaginar otras vivencias e interpretaciones. Nuestra actividad como lectores no está exenta de cotejar los textos con el mundo exterior.

En este sentido, el texto no ha de considerarse como “desorden” o “desviación” sino como un orden especial que puede crear sus propias leyes porque existe un modelo de comprensión anterior. El estudio que intentamos desarrollar no es un estudio de disparidades cronológicas entre ambos, sino de aquellas estrategias de orden, ritmo y frecuencia que los textos utilizan para orientar nuestras percepciones.

II.1.2. *Justificación del método elegido: el marco genérico*

Además de reconocer el valor de las estrategias formales para justificar las conclusiones de un análisis textual, somos conscientes de que la con-

centración en partes aisladas del discurso no proporciona luz sobre el funcionamiento del género ni nos ayuda a describir diferencias entre el relato corto y la novela a no ser que hagamos referencia a cómo estas partes funcionan dentro de una clase especial de unidad artística. Para descubrir el funcionamiento de estos recursos y su forma de integración, hemos de tener un sentido de la forma, de la magnitud del género al que nos enfrentamos y de las maneras que nos ofrece de buscar coherencia⁴.

Cuando hablamos de lo que el género “relato corto” posee de específico, no nos referimos a sus componentes, que son compartidos también por la novela u otros géneros narrativos, sino a las funciones de sus componentes. Mijail Bajtin (1991:256) ha explicado cómo, en el paso de ciertos géneros a la novela antigua de aventuras, se toman motivos y elementos de carácter argumental y compositivo ya desarrollados, pero que tenían un carácter y unas funciones totalmente diferentes. Su incorporación a una unidad artística nueva, a otra lógica, les dota de una significación nueva y de funciones especiales.

Por lo tanto, hemos de explicitar primero cuál es esta lógica perteneciente al relato corto que hace que se produzca una consciencia en cuanto a nuestra percepción de una forma genérica. Esta lógica se basa en un conjunto de hipótesis que el lector o el crítico trae consigo al enfrentarse a este género, hipótesis o expectativas que trataremos de resumir a continuación.

En primer lugar, como señala Norman Friedman (1989:28), no podemos eludir la noción de que los relatos representan un sólo momento de cambio o una sólo percepción de la esencia de algo. Cuando leemos un relato corto esperamos encontrarnos siempre un énfasis en el momento en el que se percibe un nuevo significado (un episodio que culmina en una reflexión o el predominio de un sólo incidente)⁵. Esperamos encontrarnos un sólo cen-

4. En su estudio del tiempo, de la ficción breve y de la obra de Proust, Bajtin (1991:59), Mary Doyle Springer (1975:15) y Genette (1989:210) han expresado que en ningún caso debemos considerar a las técnicas textuales como autónomas y que no hay que perder de vista el medio estético.

5. Desde finales del siglo diecinueve hasta nuestros días un gran número de críticos han tomado esta idea como base de su teoría sobre el relato corto. Pero no Edgar Allan Poe (1842: 4-13) quien, como explicaremos más adelante, nunca habló del número o de la clase de elementos que conforman una trama sino del diseño de la composición y de una impresión de unidad producida en el lector.

tro de interés y, como único centro de gravedad, un momento. Esta es la razón por la que Jean Pickering (1989:53) afirma que el relato corto encarna el momento “completo”: inmediato, autónomo y aislado de una cadena causal de acontecimientos.

Admitimos el “informe” de experiencia que nos proporciona el relato corto porque creemos en la validez de un único momento de percepción. Creemos que existen momentos en los que hay una renovación de la percepción, en los que se cristaliza una idea o se resume una vida: momentos representativos que nos reflejan.

Esta creencia se puede encontrar, tal como apunta Bayley (1988:8-9), al menos a partir del romanticismo inglés. Hay momentos (*spots of time*) en los cuales la vida se hace significativa, se toca un misterio. En los relatos cortos siempre anticipamos la necesidad de un final revelatorio, una pieza clave que informe y dé coherencia a una historia completa.

A esta hipótesis se pueden añadir otras dos. Primero, la expectativa de que el relato corto trata sobre los momentos “pequeños de nuestras vidas”, sobre objetos y seres que no podrían sostener por sí solos el peso y la continuidad que exige una novela. Segundo, la obligación de aceptar un cierto grado de inconexión, de misterio o de falta de contexto que rodea a las figuras delineadas en el relato⁶. Estas dos expectativas forman las bases median-

Algunos de los críticos mencionados son Brander Mathews (1901:36): “The short story fulfils the three false unities of French classic drama: it shows one action, in one place, on one day”. J. Berg Esenwein (1909:52): “The short story exploits a single predominating incident”. J. C. Lawrence (1917:285): “the fundamental characteristic of the best short stories today [...] is unity of action” o Howard Baker (1938:58): “A short story [...] is an account of a change pertinent to human interests”.

Críticos más recientes como Valerie Shaw (1983:194) afirman que “short stories emphasize moments of newly perceived significance”. Jean Pickering (1989:48) añade que “the incident selected would be so deepened by implied extensions as to suggest both the past and the future”.

6. La primera hipótesis aparece, por ejemplo, en el trabajo de J. Berg Esenwein (1909:52): “Themes too slight for the sustained spirit of the novel. Baquero Goyanes (1967:68): “No me parece casual que uno de los temas más cultivados por los cuentistas de diversas épocas y naciones sea el de los seres y objetos pequeños”. Walter Beacham (1981:10): “The great importance of short fiction is to illuminate the little moments of our lives”. Austin M. Wright (1989a:52): “the preference in short stories for plots of small magnitude”.

Con respecto al grado de misterio o impenetrabilidad del relato breve, Clare Hanson (1989:22-3) nos ofrece un estudio muy ilustrativo.

te las cuales intentaremos explicar las características que hacen del género “relato corto” una forma específica de comprensión.

En primer lugar, como se ha comentado en el prólogo, consideramos que el relato corto afecta a la forma de expresar la experiencia humana y el progreso individual. Las vidas de los personajes no se desdoblán de forma gradual sino que el relato incluye cambios abruptos, crisis o únicamente periodos de monotonía. Además, somos conscientes de que el escritor aísla una fase o un momento decisivo. El tiempo ficcional tiende a concebirse, por lo tanto, como etapas separadas, como periodos de vida, no como proceso ni como flujo permanente de experiencia.

En este sentido, los lectores creemos que la fase elegida es decisiva, un lugar en el tiempo en el que la vida se hace significativa, como ponía de manifiesto Bayley; por eso no esperamos una línea detallada de causación. Al conceder crucial importancia al momento de visión, un simple gesto, un detalle, sustituirá a un conjunto secuencial de acontecimientos. El relato corto se basa en el reconocimiento de que una historia completa no es la historia de una vida completa y, por lo tanto, no esperamos formas de expresión acumulativas⁷.

El tiempo es sentido más como límite que como libertad. Por eso el relato corto funciona sobre la base de que ciertos sucesos aislados pueden proporcionarnos suficiente información para imaginar un mundo. En el relato corto intuimos que el tiempo se configura como un punto de enlace, como un “elemento bisagra” que posibilita la implicación de un pasado y un futuro. Esta es la idea básica en la que descansa la argumentación de muchos teóricos del relato corto, como Frank O'Connor (1962), Clare Hanson (1989) y otros.

Algunos de los aspectos que hemos mencionado hasta ahora nos proporcionan un sentido de reconocimiento de una forma o de un género. La inteligencia narrativa que hemos adquirido en nuestra lectura de novelas contribuye a crear ciertas expectativas sobre el relato corto. No es cierto que la novela siempre haya perjudicado al relato corto al hacerlo aparecer

7. Auerbach (1957:484) se hace eco de las expectativas de los lectores modernos cuando comenta que asumen confiadamente que
in any random fragment plucked from the course of a life at any time the totality of its fate is contained and can be portrayed.

como una forma narrativa menos compleja y relevante⁸. La novela actúa como una pantalla de fondo que hace que contemplemos al relato corto como una selección sobre una selección. Los recursos que explota la novela se reorganizan en otro marco diferente.

Sabemos que el relato corto no puede dar cuenta de nuestra experiencia como trayectoria continuada e ininterrumpida, sino como “énfasis”. Y éste es el horizonte de expectativas en el que se forma nuestra noción del tiempo. En los relatos cortos buscamos una “cualidad” diferente del tiempo a la aportada por la novela. No podemos esperar una fidelidad a un recorrido biográfico, en el que sintamos el fluir del tiempo, su continuidad. Tampoco esperamos descubrir las reglas del movimiento y del cambio. Pero esto no quiere decir que la relevancia del tiempo haya de ser casi nula, como consideran Edelweis Serra (1978:15) o Pickering (1989:49).

El relato corto está eximido de presentar la continuidad del tiempo, pero no su influencia. Y la influencia del tiempo en los personajes, mucho más inquietante cuando se ha eliminado la sucesión de los momentos, es precisamente uno de los motivos esenciales de la obra de Alice Munro⁹. Esta cualidad especial del tiempo a la que nos referíamos en el párrafo anterior es aquella en la que un periodo limitado aparece como el soporte representativo de un periodo de vida o también como una posición privilegiada que permite encontrar los aspectos que hacen de cada personaje un “ser” individual.

Algunos críticos como Serra (1978:15) o Bayley (1988:11) han utilizado al poema como un tercer medio cuya naturaleza ayuda a definir el género

8. Eichembaum (1970:150) reclamaba el *estatus* de género propio para el relato corto. Creía que la naturaleza sincrética de la novela y su mezcla de toda clase de géneros poéticos explicaban nuestra resistencia a admitir nuevas formas como el relato corto:

El desarrollo de esta novela [la novela europea del siglo XIX] llega a su apogeo hacia los años setenta del siglo XIX; desde entonces no nos hemos liberado de la impresión de cosa definitiva, creyendo que no existe forma o género nuevo en la prosa literaria.

Con respecto a las causas por las que el relato corto se encontraba en una posición poco ventajosa dentro de la jerarquía de géneros literarios, véase Ian Reid (1977:1-5) o Valerie Shaw (1983:1-16).

9. La importancia del tiempo en la obra de Alice Munro ha sido tratada en diversos artículos como los de Eileen Dombrowski (1978:21-9), John Orange (1983:83-99) o E.D. Blodgett (1988:14-36).

novelístico y el relato corto. El relato breve comparte ciertas características con el poema. Por ejemplo, el hecho de que el relato pueda acabar no sólo cuando se ha dado una solución a un problema central o con la terminación natural de un incidente, sino cuando se completa una antítesis, surge un tema o se “encapsula” un sentimiento, nos da una idea de lo cerca que está del poema como expresión directa de un tema sin dependencia de una progresión temporal¹⁰.

Pero el relato corto es también un proceso narrativo en el que hemos de ser capaces de dar una proyección temporal y espacial a los personajes, seguir los incidentes que protagonizan, imaginarlos en un continuo de tiempo concreto. Por lo tanto, el valor del tiempo en el relato emerge gracias a la combinación de un proceso (el del argumento) y una visión estática (que caracteriza al poema lírico). Ha de presentar un proceso de vida prescindiendo de los recursos de la novela para expresar la continuidad. Si la novela desarrolla un tema y el relato lo muestra, como afirma John Gerlach (1989:28), ha de hacerlo sin el inmenso aparato de conexión entre varios centros de interés que posee la novela¹¹. Sólomente uno o dos aspectos del mundo imaginario merecerán concentración.

Desde el siglo diecinueve, el potencial creativo del relato corto ha sido dirigido hacia la justificación de la validez de las percepciones transitorias y la coherencia de los fragmentos de una vida no asociados a una red permanente de ideas. El escritor de relato corto ha elegido buscar la coherencia en un elemento aislado, en un aspecto de un personaje, en una faceta de una relación humana o en una situación, sin hacernos sentir que existe un vacío de conexión de estas experiencias con un continuo de vida.

Muchas de las estrategias que Munro utiliza tienen como función eludir la presentación de la continuidad del tiempo y, a la vez, favorecer una inclusión temporal. Este es el sentido de las estrategias que se comentarán en el apartado del análisis. Del mismo modo, es también el contexto del género

10. Los finales del relato corto que hemos mencionado son los que John Gerlach (1989:110) identifica a partir de las señales de cierre que se encuentran en los poemas.

11. En el capítulo dedicado a *Open Secrets* nos referiremos a la definición del relato corto propuesta por Austin M. Wright (1989a:51) basada en el conjunto de elementos que se concatenan en una novela y en un relato corto. Wright utiliza el término *jointedness* para explicar este concepto, que implica diferentes grados de conexión en la novela y en el relato corto.

especificado con anterioridad el que nos orienta a adscribir ciertas funciones particulares a los modos de presentación del tiempo en el relato corto.

II. 2. Categorías temporales de la narratología

La idea de la distribución desigual entre el tiempo narrado y tiempo de la narración, que según Ricoeur (1987:139) procede de la reflexión de Henry Fielding sobre la técnica narrativa de la novela *Tom Jones*, ha propiciado que la comparación métrica entre esos dos tiempos sea uno de los objetos del análisis narratológico. Hemos de explicitar ahora cuáles son los elementos mensurables temporalmente.

El tiempo narrado (tiempo de la historia) es el que intuimos gracias a las indicaciones del texto. Se refiere al trecho temporal en el que se circunscriben los acontecimientos de la historia. El tiempo de la narración (tiempo del relato) no es otra cosa que la sucesión de las palabras en el texto. El discurso no posee temporalidad en sí mismo, si no es la sucesión que asume dentro del orden espacial del texto. Así explica Genette (1989:144) las relaciones historia/discurso con respecto al orden y a la frecuencia:

los fenómenos de orden o de frecuencia, se dejan transponer sin problema del plano temporal de la historia al plano espacial del texto: es decir, que un episodio A viene "después" de un episodio B en la disposición sintagmática de un texto narrativo o que un acontecimiento C aparece contado "dos veces".

La comparación entre la duración de la historia y la del relato supone una mayor violencia de abstracción, ya que no se puede medir la duración de éste último. Sin embargo, se puede asumir que existe una "velocidad" del relato, una relación entre una secuencia temporal y otra espacial:

La velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración - la de la historia - medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud- la del texto - medida en líneas y páginas. (Genette, 1989:145)

Estas comparaciones nos permitirán, por una parte, registrar cómo se presentan a través del discurso las vivencias temporales de los personajes y, por otra, establecer una jerarquía semántica basada en el grado de concentración del texto en ciertos elementos de la historia.

Existe en el texto otra señal de temporalidad: la del tiempo del acto narrativo, que a veces se denomina también tiempo de la narración o de la enunciación. Según Genette (1989:273), se puede contar una historia sin precisar el lugar desde donde se cuenta, pero es casi imposible no situarla en relación temporal con el acto narrativo, “ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro”.

La posición temporal del “tiempo del narrar”, tal como lo denomina Ricoeur (1987:136) es, por lo general, posterior a los acontecimientos narrados. En este caso de “narración ulterior”, se produce un distanciamiento entre el tiempo del acto narrativo y el tiempo de lo narrado, especialmente relevante en los relatos en primera persona, porque los diferentes grados de esta distancia temporal pueden implicar diferentes interpretaciones sobre los acontecimientos.

Además de la narración ulterior existen otros tres tipos de narración desde el punto de vista de la posición temporal: la narración anterior (representada por los relatos proféticos, apocalípticos, etc.), la narración simultánea (narrada en el presente contemporáneo de la acción porque existe una coincidencia entre la historia y la narración) y, por último, la intercalada (que alterna cercanía y simultaneidad entre historia y narración). Ricoeur (1987:29-31) proporciona algunas claves sobre las condiciones formales de la ilusión de proximidad o distancia en el género epistolar y la novela pseudo-autobiográfica.

La narración ulterior, según Genette (1989:279), es paradójica en el sentido de que sustenta una situación temporal posterior a la historia pero posee, a la vez, una esencia intemporal “ya que carece de duración propia”. Ricoeur (1987:154) también coincide en describir al acto de narración como un momento único y sin progresión, sin ninguna marca de duración.

Esta es una de las categorías que ha de ser revisada en los textos de Alice Munro porque, en ellos, el tiempo del acto narrativo lleva marcas de duración, es decir, no se expresa como un acto instantáneo, tal como proponen Genette y Ricoeur. En muchos de los relatos de *SMT* y *MJ*, especialmente en los narrados en primera persona, las narradoras incluyen sus esfuerzos por contar una historia en una secuencia temporal progresiva, de forma que se elimina el carácter estático de este tiempo.

Otra característica recurrente de los relatos de Munro es la inclusión de varias líneas temporales, lo que produce incertidumbre con respecto a cuál

es el segmento que desarrolla la historia de un modo progresivo. Genette (1989:104) abordó este aspecto teniendo en cuenta que, al existir anacronías, es decir, alteraciones en el orden cronológico, es necesario identificar un nivel temporal o relato primero en el que se insertan otros relatos temporalmente secundarios. En su ensayo, este concepto no presentaba problemas; simplemente se consideraba relato primero al del “conjunto del contexto”.

Aunque Chatman (1990:69-70) recoge sin aparente transformación todas las categorías propuestas por Genette con relación al orden, duración y frecuencia, también añade que es importante considerar que puede no haber una única línea de prioridad temporal en el relato, un único “ahora”:

Estas distinciones [las que Genette propone] se basan en la suposición de que hay un único hilo de la historia que lleva el centro de gravedad (por llamarlo así) temporal. Las anacronías y acronías pueden reconocerse al contrastarlas con este hilo central. Sin embargo, desde hace mucho tiempo las narraciones han incluido dos o más hilos de la historia, y a veces no es aconsejable hacer tal suposición porque cada hilo tiene su propio centro de gravedad, su propio AHORA.

Por su parte, Mieke Bal (1985:57-8) define al relato primero o primario como el primer tiempo de la fábula que se presenta en el texto. Aunque menciona que su posición con respecto a otros segmentos anacrónicos es relativa, no considera que sea crucial juzgar cuál es este tiempo primero. Por encima de esta consideración se encontrarían otras como la de identificar la relación de unas unidades temporales con otras.

Sin embargo, considero que es importante lograr establecer cuál es el segmento o unidad temporal que predomina en cada relato porque es una tarea que el mismo lector no puede eludir. En los relatos en primera persona, este concepto se relaciona con aspectos tan importantes como la cercanía o lejanía que el narrador asume con respecto a los acontecimientos que presenta. También se relaciona con nuestra identificación de la perspectiva (asociada a un personaje o a un narrador) que guía el orden de presentación de acontecimientos. Además, el suspense en algunos relatos de Munro se origina cuando nos encontramos al principio del relato con dos o más líneas temporales y no sabemos cuál es la que se desarrollará posteriormente¹².

12. Cuando se presentan dos líneas temporales en el relato desde el primer párrafo, sentimos incertidumbre porque no sabemos cuál se desarrollará después, siendo conscientes de

Se ha de estudiar, por lo tanto, la función y la posición de este tiempo primario.

Otro tipo de estrategias que pueden ser incluidas dentro de este paralelismo de secuencias temporales aluden -como se mencionará en el apartado dedicado al tiempo en el relato breve- a la creación de situaciones que separen a los personajes de una progresión cronológica del tiempo. Este tipo de situaciones relativizan e ignoran cualquier organización de los sucesos que no se encuentre dentro de una realidad puramente subjetiva¹³.

Este tipo de argumentos, relacionados con la experiencia de lo fantástico, pueden tener conexión con lo que Chatman (1990:59) denomina "antihistorias", es decir, narraciones que cuestionan la lógica de progresión causa-efecto. Se denominan también "antinarraciones" porque rechazan la convención de que sólo es posible una elección dentro de un abanico de posibles actuaciones. En ellas, los personajes pueden vivir varios destinos de forma simultánea. En algunos relatos de Munro encontramos estrategias parecidas a las de las "antihistorias" y, por ello, es necesario estudiar este recurso. La dualidad de perspectiva, fundamento del relato corto según Shklovsky (1970:136), podría tener una contrapartida en una "dualidad temporal".

Por último, hemos de mencionar que el estudio de Genette (1989:172-208) nos ha sido de especial utilidad por su sugerente análisis de las implicaciones del modo iterativo, modo que cobra especial relevancia en la primera fase de la producción de Alice Munro.

que, en el relato corto, las dos opciones no pueden ser dramatizadas o desarrolladas en su totalidad. Un ejemplo es el relato "Tell Me Yes Or No":

I persistently imagine you dead.

You told me that you loved me years ago. Years ago. And I said that too, I was in love with you in those days. An exaggeration. (SMT:107)

Con estas frases iniciales se crean dos expectativas: que el relato se desarrolle en el tiempo presente en el que la narradora *imagina* o recuerda, o, que el relato desarrolle aquella historia que pasó hace años.

13. Con respecto a las implicaciones temporales que conlleva la utilización de experiencias que se sitúan fuera del tiempo, Shaw (1983:51) nos ofrece una explicación:

Hoffman and Poe demonstrate how a single effect can be achieved by inventing situations the very nature of which is to separate characters from the sequential flow of time. Once a situation has been established, probability becomes entirely a psychological matter.

II. 3. Estudios de tiempo, espacio y género

II. 3.1. Estudios del tiempo en la Literatura

En este apartado repasaremos brevemente los trabajos críticos que, con sus perspectivas y categorías, nos han ayudado a ampliar nuestro conocimiento sobre las teorías de la temporalidad y a complementar nuestro análisis del tiempo en los relatos de Alice Munro¹⁴.

Cesare Segre (1976:10) avala nuestra hipótesis de que la interpretación estructuralista no ha de producir necesariamente un análisis sincrónico que pase por alto el hecho de que la lectura hace del propio relato un objeto temporal:

Sólo hay que reivindicar la importancia de la temporalidad. Es sobre el eje del tiempo donde se sitúan, además de los momentos narrativos y poéticos, el ritmo verbal y el conceptual, la recursividad y los procesos de desambiguación: leer es una aventura que ha sido programada con sus fases y su duración.

Su análisis, por tanto, describe en detalle la combinación de los recursos estilísticos y compositivos en varias obras literarias desde el *Decamerón* a *Acte sans Paroles* de Samuel Beckett.

R.S. Crane (1952) y J. Arthur Honeywell (1969) basaron sus estudios del argumento en el componente temporal. Crane (1988:135) define el argumento como

a particular temporal synthesis effected by the writer of the elements of action, character, and thought that constitute the matter of his invention.

Honeywell (1988:240) retoma la definición de Crane para estudiar de qué forma se realiza esta síntesis temporal. La progresión temporal puede depender de un criterio de diferencia o cambio, de un criterio de secuencia causa-efecto o de un criterio de coherencia temática. Estos criterios se pueden relacionar con las novelas del siglo dieciocho, diecinueve y veinte respectivamente. La progresión temporal siempre tiene, según Honeywell, un

14. Nuestro propósito no es mencionar todas las investigaciones que se han realizado al respecto, sino simplemente señalar aquellas que nos han sido de utilidad.

Si se busca un resumen crítico sobre la relevancia del tiempo en el estudio de la literatura, véase William Harmon (1977:127-138).

objetivo. Algunas de las implicaciones de sus conclusiones serán analizadas en nuestro capítulo dedicado a los relatos de *Open Secrets*.

Por otro lado se encuentran algunos críticos que, como Frank Kermode (1967) o Jan Miel (1969), estudian las relaciones entre la ficción y las concepciones filosóficas, teológicas y míticas del tiempo.

Kermode (1967:45-7) revisa la noción del tiempo según se expresa en el libro once de las *Confesiones* de San Agustín, y también la división bergsoniana entre tiempo subjetivo o *duréé*, que se compone de nuestro sentido de la duración de la experiencia, y *temps spatialisé* o tiempo medido por el reloj. El significado de esta distinción se mantiene en los términos que Kermode finalmente elige para distinguir la pura cronología de aquel tiempo que se llena de significado: *chronos* y *kairos* respectivamente. Estos términos se utilizan para delinear las relaciones entre ciertas narraciones y las concepciones teológicas del caos, la crisis y el apocalipsis.

Jan Miel (1969:927) propone estudiar las clases de tiempo que nos hacen experimentar las narraciones de acuerdo a dos principios: el modo temporal mítico y el histórico. El primero es lineal e irreversible porque la progresión narrativa se basa en que el personaje ha de someterse a ciertas fases predeterminadas por las convenciones y por el género al que se sujeta la obra:

This is the proper mode of myth and tragedy, which aim at grasping the structures of our fate, snatching them out of time, in order to exorcise them.

Por contra, el tiempo histórico, que se relaciona con la novela, muestra al personaje como un ser consciente de la influencia que el flujo del tiempo ejerce sobre él para convertirlo en un individuo diferente, sin que su destino se encuentre cerrado por el recurso a aplicar modelos predeterminados de comportamiento.

Aunque el estudio de Miel (1969:917) resulte demasiado general para confeccionar un programa descriptivo que dé cuenta en detalle de todos los aspectos de la obra, resulta útil, sobre todo, por su definición sobre la "clase de tiempo" que se desprende de la novela. Esta definición muestra un contraste con la concepción del tiempo en el relato corto tal como la hemos descrito anteriormente:

The longer forms, epic and novel, which consciously mirror a larger sense of our existence, should then embody a larger sense of temporality, and they do.

Por otra parte, A.A. Mendilow (1952) investiga cómo las técnicas de la ficción modernista están implicadas en una nueva concepción del tiempo influida por la teoría de la relatividad. Mendilow incluye una gran variedad de testimonios de escritores que, desde el siglo diecinueve, fueron conscientes de la artificiosidad de los argumentos convencionales, que convertían la experiencia en una totalidad conectada y manejable en forma de principio, desarrollo y conclusión.

Los modelos de progresión ya no se fundan en relaciones de causalidad en el plano de la acción, sino en relaciones de pura contigüidad en el plano de la emoción y del pensamiento, de forma que los personajes sólo pueden existir separadamente dentro de sus diferentes tiempos subjetivos. Las observaciones de Mendilow nos han sido muy útiles porque algunas de las características de la literatura modernista fueron parte integrante y esencial en el género del relato corto desde sus orígenes.

Dentro de los estudios narratológicos, Boris Uspenski (1983:65-80) nos ofrece un capítulo muy útil sobre las posibles relaciones entre perspectiva y posicionamiento temporal, pero es Paul Ricoeur (1987) quien se concentra exclusivamente en el estudio del tiempo. Ricoeur (1987:144) retoma la distinción de Genette entre tiempo narrado y tiempo de la narración, pero insiste en que el esquema dual de Genette desvirtúa un esquema de tres planos que Genette recoge del libro *Morphologische Poetik* de Günther Müller.

El esquema inicial introducía una distinción que no está contenida en el discurso propiamente dicho: un “tiempo de la vida”, una experiencia de ficción del tiempo¹⁵. Se trata de la vivencia temporal experimentada por los

15. Ricoeur (1987:18) propone estudiar la “cualidad” del tiempo que se desprende de la obra utilizando el concepto de “mundo de la obra” en el que los lectores asumimos las maneras de experimentar el tiempo de cada personaje:

Abrir hacia el exterior la idea de construcción de la trama y la del tiempo significa, en fin, seguir el movimiento de transcendencia por el que toda obra de ficción, sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de sí misma un mundo que se puede llamar mundo de la obra. Así la epopeya, el drama, la novela proyectan sobre el modo de ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el del lector.

personajes y el narrador y que, según Ricoeur (1987:155), Genette no recoge porque deriva todas sus categorías de rasgos contenidos en el propio texto:

Pero, a falta de una noción como la de *mundo* del texto, el recurso a la voz narrativa no basta para hacer justicia a la *experiencia de ficción* que el narrador-héroe hace del tiempo en sus dimensiones psicológicas y metafísicas.

Sin esta experiencia, tan de ficción como el “yo” que la desarrolla y la cuenta, y, sin embargo, digna del título de “experiencia” en virtud de su relación con el mundo que la obra proyecta, es difícil dar un sentido a la noción de tiempo perdido y de tiempo recobrado que constituyen el reto de *En Busca del Tiempo Perdido*.

Ricoeur se resiste a asumir que la experiencia del tiempo contenida en un texto haya de reducirse exclusivamente a cuestiones de técnica narrativa. Por ello, amplía el estudio de Genette con el análisis de la visión del tiempo que poseen los personajes de *Mrs. Dalloway*, *La Montaña Mágica* y *En busca del Tiempo Perdido*. En contraposición a las experiencias subjetivas de los personajes o “modos de habitar el mundo” se encuentra el “tiempo monumental”, que es el tiempo cronológico que marcan los relojes, un tiempo que cada personaje asume de forma diferente desde la conciencia del devenir de su propia vida.

En nuestro análisis habrá referencias ocasionales a esta visión íntima que los personajes adquieren sobre la forma en que sus vidas progresan, pero sólo tangencialmente, ya que nuestro objetivo no es analizar la visión que proyectan los personajes sino identificar los procedimientos textuales por los que los comprendemos.

Por último, es Mijail Bajtin (1975) quien más claramente ha relacionado el tiempo con diferencias genéricas, estudiando cómo el tiempo revela ciertas características de varios géneros. La base de su argumentación radica en que el tiempo se puede “caracterizar” o hacer visible al analizar la clase de conexiones que existen entre los acontecimientos incluidos en las narraciones y la forma en que los personajes llegan a adquirir una identidad.

Bajtin (1991:237) define el “cronotopo” como la conexión de relaciones temporales y espaciales que se asimilan de forma diferente en cada género e identifica en cada género una “cualidad” o una clase diferente de tiempo.

Por ejemplo, la novela griega antigua proyecta un “tiempo de la aventura”, definido como un tiempo que adquiere sus derechos cuando el curso normal biográfico de una vida se interrumpe. Este tiempo no produce cam-

bios, ni huellas, ni alteraciones en el carácter de los personajes. Los sucesos se enlazan en una serie intemporal gracias a la intervención de fuerzas irracionales. El grado de abstracción del tiempo y del espacio permiten dar total autoridad al acontecimiento, haciendo que los sentimientos de los personajes permanezcan inalterables a lo largo de una apretada agenda de sucesos espectaculares. Este tiempo no conoce ni la duración biológica elemental de la edad ni la significación psicológica, ya que no modifica a los personajes. Es una especie de “hiato extra-temporal” en el que no hay duración real. La identidad de los personajes se conforma como una entidad pasiva e inmutable que soporta el juego del destino desde el punto de partida del argumento -el primer encuentro entre dos jóvenes- hasta su punto final -el matrimonio-.

Bajtín (1991:242) puede identificar y describir diferentes tipos de tiempo gracias a la utilización del concepto “tiempo biográfico”, tiempo en el que el hombre recorre el camino de la vida. Es un tiempo de formación, el tránsito ininterrumpido que moldea el carácter del hombre. En contraste con este tipo de tiempo se encuentra también, por ejemplo, el tiempo de “la novela de aventuras costumbrista”, al que pertenecen *El Satiricón* de Petronio y *El Asno de Oro* de Apuleyo. En estas obras, el tiempo se descompone en segmentos temporales autónomos y aislados que representan toda la vida humana en sus momentos cruciales.

Ni este tiempo ni el de otro género, la “biografía antigua”, son tiempos de formación, sino de revelación del carácter de los personajes. La personalidad del personaje no cambia ni evoluciona, no posee una cronología, simplemente aparece explicada por el autor en diferentes partes del discurso hasta que finalmente queda totalmente expuesta. El principio orientador en estos dos géneros es el “conjunto del carácter”, no interesa el orden de manifestación en el tiempo.

Para Bajtín (1991:361), todos los motivos y los temas desarrollados en los géneros de la antigüedad clásica, en la novela caballeresca y en otros géneros tienen un tiempo característico que es, además, el centro organizador de los componentes argumentales de la obra. Nuestra hipótesis de que el género “relato corto” se puede asociar con una concepción del tiempo se ve avalada por su estudio, que además nos ofrece una pauta para describir ciertos modos de organización temporal.

II. 3.2. *Estudios de las formas espaciales en las narraciones*

“Forma espacial” es una metáfora que surgió como respuesta a la experimentación de la obra modernista. Con ella, Joseph Frank (1945) pretendía englobar aquellas técnicas que anulan la importancia de la progresión temporal en nuestra asimilación de las novelas.

El método compositivo experimental que se origina a principios de siglo y se desarrolla posteriormente hace que la narración se componga de fragmentos, alusiones o referencias que se relacionan independientemente de cualquier secuencia temporal. Se presentan experiencias que ocurren simultáneamente en lugares diferentes o se aísla un fragmento de tiempo en estado puro, sin que esta situación se haga depender de la que la antecede o sucede.

En *Nightwood* de Djuna Barnes, por ejemplo, Frank (1968:29) descubre que nuestro conocimiento de la personalidad del personaje se deriva de una mezcla de imágenes, sin que se las relacione con ningún conjunto de detalles sociales, históricos o externos. El autor trabaja con una situación estática y el lector sólo podrá encontrar diversas facetas de esta situación exploradas desde diversos ángulos.

La lectura de estas obras se asemeja, según Frank (1968:59), con la lectura de la poesía, en la que se van almacenando alusiones, imágenes o comparaciones hasta que pueden ser conectadas finalmente, con independencia de una secuencia temporal de acción. El significado de la obra no se expresa mediante la progresión secuencial, sino mediante la acumulación, la repetición y la yuxtaposición, técnicas que reflejan un cambio en la concepción del tiempo:

Time is no longer felt as an objective, causal progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinctions between past and present are wiped out. And here we have a striking parallel with the plastic arts. Just as the dimension of depth has vanished from the sphere of visual creation, so the dimension of historical depth has vanished from the content of the major works of modern literature. Past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unit that, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of sequence by the very act of juxtaposition.

Casi cuarenta años más tarde, y después de la reimpresión de los artículos de Joseph Frank en algunos libros de teoría literaria, él mismo escribe la introducción a una colección de ensayos que atestiguan que su perspectiva,

a pesar de haberse aplicado al periodo modernista, ofrece un marco crítico aplicable a todo género narrativo¹⁶. Los ensayos que componen esta edición de Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany (1981) estudian formas de conexión textuales que se apartan de la cronología para destruir el sentido de la historia o del argumento creando un juego de perspectivas.

Las obras que se estudian ahora son escritas por autores como Kurt Vonnegut, Donald Barthelme, Jerzy Kosinski, Ronald Sukenick o Walter Abish. Estos autores crean narraciones que se mofan de nociones convencionales de personaje o acción. Los críticos que las analizan, amplían las posibilidades del análisis de Frank para conseguir identificar elementos nuevos en la ficción contemporánea.

Estos críticos intentan reconocer aquellas técnicas que convierten a la novela en una aproximación a la vida, en la que la noción del tiempo no se puede apartar de los parámetros subjetivos de la consciencia. Así la define David Mickelsen (1981:77):

Even in real life, clock and calendar time are arbitrary; their regular markings rarely correspond to the variable dynamics of life's values. Refusing this kind of distortion, spatial structures acknowledge that we are not linear in our being. Existence is a complex, multiform totality in which any given element is tangential to countless others. Discarding a causal, linear organization at least moves *toward* an organic conception of life, a life in which events are not so much discernible points on a line as they are random (and often simultaneous) occurrences in a seamless web of experience. In short, spatial form conveys a sense of the scope of life rather than its magnificence or its "length".

Una de las consecuencias fundamentales de esta visión es que la noción del argumento como un conjunto de acciones se sustituye por un conjunto de percepciones del personaje o personajes. El escritor no nos ofrece la historia de la vida de un individuo, sino que se "mueve alrededor de él", proporciona fragmentos de su vida. De este modo, construye no tanto un *Bildungsroman* en el que el principal impulso es un movimiento hacia

16. El artículo de Joseph Frank (1945), "Spatial Form in Modern Literature", fue originalmente publicado en la revista *Sewanee Review*, LIII (1945:221-40, 433-56, 643-53). Se reimprimió en Joseph Frank, *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature* (1963) y, anteriormente en Mark Schorer, *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgement* (1948). Lohafer (1989:4) lo considera fundamental en la crítica del relato breve de los años cuarenta.

delante, sino una forma espacial en la que el lector tiene que concentrarse en identificar nuevos aspectos de una o varias situaciones aisladas.

El uso de los tiempos verbales en presente es esencial en estas obras porque el autor presenta un mundo que no cambia, haciendo que nuestra atención se centre en el orden de exposición, el cual produce ciertas repeticiones, analogías o contrastes. Cada fragmento del texto, como afirma Mickelsen (1981:76), establece su propia esfera de interés y de expectación, creando episodios o bloques textuales que se relacionan temáticamente y que aparecen gobernados por varias perspectivas recurrentes.

Gaston Bachelard (1957) basó su teoría en el poder epifánico de la imagen partiendo de la creencia de que los individuos no podemos “conocerlos en el tiempo” y descartó, a diferencia de Frank, cualquier otra faceta del texto¹⁷. Algunos de los críticos que aportan su visión en esta colección de ensayos son conscientes de que, a diferencia de la teoría de Bachelard, no podemos ignorar la dimensión diacrónica de las narraciones, ni la búsqueda de procesos temporales en los que situar las experiencias de los personajes.

Eric C. Rabkin (1981:81) o Jerome Klinkowitz (1981:37) reconocen que la forma espacial ha de ser entendida como una tendencia que nunca puede ser totalmente realizada. En primer lugar, porque la teoría de Frank (1968:6) de que los grupos de palabras que componen el texto han de percibirse simultáneamente -“the illusion of instantaneous apprehension”- no es viable en la novela, dada la longitud de ésta. En segundo lugar, porque la ficción espacial ideal estaría solamente compuesta por escenas que se configuran como independientes del tiempo, sin antecedentes o consecuencias en la narrativa. Como Klinkowitz (1981:38-9) observa:

Such a work would have to be absolved of the responsibility of representing some action in the world; even more so, it should not have to represent some other, secondhand reality at all, but rather be its own reality, where the pleasure of the reader is not to recognize the artful depiction of a familiar world, but to appreciate its elements of composition, which just as in a painting would be a spatial affair.

17. Bachelard (1969:8) intuyó que all we know is a sequence of fixations in the spaces of the being's stability, a being who does not want to melt away, and who, even in the past, when he sets out in search of things past, wants time to `suspend ' its flight. In its countless alveoli space contains compressed time. That is what space is for.

Una realización completa de esta estructura es, como Klinkowitz afirma, la excepción más que la regla. La espacialidad ha de comprenderse como una aspiración o como una inclinación. Coincido con estos críticos en que la novela no puede deshacerse totalmente de un sentido de historia (*story*), la cual, por definición, depende de una secuencia de sucesos.

Mickelsen (1981:37) reconoce que lo espacial es más posible en modos de narración más cortos y, ciertamente, dentro de la crítica del género del relato corto, existen estudios que contemplan la posibilidad de la aplicación de este marco crítico al análisis genérico. Suzanne Hunter Brown (1989:234), por ejemplo, utiliza los términos que ya había empleado Ricoeur (1987:90) para explicar que los textos pueden ser asimilados por el lector como configuraciones (espaciales) o como estructuras sucesivas (secuenciales). Brown afirma que la brevedad de los relatos cortos inclina a los lectores a organizarlos como configuraciones, convirtiéndolos en formas afines al poema.

Aunque ningún acto de percepción es intemporal, existe una razón por la que, según Brown (1989:242), la brevedad inclina a los lectores a favorecer un modelo espacial: la disminución del material almacenado en nuestra memoria. Esto hace que sea más factible captar juntas todas las unidades que componen la obra y que se puedan procesar más rápidamente sus partes. De esta forma, el lector puede formarse una imagen de la totalidad de la narración más fácilmente. El limitado número de unidades y nuestra rapidez de asimilación de la obra nos orientan a enfatizar las estructuras no secuenciales.

Brown estudia el relato de Faulkner "A Rose for Emily" indicando cuáles son las implicaciones que una lectura secuencial y una lectura configuracional provocan en el lector en cuanto a la abstracción del argumento y a la evaluación del papel de la protagonista.

En nuestra tesis, la perspectiva espacial ha sido un útil complemento de valoración de ciertas estructuras, especialmente cuando los textos se organizan a través de bloques de información que contienen varias referencias temporales a la vez. La inclusión de varias líneas temporales con igual prioridad temporal y la ausencia de señalización del orden de estas secuencias propician una lectura en la que el concepto de anacronía desaparece y la progresión aparece marcada por nuevos detalles añadidos a las mismas situa-

ciones desde diferentes ángulos. Al igual que las narraciones que son objeto de estudio de la crítica espacial, algunos relatos de *SMT* o *MJ* también utilizan el presente como único tiempo verbal, congelando el movimiento en el tiempo y favoreciendo un desdibujamiento de la línea argumental, basada en el orden y la forma de percibir de un personaje.

II.3.3. Estudios genéricos

Por su extensión, los relatos cortos han sido usados como un corpus manejable por la crítica estructuralista y como un útil recurso en la clase de literatura. Más recientemente, los estudios sobre los procesos implicados en la lectura y sobre el procesamiento del discurso hacen de esta orientación crítica un apasionante campo de estudio para los críticos del relato corto.

A pesar de las posibles nuevas terminologías que se emplean, la mayoría de los críticos de relato breve, como señala Susan Lohafer (1989:213), siguen intentando encontrar nuevas respuestas a las mismas cuestiones de siempre: definición, brevedad, *estatus* genérico y la importancia del final. Se encuentran, por ello, al margen de las modas en teoría narrativa. Sus estudios, proporcionados en parte por escritores que han consagrado al relato corto la mayor parte de su producción artística, nos ayudan a dotar a los textos de Alice Munro con un sentido de forma genérica, de modo que nuestra concentración en partes aisladas del discurso no se convierta en un ejercicio estéril de clasificación, sino en una apreciación de su funcionamiento dentro de un todo estético.

La orientación de los estudios genéricos de relato corto de hoy en día parte de la idea de que el relato corto ha de estudiarse como un marco de referencia en el que se propician ciertas relaciones entre texto y lector. “Cómo o en qué términos nos hace pensar el texto” es la dirección que Lohafer (1989:61) espera del futuro en la teoría del relato breve:

It is impossible to define the short story genre; one can, however, describe, deploy, and evaluate a variety of frames that allow us to know, and respond to, “short-storyness” in the world.

Se estudia, por lo tanto, la naturaleza de la comunicación y, más que contemplar al relato corto como una esencia, se lo considera como una combinación de elementos. Para el análisis, se descarta el concepto de *la longitud* del relato corto y se reemplaza por el concepto de *la distancia* que el lec-

tor mantiene con los materiales que componen el relato. Se estudia qué efectos produce en nuestra lectura la inminencia del final, ya que cada frase o detalle, en el relato breve, posee una especial urgencia, demanda un nivel de atención más alto que en la novela y sustenta una diferente carga en nuestra memoria¹⁸.

En mi opinión, no es imposible definir el relato corto; la dificultad reside en encontrar una sólo definición que dé cuenta de todos los ejemplares del género. Algunas de las definiciones que se han dado en la historia de la crítica nos han sido de gran utilidad porque casi todas incluyen una referencia a lo temporal, tal como ha sido concebido por escritores o por críticos del relato corto. Hemos intentado recoger y asimilar ciertos trabajos representativos que cubran diferentes periodos y tendencias críticas para proporcionar una amplia perspectiva al respecto. Esta revisión aparece fundamentalmente en el capítulo titulado "El tiempo en el relato breve".

Hemos comenzado con Edgar Allan Poe (1842), que propuso uno de los primeros acercamientos teóricos al género. También hemos considerado las perspectivas ofrecidas por críticos de principios de nuestro siglo como Brander Mathews (1901), Henry Seidel Canby (1915) o James Cooper Lawrence (1917). Más tarde, en los años veinte, el trabajo de los formalistas Viktor Shklovski (1919) o Boris Eichenbaum (1919), (1925) proporciona un indudable avance teórico, estudiando los paralelismos entre los argumentos de los relatos y las figuras literarias.

En los años cuarenta, el relato breve comienza a estudiarse principalmente por Howard Baker (1938), H.E. Bates (1941), A.L. Bader (1945) o Beck Warren (1943), entendido como un diseño elíptico y multireferencial que exige al lector una actividad compleja de inferencia y sensibilidad.

Fue Sean O'Faolain (1951) quien, en los años cincuenta, escribió el libro más representativo sobre el relato corto, aprovechando el conocimiento interno del género que le proporcionaba su experiencia como escritor. O'Faolain examina convenciones, temas, construcciones y procedimientos estilísticos aplicados a autores como Chéjov, Maupassant, Frank O'Connor,

18. Mary Rohrberger (1989:32-45), William O'Rourke (1989:193-208) o Suzanne Hunter Brown (1989:217-248) estudian cuáles son las consecuencias en nuestra lectura del hecho de que en el relato breve "observamos" durante un trecho de tiempo no tan prolongado como en la novela.

Elizabeth Bowen o Hemingway. En los años sesenta se experimentó un creciente interés sobre este género que produjo valiosos documentos tales como los libros de Frank O'Connor (1962) y T. Beachcroft (1968), los artículos de Julio Cortázar (1963) o Eileen Baldeshwiler (1969) y la edición de Eugene Current-García y Walton R. Patrick (1961), que recoge las teorías sobre el género desde el siglo diecinueve, proporcionando una conciencia de evolución y desarrollo del género en la literatura occidental.

En 1964 apareció la revista académica *Studies in Short fiction*, dedicada al estudio de relatos y, en 1968, se produjo *The International Symposium on the Short Story* en el que Nadine Gordimer, la futura ganadora de un Premio Nobel, presentó una comunicación que se ha convertido en uno de los documentos más citados sobre las relaciones entre el relato corto y el conocimiento humano.

A partir de los años setenta, numerosos críticos han sumado sus esfuerzos por aunar teorías y ofrecer nuevas exploraciones genéricas. Podemos citar los libros de Valerie Shaw (1983), Clare Hanson (1985) y (1989) o la edición de Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (1989), que incluye el trabajo de críticos tan notables como Mary Rohrberger, Austin M. Wright o Charles E. May. Las contribuciones en forma de artículo de János Szávai (1982), Agnes Gereben (1986) o J. Bayley (1988) también han sido muy valiosas.

Además, el estudio que nos ofrece Ana González Salvador (1980) sobre la literatura de "lo insólito", definida como un subgénero del género fantástico tal como lo estudia Todorov (1970), nos ha sido de gran ayuda como marco de referencia para analizar ciertos relatos de Alice Munro que se pueden incluir dentro de este subgénero. El modo de lo insólito posee ciertas implicaciones temporales: existen distintos niveles de realidad y el paso de una a otra es instantáneo. La ausencia de una progresión cronológica hace que este modo se ajuste especialmente a las necesidades del relato corto; hay cambio pero no hay sucesión, el tiempo se desdobra en varios planos sin que sea necesaria una especificación del contexto en el que se producen los acontecimientos. Las posibilidades del estudio de Ana González Salvador se explorarán en el capítulo dedicado a *The Progress of Love*.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta que al menos dos de las colecciones de narraciones de nuestro corpus pertenecen a la categoría "ciclo de relatos". Los relatos que las componen no se consideran una miscelánea, sino que están creados para convivir dentro de un mismo volumen.

Forrest Ingram (1971) y Joanne V. Creighton (1977) fueron los críticos que acuñaron los términos de *short story cycle*, *short story sequence* o *unified short story collection* para un género que participa a la vez de rasgos de la novela y del relato corto. El ciclo de relatos se caracteriza porque, a pesar de la independencia de cada relato, se producen ciertos aspectos comunes, como el uso de los mismos personajes, temas, imágenes, lugares e incluso el mismo orden cronológico. Estas recurrencias hacen que los relatos aparezcan conectados entre sí y que cada uno de ellos expanda en diferentes direcciones un mismo mundo imaginario.

Por esta razón dedicaremos un capítulo a los dos libros de relatos de Munro que encajan dentro de esta categoría genérica. Nos referimos a *Lives of Girls and Women* y *The Beggar Maid*. Susan Garland Mann (1989:9) nos proporciona una valiosa guía sobre los ciclos de relatos escritos en nuestro siglo e incluye estas dos obras de Alice Munro dentro de su clasificación. En ellas se desarrolla el tema de *Künstelroman*, especialmente la maduración de las protagonistas femeninas como artistas.

Trataremos de explicar en el capítulo mencionado si realmente existen diferencias en cuanto al tratamiento del tiempo entre los relatos de una miscelánea y los relatos que forman parte de un ciclo. También pondremos a prueba la tesis de Robert M. Luscher (1989:159) sobre la debilidad de los lazos temporales en los ciclos.

III. EL TIEMPO EN EL RELATO BREVE

El objetivo de esta sección es analizar las principales conclusiones obtenidas por la crítica del relato breve con relación a su específica organización temporal. En esta revisión sobre teorías del género pueden aparecer definiciones, descripciones o interrogantes que apunten a aspectos importantes que han de ser identificados textualmente en nuestro posterior análisis de los rasgos temporales de los relatos de Alice Munro.

En la mayoría de las definiciones del relato corto desde comienzos de siglo hasta nuestros días, su esencia se concibe fundamentalmente como una selección de material de vida mucho más acentuada que aquella operada por la novela. Sin embargo, los primeros maestros del género no contemplaron el nuevo género como representante de una pequeña parte de la “longitud” y complejidad de la existencia.

En un artículo sobre Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe (1842:174) identificó el efecto del relato corto como un sólo momento de intensidad que proporciona a la narración una unidad imposible de conseguir en el género novelístico. La impresión totalizadora se produce, según Poe, no por una restricción impuesta a un corpus amplio de personajes, acontecimientos y tiempos, sino por la creación de un diseño en el que los sucesos incluidos producirán un efecto de intensificación de un determinado aspecto. Su énfasis no reside en el “recorte” de la diversidad del mundo exterior al relato; se encuentra en una particular conjunción de determinados elementos inventados¹.

1. Si estudiamos detenidamente las declaraciones de Poe (1842:174) en su artículo “Twice-Told Tales by Nathaniel Hawthorne. A Review”, artículo que sentó las bases para pos-

Con ello, Poe (1842:7) logró esquivar la idea de una supuesta correlación entre la extensión del tiempo ficcional y las demandas de longitud discursiva necesarias para cubrirlo. Incluso cuando elige el mejor relato de Hawthorne, éste resulta ser “Wakefield”, un relato que cubre un periodo de veinte años en la vida del protagonista. También admira el relato “The Minister’s Black Veil”, que incluye varios años de la vida de un sacerdote.

La base de las conclusiones de Poe se apoya en la brevedad del tiempo de lectura, no del tiempo ficcional. Aquella permite que elementos del mundo exterior del lector no se entrometan en el mundo imaginario de la obra.

También Chéjov (1883:22), quien fue acusado de decir en sus relatos “demasiado poco”, confesó su preocupación por los efectos negativos de la creencia de que el relato corto sólo necesita un principio de selección de materiales, sin que éste haya de ir acompañado por un principio de elaboración inclusiva:

And so in planning a story one is bound to think first about its framework: from a crowd of leading or subordinate characters one selects a person only- wife or husband; one puts him on the canvas and paints him alone, making him prominent, while the others one scatters over the canvas like small coin, and the result is something like the vault of heaven: one big moon and a number of very small stars around it. But the moon is not a success, because it can only be understood if the stars too are intelligible, and the stars are not worked out. And so what I produce is not literature, but something like the patching of Trishka’s coat. What am I to do? I don’t know, I don’t know. I must trust to time which heals all things.

Sin embargo, definiciones del género posteriores añaden a las teorías de Poe y de Chéjov presupuestos de “alcance argumental”, es decir, suponen

teriores aproximaciones al relato corto, observamos que el proceso que se sigue es, primero la identificación del efecto que se quiere conseguir y, segundo, la creación de los elementos necesarios para llevarlo a cabo.

Poe no considera que existe una reciprocidad vida/narración en términos de longitud temporal o espacio textual. El hecho de utilizar el verbo *invent* corrobora la falta de relevancia, desde el punto de vista del artista, del criterio que asume que la literatura “representa”. La literatura inventa, y por lo tanto, la idea de que una narración breve representa limitadamente una existencia “más grande” no forma parte de su teoría:

having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then *invents* such incidents -he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. (Énfasis añadido)

que la unidad de impresión del relato corto (parecida a la relacionada con el poema lírico) se consigue únicamente limitando la variedad de personajes y sucesos, y, sobre todo, restringiendo el periodo de tiempo incluido en el relato.

Debemos dilucidar, por lo tanto, si la obvia limitación del espacio textual del relato breve va unida o no a una reducción de las coordenadas temporales. Esta cuestión enlaza con conceptos muy importantes, como son la implicación y el carácter simbólico de la acción incluida en cada relato breve.

III.1. Significación temporal en el relato corto y en la novela

Brander Matthews (1885:36) consideró que el relato corto realiza las tres unidades del drama clásico francés: muestra una acción, en un lugar, durante un sólo día. Su fórmula, "a Short-Story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by single situation", es respaldada posteriormente por otros críticos de principios de siglo como Henry Seidel Canby (1901:48) o J. Berg Esenwein (1909:56) y desarrollada por otros más recientes al contrastarla con métodos acumulativos de composición en la novela.

Baquero Goyanes (1973:67), Springer (1975:11-12), Shaw (1983:194) y Pickering (1989:47) señalan que la novela enfatiza el cambio a través del tiempo y a través de una complejidad de interacción entre los personajes. La fluidez temporal es uno de los máximos recursos de la novela; se trata de acaparar el tiempo a través de estructuras sinfónicas dentro de una disposición episódica.

Incluso los manuales pedagógicos literarios, que asumen la posibilidad de que se puede aprender a escribir relatos cortos ateniéndose a ciertas técnicas, afirman que el relato sólo será capaz de cubrir uno o dos incidentes:

the beginning of a story occurs when the moment of crisis is at hand. Your characters have lived only for this particular sequence of events in which they play the central role. Before and after, they are relatively anonymous, and readers will not want to hear about their past or future. (Gater,1993:85)

Borges (1980:236) ya había mencionado que una de las estrategias más típicas del relato es hacer depender de una situación todos los componentes de la trama. Dadas estas circunstancias, la vida de los personajes queda

ría subordinada a la claridad de un sólo episodio. Por eso son tan abundantes las definiciones en las que el concepto de luz se utiliza como metáfora para ilustrar la visión del relato corto, una visión que no es panorámica ni sostenida, sino transitoria:

The scene of a story or a sketch to be laid within the light of a street lantern; the time, when the lamp is near going out: and the catastrophe to be simultaneous with the last flickering gleam. (Nathaniel Hawthorne, cit. en Pattee, 1975:108)²

Sin embargo, las definiciones que incluyen exclusivamente el criterio de restricción del tiempo ficcional no deben ser suficientes para explicar las implicaciones técnicas, temáticas e incluso ideológicas que los diferentes usos del tiempo producen en los diferentes géneros narrativos.

Walton Beacham (1981:9) sugiere que, mientras el relato corto ampara un sentido de “descubrimiento” cuando sentimos alguna verdad sobre nosotros mismos, la novela sustenta la idea de que existe una conexión entre los acontecimientos, de que nuestra vida está protegida por una línea ininterumpida de significado:

Whether it is one day in James Joyce's *Ulysses* (1922), three days in *For whom the Bell Tolls* (1940), or half a lifetime in *David Copperfield* (1849-50), we see the force which time itself exerts on character. Given enough time, events will occur which will change people's lives, and the novel attempts to chronicle the relationship between passing time and event. The novel builds detail on detail, event on event, so that we can see that life is both a matter of coincidence and a product of will. We control and are controlled, establishing our lives and our values according to our perceptions of what life means. Of all art forms, the novel is best able to show connections. It establishes a sense that some kind of order does

2. Eudora Welty (1977:90) también asume que en el relato se opera una reducción parecida a la del *close-up*. Dentro de este restringido campo de visión, el objeto que se mira aparece cortado del resto, y por ello, dotado de una intensidad de observación especial. Cuando habla de los relatos de Hemingway leemos:

As we now see Hemingway's story, not transparent, not radiant, but lit from outside the story, from a moral source, we see that light's true nature: it is a spotlight. And his stories are all taking place as entirely in the present as plays we watch being acted on the stage. Pasts and futures are among the things his characters have not. Outside this light, they are nothing.

Shaw (1983:195) comenta, en términos casi idénticos, que en el relato corto hay “periods of life which are held in a steady light”. Estas citas ilustran la naturaleza fuertemente limitada del *campo de visión* del relato corto.

exist and that life is not simply a matter of cosmic coincidence. Our lives may not have been personally designed by a supreme being, but the events of our lives are linked together like a chain which either enslaves us or provides a *lifeline* to the source of things valuable. (Enfasis añadido)

Nos encontramos con el binomio “proceso/percepción instantánea” y, por lo tanto, con diferentes modos de conocimiento propiciados por las diferentes perspectivas sobre la temporalidad.

Pickering (1989:49) señala que teóricos del relato corto establecen el término *evolución y revelación* como métodos que describen la naturaleza de la novela y del relato corto respectivamente. El término *revelación* se relaciona con la *epifanía* o momento de percepción de la esencia de algo. No es sólo un principio de orden, sino que sustenta la idea de que momentos aislados de experiencia definen la cualidad de una vida completa³.

Según Shaw (1983:193), la epifanía es el momento en el que se disuelve la barrera entre lo ordinario y lo misterioso. La experiencia pasada se concentra en un momento de consciencia y dilucidación, incluso si este momento no logra iluminar la opacidad de la existencia, creando solamente un conjunto de sugerencias que expresan la ausencia de certeza o estabilidad en las percepciones humanas.

El momento de revelación justifica la transcendencia del relato y, además, dota al relato de profundidad temporal. La sensación de movimiento, de desarrollo y de paso del tiempo no se puede reproducir en el relato corto a través de las exposiciones, descripciones o variedad de contactos entre los personajes. Sin embargo, la revelación consigue el sentido de desarrollo y cambio sin necesidad de que el tiempo aparezca representado en detalle.

La revelación suprime el tiempo como entidad principal y lo substituye por un cambio que, necesariamente, connota tiempo. Este cambio puede configurarse como una situación que experimenta un personaje dentro de la trama, circunstancia que le lleva a modificar su interpretación sobre algún elemento de su mundo. Pero el cambio también se puede localizar, por ejemplo, en la interpretación del lector del significado de los acontecimientos o en una identificación retrospectiva de contradicciones en la informa-

3. Información adicional sobre la significación y orígenes de este concepto puede obtenerse en Shaw (1983:193); Ferguson (1988:465) y Bayley (1988:8).

ción presentada⁴. Esta última posibilidad le exigirá formarse una perspectiva añadida o complementaria sobre los acontecimientos y los personajes.

O'Connor (1962:21) reconoce que el tiempo es el valor principal de la novela y que la progresión cronológica de personajes o incidentes es la traducción en el nivel narrativo de una "forma esencial" que percibimos en la vida. Sin embargo, para el escritor de relatos cortos, no existe tal cosa como *una forma esencial*, ya que su marco de referencia nunca puede ser la totalidad de una vida y, cada selección que hace, incluye la posibilidad de una nueva forma.

Lo que me interesa analizar especialmente de las apreciaciones de O'Connor es que se vislumbra en ellas un nuevo *estatus* de la trama, una concepción diferente de lo que se considera la "unidad argumental" en términos temporales. Exigen, además, que nos replanteemos el poder de implicación de las narraciones.

Para dar claridad a mi argumentación, he dividido las siguientes explicaciones en tres breves apartados que señalan algunas de las implicaciones de las reflexiones de Frank O'Connor.

III.1.1. *Valor simbólico de los segmentos temporales seleccionados*

En la introducción a su libro *The Lonely Voice*, O'Connor (1962:22) ilustra su teoría con un poema lírico de Browning, "My Last Duchess":

But since a whole lifetime must be crowded into a few minutes, those minutes must be carefully chosen indeed and lit by an unearthly glow, one that enables us to distinguish present, past, and future as though they were all *contemporaneous*. Instead of a novel of five hundred pages about the Duke of Ferrara, his first and second wives and the peculiar death of the first, we get fifty-odd lines in which the Duke, negotiating a second marriage, describes the first, and the very opening lines make our blood run cold:

4. De la misma forma que críticos posteriores a Poe añadieron ciertas connotaciones a su teoría, otro posible foco de ambigüedad o confusión podría encontrarse en la correspondencia entre el momento único de percepción o emoción intensificada -que aparentemente experimenta el lector- y un único momento de revelación experimentado por el personaje. Las teorías del relato corto (Bader, 1945:90) parecen admitir que estos dos momentos coinciden (numérica y temáticamente). En cualquier caso, este supuesto ha de corroborarse en nuestro estudio de los relatos de Alice Munro por sus posibles consecuencias con respecto a una apertura o desviación de las bases genéricas.

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive.

This is not the essential form that life gives us; it is organic form, something that springs from a single detail and embraces past, present and future" (Enfasis añadido)

Uno de los efectos fundamentales de esta selección de un segmento temporal limitado es la representatividad de lo que ha sido incluido o expuesto. Es casi inevitable considerar al único incidente como simbólico, como metáfora de una experiencia más amplia. El lector siempre confía en que la fase que el escritor elige del periodo total de la vida del protagonista sea crucial.

Shaw (1983:46-7) registra dos formas opuestas que permiten que el relato corto implique periodos largos de tiempo. Si la intención es retratar la cotidianidad y rutina de los personajes, se coloca un marco de horizontes temporales definidos sobre el incidente seleccionado y se invita al lector a compartir lo que se ha percibido. Si se busca representar un periodo de conflicto, el foco de atención se centra en este dilema, que detiene por un momento el curso del tiempo y deja todo permanentemente alterado una vez que ha pasado.

III.1.2. *Relación entre duración temporal y unidad argumental*

Un segundo punto sobre las reflexiones de O'Connor está relacionado con una noción de temporalidad que el relato corto propicia: la idea de que la experiencia sólo puede concebirse como contemporaneidad (recordemos sus palabras sobre el poema de Browning). Esa es la razón por la que el relato corto desafía en gran medida la fórmula narrativa convencional: "comienzo + desarrollo + desenlace".

Al menos dos de esos estadios están prácticamente ausentes en el relato corto porque forman parte de un estado de cosas dentro del instante que se ofrece; dentro de él, pasado y futuro son inseparables. Las consecuencias del pasado y las expectativas de futuro son observables sólo en relación al presente.

La novela presenta, en este sentido, un interés muy distinto: refleja y encarna un sentido amplio de temporalidad que se proyecta hacia el futuro, como comenta Miel (1969:917). J. Hillis Miller (1979:14-5) concluye que, en

la novela, el tiempo se concibe como secuencia lineal, no sólo porque representa el concepto espacial de la vida como una carretera o río pre-existente, sino porque expresa la temporalidad como aspiración hacia una totalidad, como un futuro que contiene una reasimilación del pasado.

Por contra, la cronología de sucesos se sustituye en el relato corto por un “efecto de cuña” o de detención del tiempo y éste se asimila indirectamente, como indicaremos en el tercer apartado, a través de la implicación o del símbolo.

En mi opinión, la aproximación de Nadine Gordimer (1968:459) a la esencia del relato es, en este sentido, la misma que realizó O'Connor cuatro años antes:

Each of us has a thousand lives and a novel gives a character only one. For the sake of the form. The novelist may juggle about with chronology and throw narrative overboard; all the time his characters have the reader by the hand, there is a consistency of relationship throughout experience that cannot and does not convey the quality of human life, where contact is more like the flash of fire-flies, in and out, now here, now there, in darkness. Short story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of- the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happens beyond this point.[...] A discrete moment of truth is aimed at - not *the* moment of truth, because the short story doesn't deal in cumulatives.

La “unidad de la experiencia” deja de ser el proceso completo de una vida. Lo único que poseemos es el presente; en él, el pasado es sólo una impresión y el futuro, aunque predecible, desconocido. La estabilidad argumental o *continuum* narrativo que proporciona la novela tradicional no emula a nuestra experiencia, sino a nuestras reconstrucciones y abstracciones sobre la existencia y, en este sentido, falsea la ineludible condición humana de *ser* únicamente en el momento presente.

El relato corto dota de independencia, de un sentido de totalidad, a un segmento de experiencia muy restringido. Esta independencia se mantiene incluso en el ciclo de relatos, donde cada relato existe de forma autónoma, a pesar de relacionarse entre sí a través de personajes, símbolos, contextos o temas comunes. El ciclo de relatos cortos juega con la multiplicidad y rechaza la totalidad del conjunto, porque no proporciona un esquema de conocimiento que puedan compartir todos los relatos. Por esta razón, el ciclo también hace visible el contraste entre las distintas “apropiaciones” de

la experiencia que realizan la novela y el relato breve. Nicole Ward Jouve (1989:37) pone en tela de juicio la conveniencia de aquella convención de la novela que exige la unidad ininterrumpida de vida como representación de la realidad:

Why don't people buy Short Stories? Or do they? [...] Is it that when people buy a book, they want a whole? A *thing*. Because the pleasure of having your attention held over time by the same thing, of having to begin and to end once, and once only, is a powerful element in what you expect from a book? Is there a fetishism of the Book as One?

III.1.3. *Tiempo dramatizado y tiempo incluido*⁵

El tercer aspecto que demanda nuestra atención es el conjunto de estrategias gracias a las cuales el incidente presentado se carga de elementos que posibilitan la reconstrucción, por parte del lector, de un contexto mucho más amplio. Nos referimos fundamentalmente a la implicación como recurso que permite, ya sea en el nivel de la frase o en el nivel argumental, reconstruir secuencias temporales ausentes discursivamente del texto.

La omisión en el relato de ciertos elementos esperados de la trama, como la exposición de fases anteriores de un conflicto o la resolución final, hace que el lector construya lo que Ferguson (1988:462) denomina *hypothetical plots* frente a argumentos que son elípticos o metafóricos.

El lector crea estos argumentos hipotéticos para encontrar significado. Llega a ellos por implicación metonímica de la información que ha recibido, por la “materialización” de imágenes en temas y por la expansión simbólica de detalles o sucesos triviales que se encuentran aislados de un contexto explicativo más amplio. Estos detalles son sustituidos por una secuencia de sucesos que el texto mantiene implícita, pero que el lector acaba por construir en su comprensión de la narrativa. Según Ferguson (1988:465):

Combining our intuitive knowledge of “storiness” with a symbolic reading of the actual events and characters, we find the narrative element in the

5. Estos dos términos (tiempo dramatizado y tiempo incluido o cubierto) se han tomado de Ferguson (1988:469) y hacen referencia, respectivamente, al tiempo que es expuesto discursivamente por el relato (y que puede tener unos límites muy estrechos) y al tiempo al que tenemos acceso por informaciones indirectas (que normalmente se extiende más allá de los límites del primero).

works and perceive them as short stories rather than random accounts of unrelated characters and happenings.

Uno de los ejemplos más comentados sobre la técnica de la implicación por alusión es el relato de Ernest Hemingway (1974:55) "Hills like white Elephants". Este relato se circunscribe dentro de los límites de una conversación entre una pareja de extranjeros que esperan un tren en España. Sólo tenemos acceso a sus comentarios y, a través de ellos, concluimos que el motivo de su viaje es un aborto que la mujer no desea, opción que su compañero considera, sin embargo, necesaria.

El detalle de la palabra *labels* en el siguiente extracto proporciona toda una serie de implicaciones que nos hacen intuir la situación de la pareja y la clase de relación que han mantenido, en especial, su falta de estabilidad y superficialidad.

He did not say anything but looked at the bags against the wall of the station. There were labels on them from all the hotels where they had spent nights.

La implicación permite que el lector produzca tramas hipotéticas basadas en una sólo percepción del personaje, como en este caso. Esto es posible, en parte, porque los lectores se han familiarizado con los componentes de las tramas tradicionales y pueden rellenar los elementos que faltan⁶.

El carácter doble del suceso seleccionado, una decisión, también consigue que se incluyan otras fases de la vida de los personajes, aunque formalmente no formen parte de la acción que se muestra. Cualquier decisión implica una reconsideración sobre el pasado con respecto a un curso de vida diferente en el futuro. La visión que los dos personajes tienen de esta decisión exige un juicio comprometido por parte del lector, doblemente estimulado por el carácter casual de sus comentarios.

Existen también otros medios de hacer el relato inclusivo temporalmente sin necesidad de que sea soporte de mucha información. Estos medios se relacionan con aspectos de la narrativa tales como el tema, los personajes y el punto de vista. Las explicaciones que damos a continuación

6. Para una explicación en detalle de lo que son tramas elípticas y metafóricas, véase Ferguson, (1988: 461-5).

se refieren a las estrategias por las cuales el relato aumenta su capacidad de inclusión.

Con respecto al aspecto temático, Shaw (1983:192) da especial relevancia al concepto de la “experiencia de la frontera”, entendido metafóricamente como un ámbito doble que guía al lector a mundos más allá de lo conocido. La frontera incluye dos perspectivas sobre la realidad y se convierte en una tercera entidad que es a la vez unión y oposición de dos mundos.

Los elementos constitutivos del tema de la frontera -circunstancias extrañas, peligro, ausencia de instituciones- ofrecen al relato corto muchas posibilidades de creatividad con respecto a la presentación de situaciones en las que el personaje está en una posición insegura y tiene que hacer frente a lo incontrolable. También se pueden incluir dentro de este tema aquellas situaciones que favorecen la acumulación de varias perspectivas o interpretaciones posibles.

La noción de “frontera” puede relacionarse tanto con el motivo literario del viaje como con el recurso a incluir dos periodos diferentes de la vida del protagonista. Shaw (1983:198) menciona otros temas particularmente apropiados para las narraciones breves, como el tema de la iniciación o el de las oportunidades perdidas.

La permanencia del tiempo se puede expresar a través de acciones habituales, presentando una rutina o un procedimiento ritual. Pueden yuxtaponerse personajes con edades y emociones diferentes, de modo que esta combinación de juventud y madurez permita observar cómo se influyen entre sí. Los personajes pueden aparecer también en un momento de cambio o en una etapa concreta de sus vidas, pero estar aferrados a un periodo anterior.

Si el relato se centra en una fase en particular, el personaje puede colocarse en la frontera de dos etapas de su vida o se puede “dejar” al personaje, al final del relato, en el límite de lo que no se conoce.

Finalmente, el recurso a la memoria, que se puede comparar a un acto sincrónico que incluye dentro de sí mismo muchos procesos diacrónicos, hace que muchos relatos cortos se construyan a partir de un personaje narrador. Su particular síntesis de los acontecimientos pasados es la clave, no sólo para conocer la historia, sino para verificar la validez de su interpretación. La retrospectión, -“the pocketed time of memory”, según

Hanson (1989:90)- permite analizar la influencia del pasado en el presente y es una de las estrategias más usadas en el relato corto desde "La Muerte de Ivan Illich" de Leon Tolstoi, ya que ofrece muchas posibilidades de incluir cualquier segmento temporal sin que la trama pierda un único hilo argumental.

Al hacer recuento de los temas cuya peculiar naturaleza los hace apropiados para su representación en narraciones breves, Valerie Shaw (1983,194,224) se hace cómplice de la idea de que la especial relación del relato corto con el tiempo influye en la selección del tema.

Por mi parte, me inclino a pensar que no existen temas especialmente apropiados para el relato corto o la novela, sino que su adscripción a un determinado género depende del diseño concebido originalmente por el autor. Sin embargo, sí pienso que existen ciertos "tipos de experiencia" que el relato corto puede explotar de forma satisfactoria porque no se someten a la noción lineal del tiempo cronológico. Me refiero a estados o a situaciones en los que las normas de la convivencia diaria o social no pueden aplicarse, como por ejemplo, el sueño, la alucinación, el espejismo, estados de semiinconsciencia y terror, etc.

Estos temas incluyen mundos paralelos que agrandan y relativizan la restricción del tiempo cronológico. Shaw (1983:203) también menciona este tipo de temas en su lista, especificando que pueden encontrarse también en la novela.

Pero la necesidad de la novela de presentar un tono ininterrumpido, hace que sea en el relato corto donde la mirada más allá de lo real reciba la intensidad propia de lo inusitado, del contacto breve con lo mágico o de la experiencia mística.

En el relato breve, el sentido de lo irreal o maravilloso se basa precisamente en el hecho de que el lector sólo puede mirar detrás de las apariencias durante cortos e intensos periodos de tiempo. Esta es la opinión de varios autores y críticos de relato literario, como Nadine Gordimer (1968:460), que reconoce que la fantasía implica simplemente un cambio de ángulo que nos sorprende y desaparece enseguida como una figura vista a través de un cristal, siendo verdad sólo durante un momento⁷.

7. Gordimer (1968:459-60):

It is recognized that fantasy is no more than a shift in angle; to put it another way, the rational is simply another, the most obvious, kind of fantasy.[...] But fantasy is

Pero hay al menos dos razones más que convierten a la experiencia fantástica en un tema particularmente apropiado para el género narrativo breve. En primer lugar, porque “lo fantástico” no requiere que se presenten causas y contextos que expliquen el mundo ficticio. El género fantástico comparte con el relato corto una característica: la ausencia de referencialidad al pasado, la libertad de presentarse sobre un “vacío lógico” cronológico o de relación causa-efecto⁸.

En segundo lugar, el relato corto admite el misterio como forma de reconstruir los acontecimientos. El misterio, al final del relato corto, le confiere un aura que prolonga una atmósfera de extrañeza. La inquietud producida por no poder obtener una conclusión clara sobre lo que hemos presenciado es menos admitida en la novela, que por su extensión y por el largo periodo durante el cual hemos ido conociendo a los personajes, demanda la revelación de todo lo sucedido.

El relato corto abre posibilidades al final, mientras que la novela las cierra. La extensión de la novela hace conveniente un sentido de cierre en el que cada personaje haya agotado su potencialidad. En la novela se rastrea la gradual disminución de las alternativas de los personajes, mientras que el relato corto puede centrarse únicamente en un presentimiento, en la *posibilidad* de que suceda algo. No se concretan todas sus consecuencias porque no tiene la obligación de mostrar los efectos de la acción y del paso del tiempo⁹.

something that changes, merges, emerges, disappears as a pattern does viewed through the bottom of a glass. It is true for the moment when one looks down through the glass; but the same vision does not transform everything one sees, consistently throughout one's whole consciousness. Fantasy in the hands of short-story writers is so much more successful than when in the hands of novelists because it is necessary for it to hold good only for the brief illumination of the situation it dominates. In the series of developing situations of the novel the sustainment of the tone of fantasy becomes a high-pitched ringing in the reader's ears. The short story recognizes that full comprehension of a particular kind in the reader, like full apprehension of a particular kind in the writer, is something of limited duration.

Elizabeth Bowen (Hanson, 1989:7) y Julio Cortázar (1983:27) también señalan que la visión particular relacionada con lo fantástico tiene cabida en sus relatos cortos, pero no en sus novelas.

8. Todorov (1982:34) define el género fantástico de esta forma:

Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

9. Un ejemplo claro podría ser el relato de Truman Capote (1987:12) “Miriam”, en el que la protagonista, una mujer anciana, abre al final del relato la puerta a una aparición en forma

La idea de la dualidad de la experiencia es clave en la construcción del relato corto desde sus orígenes y no sólo por su relación con el género fantástico. Se trata de la yuxtaposición de dos perspectivas sobre un mismo objeto o de dos identidades diferentes de los protagonistas. La acumulación de perspectivas substituye, por lo tanto, al principio lineal cronológico. En la novela, por contra, las perspectivas se extienden y acaparan una multiplicidad de situaciones.

Según Shklovsky (1970:136), una de las ideas básicas del relato corto es su doble relación con respecto a un mismo objeto. El relato corto resume la idea de que cada uno de nosotros tiene una existencia doble. Shklovsky ilustra su teoría con la construcción argumental de los relatos de Chéjov. El argumento de "El Gordo y El Flaco" se basa, por ejemplo, en la desigualdad social que separa a dos viejos compañeros de escuela. La situación del relato se centra en su encuentro, que comienza con abrazos y acaba en tirantez y nerviosismo. El desenlace es paralelo, según la sensibilidad de los dos amigos. El gordo rechaza la actitud servil de su viejo amigo, el flaco no puede ocultar sus ganas de adular.

Lo mismo sucede en "Un Hombre Conocido", donde una prostituta, privada de sus ropas profesionales, se encuentra en desventaja ante un "profesional", el dentista que le arrebató su último rublo:

Quando salió a la calle, se sentía aun más avergonzada, pero ya no era su pobreza lo que la avergonzaba, ya no pensaba en que no llevaba un sombrero alto ni una chaquetilla a la moda. Iba por la calle escupiendo sangre, y cada uno de esos esputos rojos le hablaba de su mala y penosa vida, de las ofensas que había soportado y de las que soportaría mañana, dentro de una semana, dentro de un año, toda su vida y hasta la misma muerte. (Antón Chéjov, 1988:158)

Obviamente, la anticipación no es un método exclusivamente utilizado en el relato corto. Pero, a diferencia de los desenlaces convencionales de la novela, el futuro de la protagonista de este relato, que se vislumbra en el pasaje anterior, no da cuenta de lo que pasará, toma forma como revelación

de niña, que se presenta de nuevo en su casa cuando la anciana ya había logrado olvidarla. El relato se centra en la inclusión de un elemento nuevo o inquietante en la vida rutinaria de un personaje, sin que logremos saber al final qué es lo que ocurre y si la niña es una visión o es real.

de la cualidad de la vida de la protagonista resumida en una imagen. El final de este relato no tiene una función informativa -comunicarnos la resolución de una secuencia de sucesos-, sino que más bien tiene una cualidad de sorpresa. No se asimila como una anticipación de un contenido del argumento, sino como un contraste.

Hemos mencionado hasta ahora algunos recursos que permiten que el tiempo cubierto por el relato no se restrinja al tiempo dramatizado en el relato. Y, en especial, la capacidad de las narraciones para admitir la alusión o la representatividad argumental del incidente seleccionado como procedimientos satisfactorios para tener acceso a otros estadios de la vida de los protagonistas.

Estas estrategias, eliminan, en mi opinión, la validez de aquellas teorías que suponen una relación estable entre longitud de exposición y extensión del tiempo ficcional. Una de estas teorías aparece representada por Norman Friedman (1988:166). La clave de su análisis radica en que un periodo largo de tiempo sólo puede hacerse comprensible y verosímil a través de una presentación extensa.

Friedman (1988:155-9) utiliza el concepto de "magnitud" de las acciones, las cuales se pueden clasificar en pequeñas o grandes. Las *acciones pequeñas* muestran un cambio menor y requieren para su representación sólo una fase de la vida de los protagonistas. Las acciones de mayor alcance exigen que ciertas partes de la trama sean incluidas discursivamente en la obra para que el lector pueda identificar las causas y considerar el cambio verosímil y probable. En tal caso, según Friedman (1988:163-4), siempre ha de incluirse:

(1) a precipitating cause to bring the character into his first state, (2) a counterplot action to represent the consequences of that state, (3) an inciting cause to bring him out of the counterplot, (4) a progressive action to represent the process of change, and (5) a culmination where the process is completed.

El mismo Friedman intuye la falta de validez de su propuesta cuando señala que las historias largas pueden ser cortadas para producir un mayor efecto. Incluso comenta que se pueden incluir estadios anteriores de la vida de los protagonistas a través de la mención de un detalle que resuma sus vidas. Nos concentraremos ahora en las implicaciones de su propuesta. En

primer lugar, Friedman considera exclusivamente válido el criterio de causalidad para obtener conexiones entre los acontecimientos y para comprender el desarrollo de personajes.

En segundo lugar, los procesos de cambio complejos, según Friedman, sólo pueden localizarse en un periodo largo de tiempo y comprenderse gracias a una extensa exposición discursiva de varias de las etapas anteriores de la vida del protagonista.

Por último, Friedman considera que las tramas son “grandes” o “pequeñas” desde una perspectiva previa al texto, en vez de considerarlas construcciones sugeridas por el texto, dependientes de ciertas técnicas y procesos de abstracción con los que está familiarizado el lector.

En resumen, Friedman ha asumido que, para hacer una narrativa inteligible y creíble, es necesario mostrar todos los procesos en los que el protagonista ha estado implicado. Del mismo modo, Friedman asume que el lector no será capaz de entender o imaginarse el estado mental de un personaje si no se le enseña lo que le ha ocurrido anteriormente a través de diálogos, escenas y episodios. Por lo tanto, no ha considerado que el lenguaje puede ser inclusivo sin necesidad de recurrir al detalle expositivo.

Ha pasado por alto la técnica de la implicación, que posibilita el acceso a amplios segmentos temporales no dramatizados, y ha ignorado el recurso a la acumulación de perspectivas, que se presentan en los textos como un desafío a la estructura cronológica secuencial.

Pero la ausencia de causas o de contexto es precisamente uno de los logros del relato literario; a pesar de su omisión, la personalidad del personaje o las condiciones de las que depende una situación determinada son creíbles, inteligibles y lo suficientemente poderosas como para causar impacto en el lector¹⁰.

No hay una conexión necesaria entre extensión discursiva y *tamaño* de la acción. La elección del autor no es de intervalos temporales, sino de significación. El ejemplo de Friedman es uno de los casos más claros de desviación de la idea original de Poe y Chéjov. Friedman considera que el

10. Esto es lo que Eudora Welty (1977:32) denomina *the visibility of fiction*: “There is no need to see a story happen to know what has taken place”.

tiempo es un bloque lineal extenso que sólo puede “representarse” a través de un sistema de bloques discursivos extensos, organizados en fases o etapas. Su teoría depende de la creencia de que la novela es un libro largo como la vida, y de que el relato breve recorta esta experiencia previa. La perspectiva correcta, desde mi punto de vista, es que ambos géneros se basan en diferentes principios para crear significado. El relato corto se basa en un principio de convergencia y la novela en un principio de expansión.

La típica concentración del relato corto no implica una restricción en las posibilidades de representación de mundos imaginarios porque incrementa la capacidad del lector para percibir significado en la selección de elementos argumentales y en la utilización de técnicas narrativas y estilísticas¹¹.

III.2. Significación de la temporalidad en el relato corto y en el poema lírico

Si definimos el instante de la revelación en el relato corto como un momento representativo o metáfora de toda una vida (tal como sucedía en el relato de Chéjov), hemos de asumir que dicho instante enfatiza los elementos estables de la identidad, enfrenta el éxtasis al proceso.

La revelación es un momento que traslada a los personajes fuera del tiempo. Por ello, muchos teóricos coinciden en considerar que el “ejemplo” o “muestra” de la vida de un personaje que se presenta en el relato breve conlleva un uso simbólico muy acentuado, lo que exime al relato de participar en una dimensión temporal.

Todos los críticos que participan en el libro editado por Hanson (1989) *Re-reading the Short Story*, especialmente Jean Pickering (1989:49), afir-

11. Algunos críticos son más cautelosos sobre la validez de la fórmula que teóricamente resumiría el relato corto: un episodio, un incidente, una situación. Por ejemplo, Howard Baker (1938:581) se limita a trabajar sobre la idea de Poe de *one sustained moment* y desecha la noción de que la acción haya de estar construida alrededor de un sólo personaje predominante:

A short story we might say, is an account of a change pertinent to human interests, but the change might range in magnitude from the deepening of a single perception to the overthrow of an empire.

James Cooper Lawrence (1917:275) estudia las características del interés o la atención ininterrumpida que demanda el relato corto y T. Beachcroft (1968:10) se pregunta: “To what extent should it be based on a single unified event?”.

man que el relato corto no está esencialmente implicado en un proceso temporal. Incluso Virginia Woolf, como nos recuerda Shaw (1983:119), creía que mantener el desarrollo narrativo a largo plazo era un enemigo para la mordacidad.

Ya sea por la falta de dependencia de un contexto detallado, por su énfasis en el impacto o en el poder sugestivo de una sola situación, los teóricos consideran que el relato corto está relacionado con el poema lírico.

En la poesía lírica, el tiempo no tiene función, ya que no está dedicada a los sucesos, sino a las percepciones, y su objetivo es articular conceptos que descubran una relación particular entre los objetos.

El énfasis de búsqueda de la verdad a través de una visión estática aproxima, por lo tanto, a los dos géneros. H.E. Bates (1988:19) señala que “in the short story time needn’t move”, los personajes no necesitan hacerse viejos y que, la concentración en una sola idea, atmósfera o suceso, permite que el tiempo sea una entidad anónima y sin importancia.

Edelweis Serra (1978:15) define el relato de la misma forma. Para la autora, el relato corto es una manifestación sincrónica, de la misma manera que en el poema la experiencia se presenta como síntesis:

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 instancia única, irrepetible, vuelta ya ácrona.

Serra concibe el relato como la exposición de una particular percepción de una realidad y no como un recuento *objetivado* de las posibles manifestaciones de la realidad, por esta razón no depende estrechamente de los nexos temporales. El relato corto, como el poema, abstrae los elementos esenciales de la experiencia y los extrae de un proceso continuo de tiempo.

La visión de Sean O’Faolain (1974:30) es diferente a la de Serra porque considera que la deliberada elección por parte del autor de un especial acontecimiento o personaje confiere al relato su elemento distintivo: un *filtro* o perspectiva de una personalidad especial, de una sensibilidad única.

Esta visión es compartida por Julio Cortázar (1983:29-30). Ambos escritores definen el relato como una exposición enfática y puramente personal.

Sin embargo, a mi modo de ver, existe otra conexión que vincula a los procedimientos para producir significado del relato corto con los del poema. En el relato corto la noción de progresión puede no ser temporal, es decir, puede producirse una disociación entre desarrollo temático y cronológico.

Robert M. Luscher (1989:166) reivindica que el relato corto favorece, de la misma forma que la novela contemporánea, una organización *espacial*, porque se subvierte una estricta progresión temporal: se exige al lector un retorno a bloques anteriores de la narración para reformular las relaciones de los sucesos con el tiempo.

Considero que la organización espacial puede suplantar a la temporal fundamentalmente porque el significado se obtiene gracias a la asimilación de las relaciones existentes entre bloques de palabras yuxtapuestos en el texto, que se forman de modo análogo a las estrofas de un poema. Las relaciones sincrónicas o asociativas se convierten en prominentes cuando se conjuntan diferentes perspectivas ordenadas espacialmente en el texto. La expectación no se dirige al futuro de lo que ocurrirá después, sino al modelo de presentación de secuencias anteriores en el texto. En ellas se localizan modelos de organización no temporal como símbolos o detalles que se repiten en diferentes contextos.

La clave para comprender este modelo de lectura reside en la pérdida de una estructura firme de acción causal en la ficción moderna: "the devaluation of temporal sequence", como señala Ferguson (1988:465). Ferguson denomina al relato corto "ficción impresionista", porque carece de la coherencia obligatoria que debe existir entre los sucesos, coherencia que poseen las narraciones convencionales. El lector aparece confrontado a un desorden que imita al desorden de la experiencia: en sus combinaciones percibimos la significación del relato.

Otra característica que une el relato corto al poema es el *efecto de intensidad* mediante el que Poe predijo la similitud entre ambos géneros. Muchos han sido los intentos por definir este efecto de poderoso impacto emocional o intelectual. Según Julio Cortázar (1994:372), "la novela siempre

gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por Knockout”, según Nadine Gordimer (1969:460), el relato es “a matter of hit or miss”, según Beachcroft (1969:10) “a passage of truth” y, según Frank Magill (1981:14), una poderosa fuente de asombro:

with short fiction we are not so much amazed by the shift of character as we are by the power which a moment of perception has to change us.

Pero en mi opinión, es Bayley (1988:1) quien ha sabido eludir apreciaciones impresionistas, rastrear los orígenes de tal efecto o impacto y proponer una explicación satisfactoria. Bayley encuentra en una fórmula nacida al final del siglo XIX (“el *arte por el arte*”) la causa que separa la “cualidad novelística” de la “cualidad del relato corto”, cualidades que pueden detectarse incluso en un poema.

Para Bayley (1988:1-2), el relato corto es una forma diferente de arte que la novela porque, en aquel, se establece un compromiso absoluto con lo literario como enigma. En la novela, sin embargo, modos de conocimiento del mundo real ayudan a explorar las cuestiones planteadas.

Bayley (1988:2-3) ilustra su teoría con el poema de Wordsworth “Tintern Abbey”, en el que las palabras no tienen relación con cosas de la vida, sino que reciben su peculiar sentido en relación con la “poeticidad” del poema. Las palabras se hacen memorables y crean una paradoja inexplicable fuera del contexto del poema como, por ejemplo, en los versos: “sensations sweet/ Felt in the blood, and felt along the heart”, donde se trastoca el orden normal de un proceso fisiológico.

En el relato corto se sugiere la presencia de un misterio que está más allá del arte; la situación presentada contiene siempre un elemento de contradicción, una paradoja que ha de permanecer sólo parcialmente explicada. Esta paradoja puede encontrarse en la tensión existente entre las condiciones del relato (las características del mundo imaginario que crea) y los procesos de reflexión que instiga¹².

12. Bayley (1988:2-19) ilustra su teoría con ejemplos tomados de poemas de Wordsworth, Charles Wolfe y Philip Larkin. En ellos detecta diferentes perspectivas que pertenecen a veces a la novela, a veces al relato corto. Véase en especial la explicación en la que define la naturaleza de la paradoja que contiene cada relato.

Por el contrario, existe otra forma de comprensión del arte, no como misterio, sino como *investigative anecdote* (Bayley, 1988:9-10), en la que se consigue una respuesta que puede inferirse con ayuda del mundo de los sucesos reales.

Bayley, en mi opinión, expresa la idea de que la disimilitud entre los dos géneros reside en su "diferente pretensión de verdad", si se me permite repetir las palabras que utiliza Ricoeur (1987:16) en su intento por establecer las diferencias entre el relato histórico y el de ficción. Quizás Bayley interprete que el relato corto se centra en lo misterioso o en lo inexplicable de la realidad, no para tratar de iluminarlo, sino para corroborar su existencia¹³.

Por eso, según Bayley, la paradoja que está presente en el poema de Wordsworth comienza a ser desarrollada como fórmula por Walter Pater y, después, por James Joyce (la epifanía). Pero no será desarrollada desde la perspectiva de Wordsworth en su *Prelude* -"There are in our existence spots of time"-, que considera que existen momentos esenciales para el significado moral del individuo. Será explotada con un distinto espíritu, ya que este momento privilegiado contiene una condición imposible para su comprensión, para solucionar el enigma. Según Bayley (1988:8-9):

The significant moment is at once art's demonstration of its own completeness, and of the mystery which lies outside art. For this reason the more complete the art the more capable it is of arousing speculation, speculation to which art has already ensured that *there can never be an answer. To suggest there is one 'far more deeply' embedded than art can reach*, is itself art's most vital achievement. (Enfasis añadido)

La relación que las conclusiones de Bayley tienen con un estudio del tiempo en el relato corto son estrechas. En primer lugar, un marcado grado

13. Algunos escritores de relato corto han mencionado en alguna ocasión este aspecto y han tratado de definirlo en términos poéticos que, sin embargo, encajan perfectamente en la teoría de Bayley. Eudora Welty (1961:111), por ejemplo, dijo que:

And in the best stories, we return at last to see mystery again. Every good story has 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.

Walton Beacham (1981:16) también da una explicación que se puede relacionar con las ideas de Bayley: "Because short fiction is dealing with the *power* of the forces which act on us rather than with the *nature* of the forces".

de “autoreferencialidad” del relato desecha, en principio, al tiempo exterior o cronológico como vínculo de conexión entre los componentes de la narración. En segundo lugar, la presencia de la paradoja como principio aglutinador de significación proclama una visión simultánea (y no lineal) de la experiencia.

Bayley (1988:19) señala otro aspecto que Frank O'Connor (1962:17) ya había comentado con la claridad que corresponde a un maestro del género. Ambos consideran que la novela es un “discurso compartido” porque, en su lectura, es probable que el lector se identifique con el personaje. En el relato corto, según O'Connor (1962:28), podemos entender lo que ocurre o simpatizar con los personajes, pero éstos son miembros de una población sumergida y aislada, sin leyes que compartir e incapaces de hablar por sí solos.

Sin el concepto de una sociedad normal, la novela es imposible, y es este concepto el que permite que existan héroes, un tipo de personaje que el relato corto nunca ha tenido. Cuando O'Connor (1962:17) analiza la importante contribución de “El Capote” de Gogol en la historia del relato breve afirma:

One could not make a novel out of a copying clerk with a name like Akakey Akakeivitch who merely needed an overcoat any more than one could make one out of a child called Tommy Tompkins whose penny had gone down a drain. One character at least in any novel must represent the reader in some aspect of his own conception of himself - as the Wild Boy, the Rebel, the Dreamer, the Misunderstood Idealist - and this process of identification invariably leads to some concept of normality and to some relationship - hostile or friendly - with society as a whole.

La novela se considera como el medio más apropiado para expresar nuestra relación con un modelo compartido del mundo, como confirma Jonathan Culler (1975:189). En ella emergen pautas del mundo social, de las relaciones entre individuo y sociedad y de la forma en que nuestra vida es “imperceptibly moulded into a whole”¹⁴. La novela es, fundamentalmente, un modelo de inteligibilidad.

14. En estas declaraciones, Jonathan Culler (1975:189) está citando a la obra de Philippe Sollers (1968:228) *Logiques*.

El relato corto depende menos de circunstancias, hechos y verdades fuera de sí mismo, como afirman O'Connor (1961: 134) y Bayley (1988:2). Por ello, su autonomía frente a un proceso temporal asociado al modelo cronológico se establece, de acuerdo con estas conclusiones, por una razón añadida: su tendencia a la concentración en experiencias privadas, desligadas de un modelo social de conocimiento del mundo.

El relato corto fue el primer género narrativo que abrió los ojos a nuevos criterios de verosimilitud, desvinculados de las raíces de la novela en el sentido común y la racionalidad. Así lo considera Nadine Gordimer (1968:459):

Short-story writers have known - and solved by nature of their choice of form - what novelists seem to have discovered in despair only now: the strongest convention of the novel, prolonged coherence of tone, to which even the most experimental of novels must conform unless it is to fall apart, is false to the nature of whatever can be grasped of human reality.

En estas afirmaciones, Gordimer concibe el relato como una forma literaria que refleja la imagen moderna de la consciencia, constituida por fragmentos y percepciones momentáneas, aisladas de una cadena causal de acontecimientos. Pero el "descubrimiento" que más nos ha interesado en este apartado es que el relato corto, como género, ha conferido sentido de totalidad a una experiencia aislada, a un pasaje de vida: ha ajustado el sentido de unidad y totalidad (que anteriormente sólo poseía el marco cronológico de una vida) a la secuencia aislada¹⁵.

15. Según A. L. Bader (1945:87) o F. Magill (1981:4), el sentido de unidad de una narración proviene de observar el desarrollo de algo hasta su punto de resolución o culminación. Por eso, este ajuste se refiere al sentido de totalidad que se le da a un sólo punto dentro de la secuencia completa conflicto-resolución.

IV. EL MODO SINGULATIVO AL SERVICIO DEL MODO ITERATIVO

Un primer acercamiento a los relatos de Alice Munro desde el punto de vista de estos dos modos de presentación nos permite establecer una clasificación de acuerdo al uso del tiempo. En nuestra opinión, *DHS* y *LGW* forman el primer núcleo de la obra de Munro, a partir del cual se desarrollan otras técnicas diferentes en sus siguientes colecciones. Es en estos relatos donde el agente focalizador se alía con el modo iterativo para descartar la sucesión cronológica en favor de la enumeración y la síntesis.

W. R. Martin (1987:xiii) y John orange (1983:87) concluyen que la oposición relato iterativo/retrato singulativo es relevante fundamentalmente en las dos primeras colecciones de Alice Munro, dato que coincide con mis propias conclusiones aunque por diferentes razones. Estos autores señalan que Munro encuentra en *DHS* las estrategias narrativas que desarrollará en *LGW*, basadas en la utilización de secuencias cronológicas lineales, sin aparente ruptura, a través de un narrador en primera persona¹. Esta organización es apropiada para canalizar el proceso de maduración de los personajes, especialmente en *LGW*, y para presentar de forma ordenada el desarrollo de la sensibilidad, conocimiento y comprensión de Del, la narradora y protagonista.

1. W. R. Martin (1987:77) señala que, después de *LGW*, Munro adopta secuencias temporales más flexibles porque abandona el diseño básicamente cronológico. También Orange (1983:87) comparte esta idea, que relaciona con una evolución de Munro como escritora:

Perhaps, then, Munro has decided that a first person narrator setting down memories in a more or less linear sequence is not the only way, or even the most desirable way to communicate her vision.

Martin (1987:31-57) y Orange (1983:85) dan por sentado que estos textos orientan al lector a asumir una relación causa-efecto entre los acontecimientos, a saborear la impresión de que la experiencia humana puede ser comprendida y de que el mundo tiene un orden implícito.

Sin embargo, un estudio de los modos frecuentativos de estas dos primeras colecciones de relatos permiten averiguar también que el modo iterativo deforma la presentación cronológica del mundo imaginario hasta tal punto que resulta casi imposible reconocer un orden cronológico literal. El modo iterativo, frente al singulativo, según Genette (1989:209), está más cerca de la “instancia mnémica” (la entidad que mediatiza la narración) que de la historia (la temporalidad diegética) porque organiza la narración a través de un proceso de agrupación y de identificación de momentos diferentes. Entonces, la posibilidad de que el iterativo refleje una secuencia cronológica -que avanza linealmente- aparece, por principio, eliminada.

Existe una gran diferencia entre relatar “lo que sucedió” (modo singulativo) y “lo que sucedía” (modo iterativo). Las implicaciones que estas dos perspectivas crean en cuanto a la organización textual de sucesos, de personajes y narradores es el principal objetivo de este apartado. Quizá las observaciones siguientes puedan ser un complemento de los estudios antes mencionados, los cuales no prestan atención a este aspecto.

IV.1. *Dance of the Happy Shades*: bases para una comprensión de la organización iterativa

Comenzando por la primera colección de relatos de Alice Munro, *DHS*, observamos que la alternancia entre el relato iterativo y singulativo sólo es significativa en los relatos narrados en primera persona, y especialmente, en aquellos en que el personaje principal es una niña. Cada uno de estos relatos se desarrolla a partir de una línea temporal cuyo orden cronológico no ha sido aparentemente quebrantado. Sin embargo, más que construirse tomando como base la alternancia sumario/escena, presentan una predominante iteración que agrupa *clases de sucesos*, arrebatando al relato singulativo su poder de presentar los acontecimientos como sucesión y paso del tiempo.

De los quince relatos que componen *DHS*, diez son relatos en primera persona y, aunque todos los relatos de este libro fueron publicados inde-

pendientemente antes de esta colección, sí establecen las bases para reconocer ciertos elementos comunes². El próximo libro de Munro fue *LGW*, que aparece clasificado en la mayoría de las antologías como novela porque contiene el mismo "personaje-narrador" que unifica el carácter segmentado de los relatos. No discutiremos aquí su *estatus* genérico ya que nos interesa comprobar su continuación en cuanto a técnicas narrativas de presentación del tiempo. Este aspecto se considerará en el apartado dedicado al ciclo de relatos.

El relato "Walker Brothers Cowboy" se inaugura con una narración en tiempo presente que permanece de esta forma casi ininterrumpidamente. Desde este momento somos conscientes de una contradicción entre este tiempo presente (expresado por los tiempos verbales) y las condiciones de la narración: no se puede narrar a la vez que se están produciendo los hechos.

After supper my father says, "Want to go down and see if the Lake's still there?" We leave my mother sewing under the dining-room light, making clothes for me against the opening of school. (*DHS*:1)

Aunque la narración se interpreta inmediatamente como una narración retrospectiva que depende del recuerdo, los hechos se instauran en un tiempo contemporáneo al de la narración. La imposibilidad de que hechos y narración se sucedan simultáneamente indica que esta información puede no ser fiel a lo que pasó, sino a una visión interna de la narradora.

Uno de los recursos que Munro emplea para conferir valor iterativo a los hechos pasados es utilizar la escena singulativa con sentido paradigmático. La narradora en primera persona recoge en forma de compendio una o varias escenas enfatizando su carácter típico³.

2. W. R. Martin (1987:30) recoge el orden de composición de las narraciones, según las propias declaraciones de Munro en su entrevista con J. R. Struthers (1983:22-3). Munro comenta que su deseo era conseguir un efecto de variedad y yuxtaposición:

The idea when we got this together was so the reader would sort of come up for air and then go into a new story.

Sin embargo, Munro admite conexiones, e incluso, progresión, entre algunos de los relatos, sobre todo entre "Walker Brothers Cowboy", "Images", "Boys and Girls" y "Red Dress-1946".

3. Genette (1989:212): "Se trata de asumirlas *juntas*, sintéticamente, y no de contar una sola que haga las veces de todas las demás, lo que es un uso *paradigmático* del relato singulativo".

De esta forma, la globalidad de este relato aparece compuesta por dos escenas “ejemplo” que encierran la cualidad de un mundo especial, pero que no son únicas ni se pueden adscribir a un momento aislado en concreto de la vida de los protagonistas. Presentan una determinada *clase* de sucesos o diálogo que tuvieron lugar a lo largo de un periodo de tiempo más largo que una sola tarde, que es el periodo de tiempo al que se limita el relato.

Se han borrado las marcas de tiempo que “sujetan” los acontecimientos a sucesiones temporales únicas, y también las marcas del pasado, que se funden en el tiempo presente de la narración, dentro del cual se va *componiendo* y no simplemente *registrando* el movimiento de los personajes a la vez que se los nombra:

People are sitting out, men in shirt-sleeves and undershirts and women in aprons - not people we know but if anybody looks ready to nod and say, “Warm night”, my father will nod too and say something the same. (DHS:1)

El uso de *will* indica la cualidad de una acción que se puede predecir y, por lo tanto, su falta de novedad. Seguidamente, la introducción de un comentario que se encuentra más allá del poder de percepción de una niña, cierra el primer núcleo de la narración:

Children, of their own will, draw apart, separate into islands of two or one under the heavy trees, occupying themselves in such solitary ways as I do all day, planting pebbles in the dirt or writing in it with a stick. (DHS:2)⁴

Este comentario anuncia la entrada de otra perspectiva, la de la narradora adulta, ya que es su reconstrucción de un mundo lo que estamos presenciando, por encima de la concreción de hechos pasados. Se nos hace conscientes de esta visión de los hechos a través de las intrusiones de la narradora, que informa al lector sobre lugares, objetos o personajes que no están directamente relacionados con el desarrollo del relato: “This is Tuppertown”; “My father has a job, selling for Walker Brothers” o,

The nineteen-thirties. How much this kind of farmhouse, this kind of afternoon, seem to me to belong to that one decade in time, just as my father’s

4. El uso del modelo iterativo en los relatos de Munro es muy parecido al de Proust, tal como lo describe Genette (1989:205). Esta similitud aparece incluso en la utilización de segmentos neutros cuyo valor aspectual aparece indeterminado, ya que “no tienen relación temporal asignable” y marcan la transición entre iterativo y singulativo.

hat does, his bright flared tie, our car with its wide running board (an Essex, and long past its prime).(*DHS*:8)

El hecho de que nos encontremos ante una recreación sincopada de varios acontecimientos y no ante una descripción detallada de sucesos con carácter distintivo se subraya también por el uso que hace el narrador de los tiempos verbales en presente. Además, el narrador informa, a modo de sumario, sobre aspectos de la vida de los personajes que necesariamente han debido producirse varias veces. El narrador ha elegido un modo de percepción en el que compone una “escena tipo”, ya totalmente alejada de un tiempo real, único e irrepitable. Sobre la madre de la narradora, leemos:

In the afternoons she often walks to Simon’s Grocery and takes me with her to help carry things. She wears a good dress [...] My mother will sometimes carry home, for a treat, a brick of ice cream- pale Neapolitan; and because we have no refrigerator in our house we wake my brother and eat it at once [...] My mother tries then to imitate the conversations we used to have at Dungannon [...] She is not able to keep from mentioning those days. “Do you remember when we put you in your sled and Major pulled you?”. [...] My mother has headaches. She often has to lie down. She lies on my brother’s narrow bed in the little screened porch, shaded by heavy branches.” I look up at that tree and I think I am at home,” she says. (*DHS*:5-6)

Incluso si nos encontramos con frases concretas, éstas siempre son ejemplo e ilustración de algo parecido que se ha dicho muchas veces anteriormente y, por lo tanto, son escenas singulativas al servicio de un relato iterativo predominante.

Genette (1989:179) califica a este tipo de procedimiento como “pseudo-iterativo” porque la precisión de los detalles impiden que los lectores creen que se hayan producido de esa manera muchas veces sin variación. La escena singulativa se ha convertido en iterativa, aunque Munro ha utilizado el presente en vez del pretérito imperfecto.

El hecho de utilizar el presente hace que las afirmaciones sobre los personajes se conviertan en leyes generales de comportamiento. Por ejemplo, cuando el padre canta una canción sobre los baptistas, la narradora comenta: “My brother takes this for straight truth” (*DHS*:7), aserción que describe el comportamiento usual de su hermano.

Además, el agente narrativo no sigue a los personajes hasta el término de una acción comenzada; hay varios cortes o pausas temporales en las que

se retoma la figura del padre y de la madre con respecto a otros puntos de vista como, por ejemplo, sus relaciones con el trabajo. Esta recolección de acciones repetidas y su plasmación en unas pocas frases nos hacen contemplar la narración desde el primer momento como conocimiento de personajes y no como seguimiento de unas acciones que conducen unas a otras.

Se trata de una organización siléptica, en la que, según Genette (1989:137), se agrupan acontecimientos “con desprecio a toda cronología” a través de parentesco temático u otro tipo de conexión.

En el caso de que, durante el transcurso de la narración, se produzca alguna escena singulativa, ésta se considera parte de una puesta en escena repetida: lo que se dice no está asignado a una situación concreta, sino al tipo de cosas que se dirían, según la narradora, en ciertas ocasiones. Cuando describe la forma en la que, a veces, su padre intenta hacer reír a su madre, leemos:

“Now then, Missus, are you troubled with parasitic life? Your children’s scalps, I mean. All those crawly little things we’re too polite to mention that show up on the heads of the best of families? [...] Or else, “Believe me, sitting and driving all day the way I do I *know* the value of these fine pills [...] How about you Grandma?” He would wave the imaginary box of pills under my mother’s nose and she would laugh finally. (DHS:10)

A cada paso de la narración vemos, por otra parte, cómo el uso del iterativo neutraliza las acciones singulativas. Las acciones que se producen una vez aparecen enmarcadas dentro de una serie. Se produce así incluso cuando se introduce una analepsis (una vuelta al pasado) para informar al lector de la pérdida del negocio familiar. Este acontecimiento se “iterativiza” a través de la acción repetida de la madre, que lo cuenta una y otra vez:

I have heard my mother explain this, several times, to Mrs. Oliphant who is the only neighbour she talks to. We poured all we had into it, my mother says, and we came out with nothing. Many people could say the same thing, these days, but my mother has no time for the national calamity, only ours. (DHS:4)

Sin embargo, el factor sorpresa se va haciendo poco a poco posible, ya que el relato se centra en el viaje en el que los dos hermanos acompañan a su padre en su habitual ronda de visita comercial a las granjas. Este viaje se va configurando, no como un viaje típico, sino como uno concreto y espe-

cial, sobre todo cuando el padre abandona su ruta para visitar a una antigua novia. El sentido de repetición desaparece cuando el relato singulativo es puro, es decir, cuando no produce la impresión de que resume una serie de sucesos idéntica o parecida.

Además, hay un personaje femenino nuevo, el de la jovial amiga de su padre, al que no se puede “iterativizar” porque la narradora no la conoce de antemano. Se “abre la puerta” al modo singulativo con un diálogo ininterrumpido y, cuando acaba la visita, se cierra este núcleo de la narración con un espacio en blanco en la página, lo que nos indica que ha pasado otra etapa en la narración.

En el último segmento del relato hay un retorno al modo iterativo, que permite la entrada a los comentarios de la narradora. Estos comentarios acerca del propio mundo representado en el texto restan nuevamente frescura a los acontecimientos que han ocurrido sólo una vez y cierran el ciclo de la iteración. Resumen las características familiares del padre, que son contrastadas con aquellas que pertenecen a un lado sorprendente de su personalidad.:

So my father drives and my brother watches the road for rabbits and I feel my father's life flowing back from our car in the last of the afternoon, darkening and turning strange, like a landscape that has an enchantment on it, making it kindly, ordinary and familiar while you are looking at it, but changing it, once your back is turned, into something you will never know, with all kinds of weathers, and distances you cannot imagine. (DHS:18)

A pesar de que el tiempo continúa en movimiento, se restringe a un trecho temporal muy corto, en el que la protagonista observa a su padre mientras éste conduce su coche. Si existe un futuro, la narradora descarta que en él pueda llegar a conocer la verdadera personalidad de su padre.

Esta tarde particular del relato no se ha presenciado como una tarde en concreto, ni siquiera como una tarde típica; gracias a un uso especial del iterativo y del singulativo, se ha convertido en una tarde “abstraible”, porque permanece siempre en la memoria como presente.

La última frase del relato, que cierra el pasaje anterior, devuelve la conciencia de la narradora –que está afectada por un momento de revelación– a la estabilidad de un mundo inalterable y recurrente:

When we get closer to Tuppertown the sky becomes gently overcast, *as always, nearly always, on summer evenings* by the Lake. (DHS:18)
(Énfasis añadido)

La lectura de este primer relato de Munro crea ciertas expectativas sobre la organización de los siguientes relatos en primera persona de esta colección.

En primer lugar, la limitación del periodo temporal (una tarde) se suple con la iteración, ya que ésta recoge -desde un sólo punto temporal de percepción- las características de los personajes que se han manifestado a lo largo de un espacio temporal mucho más extenso.

En segundo lugar, reconocemos que el movimiento del relato se dirige al descubrimiento de algún aspecto nuevo de un mundo que, a través de la iteración, se percibe como conocido por un narrador en primera persona. Las escenas singulativas privadas de cualquier signo de iteración hacen que nuestra atención se centre en ellas porque no contienen un narrador que nos guíe a través de descripciones iterativas que definan a los personajes por sus hábitos. Esta organización plantea la cuestión de la oposición entre lo cotidiano y lo novedoso, aspecto temático que ha sido identificado como esencial en la obra de Munro ⁵.

En tercer lugar han de establecerse las relaciones entre la entidad narrativa y el modo iterativo. Según Stanzel (1988:81-2), los críticos Wolfgang Kayser y Wayne C. Booth consideran que no hay diferencia alguna entre los relatos en primera y tercera persona. Sin embargo, el hecho de que estos narradores se encuentren o no personalizados en el texto da cuenta de las diferentes motivaciones del narrador para contar su historia⁶.

Aunque en las narraciones en tercera persona asumamos que existe una distancia temporal entre los acontecimientos y la narración, ésta permanece

5. W. R. Martin (1987:1-13) dedica un capítulo entero a este aspecto temático y Sheldrick Ross (1983:114-5) señala que en estos relatos la rutina se funde ocasionalmente con un mundo encantado o lleno de locura: "familiar landscape revealed in an unfamiliar aspect".

6. Según Stanzel (1988:93):

For an embodied narrator, this motivation is existential; it is directly connected with his practical experiences, with the joys and sorrows he has experienced, with his moods and needs. [...] The motivation to narrate can also originate, however, in the need for an organizing overview, in search for meaning on the part of the matured, self-possessed "I", who has outgrown the mistakes and confusions of his former life.

ce sin marcar, es insignificante. Pero, según Stanzel (1988:95), una narración en primera persona sugiere casi inevitablemente que

the narratorial "I" has undergone a change since the time of the reported events, resulting in a revision of his conception of life.

De esta forma, narrar el pasado a través de una recolección de los hechos, no sólo contribuye a formar el universo del relato, sino que los episodios seleccionados reciben una cierta relevancia en cuanto a su preservación y selección en la memoria del narrador. El tiempo pasado en las narraciones en primera persona presenta un contraste entre dos tiempos experimentados por el narrador.

Desde mi punto de vista, el relato "Walker Brothers Cowboy" inaugura *DHS* porque existe una intención de suprimir esta distancia temporal entre acontecimientos/ narración. Se busca una estrategia que contrarreste los efectos de una posible filtración de un tiempo cronológico: el tiempo presente hace que los acontecimientos aparezcan como contemporáneos al acto de narrarlos o recordarlos.

Además, se consigue el efecto de que aparezcan dominando la narración, ocultando el hecho de que un narrador adulto escondido vaya imperceptiblemente (con su uso del modo iterativo) definiendo las características de los personajes.

Mediante un acercamiento artificial entre historia y narración a través de los tiempos verbales se suprime la distancia temporal, proclamando al recuerdo como estrategia que, más que recordar el pasado, crea hechos presentes.

El modo iterativo extrae los acontecimientos de su cronología real y los coloca en una abstracción presente, que es la del recuerdo.

Por último, el iterativo es un medio que se utiliza sólo para describir ciertos personajes, lo que produce un contraste entre éstos y aquellos que se presentan a través del modo singulativo.

En "Walker Brothers Cowboy", el relato singulativo corresponde a la figura del padre, que se asocia con un mundo que atrae a la narradora porque se encuentra más allá de los límites del ámbito doméstico. El lago, el recorrido por las casas y, finalmente, el encuentro con una mujer muy diferente a su madre, forman los tres núcleos de principal atención del relato.

En cambio, la madre siempre se presenta en un proceso iterativo, encerrada en sus hábitos nostálgicos y en su enfermedad. Incluso cuando se describen acciones u objetos atractivos para la protagonista, que es una niña -un helado, un viaje en trineo, objetos que poseía antes de que su familia fuera pobre-, éstos aparecen “atrapados” en el discurso monótono de la madre, en su insistencia por recordarlos muchas veces. La respuesta de su hija es la siguiente:

I pretend to remember far less than I do, wary of being trapped into sympathy or any unwanted emotion. (DHS:5-6).

Consecuentemente, la última imagen que recuerda de su madre es cuando ella está acostada descansando. Su padre aparece, en cambio, conduciendo su coche por un largo camino, reforzando la oposición entre lo estático y lo móvil.

A mi entender, el binomio iterativo/singulativo se utiliza como modo descriptivo de ciertas actitudes de los personajes. Además, ofrece la posibilidad de que un mismo personaje que se haya presentado en modo iterativo en un relato vuelva a aparecer en otro en modo singulativo, para canalizar su potencial de originalidad o sorpresa.

El relato en primera persona que sigue a “Walker Brothers Cowboy”, “Images”, presenta una organización temporal similar. El modo iterativo abre ambos relatos describiendo el ritual cotidiano de los personajes. A través de una transición al relato singulativo se presenta a la protagonista acompañando a su padre a un escenario inusual donde experimentará el encuentro con otro personaje que no pertenece al mundo familiar. La peligrosidad de este encuentro hace que, como en “Walker Brothers Cowboy”, la niña comprenda que no puede relatar su aventura cuando regrese al entorno familiar.

El modo iterativo aparece en “Images” en su forma más tradicional, sirviéndose de tiempos verbales como el pretérito imperfecto y pluscuamperfecto, en contraposición a las escenas singulativas con valor paradigmático expresadas a través de tiempos verbales en presente habitual incluidas en “Walker Brothers Cowboy”. Pero, a pesar de esta diferencia, “Images” sigue manteniendo la misma contradicción inicial en cuanto a las referencias temporales del narrador:

Now that Mary McQuade *had* come, I pretended not to remember her. (DHS:31) (Énfasis añadido)

El orden de sucesos no es el lógico de “Now that Mary Macquade *has come*” porque el narrador está interesado en colocar en el presente (*now*) algo que, a través del pluscuamperfecto, indica un hecho ocurrido antes de los acontecimientos que se suceden en el relato. También se ha sustituido el adverbio temporal *after* por el adverbio *now*, que indica un período de tiempo sin continuidad futura.

Se transforma un hecho -la llegada de un personaje- en un estado, ya que “*after*” indica secuencia pero “*now*” indica una condición, circunstancia o estado. En este *impasse*, la protagonista sufre las consecuencias de la presencia de Mary McQuade.

Chatman (1990:85), que insiste en las posibles complicaciones que pueden surgir en torno a la señalización del tiempo en la historia, señala que es bastante usual encontrar un uso paradójico de adverbios y de formas verbales. La frase que utiliza Chatman como ejemplo es similar a la que hemos observado en “*Images*”, “Ahora sabía la verdad”. El adverbio de esta frase sirve para dar énfasis al “ahora” del “yo” como personaje y a su punto de vista en oposición a su encarnación posterior del “yo” como narrador⁷.

La primera frase del relato “*Images*” convierte en predecible un elemento nuevo de la narrativa. El adverbio *now*, que hace referencia a un tiempo dentro de propio mundo del relato -y no del acto de narración-, y que quiere decir “todo este tiempo transcurrido desde que Mary McQuade apareció”, parece anticipar que se va a producir un tipo de acontecimientos esperado. A continuación se confirma esta anticipación: “*I pretended not to remember her*”. La protagonista, por lo tanto, ya conoce al personaje y anuncia que el estímulo de su presencia provocará la misma reacción. Se produce la condición paradójica del modo iterativo, que indica la familiaridad que el narrador posee con los materiales que maneja, materiales que son estrictamente novedosos para el lector.

A través de una analepsis muy breve se explica cuáles son las razones que hacen que la niña actúe de esa forma, tratando de justificar por qué se comporta como lo había hecho antes. El suceso en concreto, la muerte del

7. Ricoeur (1987:119) ha señalado también las combinaciones discordantes entre adverbios temporales y tiempos verbales en los relatos, que serían inaceptables en afirmaciones sobre la realidad.

abuelo de la niña un verano antes, se presenta a través de la sucesión de varias noches iguales: la imposibilidad de conciliar el sueño, las voces de su madre, abuela y tías, las comidas, “all this life going on”. Durante todo este tiempo:

Mary McQuade waiting in her starched white dress, big and gloomy as an iceberg herself, implacable, waiting and breathing. I held her responsible. (DHS:31)

De esta forma, el suceso que origina el comienzo del relato propiamente dicho se presenta, de nuevo, como una “escena compuesta”, que aglutina todos los sucesos que debieron ocurrir en un periodo de varios días. En esta descripción, los verbos *wait* y *breath* prestan su carácter duradero a la acción, dentro de la cual Mary se describe como la imagen de un cuadro viviente.

Después de esta sección, el relato presenta una escena singulativa (cuando la niña ayuda a Mary McQuade a tender la ropa), pero esta escena es completamente desbordada por la iteración que incluye. El campo temporal abarcado por el segmento iterativo es muy grande. La frase: “ ‘Am I going to have to hang up this wash all by myself?’ she shouted at me”, enmarca una larga serie de casos que ejemplifican cómo Mary influye negativamente en la vida familiar. Este tipo de estrategias son, según Genette (1989:177), iteraciones generalizantes o externas, porque abren la ventana a una duración exterior.

Las escenas singulativas parecen servir directamente a un relato iterativo. Primero, se comenta sobre Mary: “Her voice was loud and hoarse and complaint was her everyday language”, así que todo lo que Mary dirá después se convierte en la ilustración de este tipo de comportamiento anunciado anteriormente.

Antes de que se acabe el primer segmento de la narración (señalado con un espacio en blanco), los personajes de la madre y del padre ya han aparecido descritos definitivamente. La madre se nos dibuja abandonada a los cuidados de Mary, suplicando siempre de forma infantil, mientras que su padre aparece gastando bromas de las que Mary se venga todos los días:

When he came in for his meals she was always waiting for him, some joke swelling her up like a bullfrog, making her ferocious-looking and red in the face. She put uncooked beans in his soup, hard as pebbles, and waited

to see if good manners would make him eat them. She stuck something to the bottom of his water glass to look like a fly. She gave him a fork with a prong missing, pretending it was an accident. (DHS:34)

Sin embargo, el siguiente segmento del relato nos orienta hacia una actividad exenta de la cotidianeidad de la vida en casa. Pero sólo se llega al singularativo después de al menos dos intromisiones del iterativo⁸: la descripción de las actividades que efectuaba su padre de joven y una descripción de sus botas:

When he was younger he used to spend days, nights, weeks in the bush, following creeks all up and down Wawanash County (DHS:35)

His boots were to me as unique and familiar, as much an index to himself as his face was [...] They had an expression that was dogged and uncompromising, even brutal, and I thought of that as part of my father's look, the counterpart of his face, with its readiness for jokes and courtesies. (DHS:36)

Esta escena, en la que padre e hija se encuentran con un hombre que vive en una cueva por temor a que sus enemigos lo atrapen, hace posible, por primera vez en el relato, una escena singularativa. La niña tiene acceso a un mundo oculto que la transporta a otro nivel de experiencia y puede contemplar la conversación entre Mary y su padre como algo diferente de la rutina anterior:

"Eat your supper", Mary said, bending over me. I did not for some time realize that I was no longer afraid of her. "Look at her", she said. "Her eyes dropping out of her head, all she's been and seen. Was he feeding the whisky to her too?"

"Not a drop" said my father, and looked steadily down the table at me. (DHS:43)

El final de "Images" se articula de forma parecida al de "Walker Brothers Cowboy": el tiempo se sume en un estado en que las cosas no pueden ser alteradas. Hay que remarcar que se produce un efecto de continuación en el tiempo. La última frase del relato - "I never said a word" - deja constancia

8. Incluso esta misma escena singularativa aparece introducida en el relato por la frase: "For instance, there was a muskrat in the trap", subrayando la cualidad de "ejemplo" del relato que se produce posteriormente.

de un tiempo posterior en el cual la protagonista se vio envuelta en situaciones donde, repetidamente, llamó lo que sabía.

La comparación es otra estrategia que propicia la impresión de que el tiempo sigue funcionando después de que el relato acaba. Es un procedimiento parecido a la iteración porque identifica rasgos comunes entre los objetos, los cuales pierden su individualidad en favor del reconocimiento de aspectos coincidentes. Este es el párrafo que cierra el relato:

Like children in fairy stories who have seen their parents make pacts with terrifying strangers, who have discovered that our fears are based on nothing but the truth, but who come back fresh from marvellous escapes and take up their knives and forks, with humility and good manners, prepared to live happily ever after -like them, dazed and powerful with secrets, I never said a word. (DHS:43)

En este pasaje se ha unido la particularidad de una situación con la universalidad de una trama recurrente en los cuentos infantiles. Parece haber una intención consciente de eliminar lo peculiar de cada circunstancia en favor de una ley de recurrencia que sitúa al personaje dentro de un proceso predecible en su comportamiento.

Pero el resultado es ambiguo; se hace patente una sensación de irrealidad producida por el hecho de que la conducta de los personajes se haya reducido a unas imágenes constantes. El modo iterativo, que recoge sólo aquellos aspectos estables de la personalidad de los personajes, es utilizado por Alice Munro de forma tan “avasalladora” que tiene un efecto opuesto: alerta al lector sobre la validez de una búsqueda de significado basada en la identificación aspectos inalterables de la conducta humana.

El modo iterativo es el modo que mejor refleja la forma de conocimiento a través del recuerdo, donde la linealidad de la sucesión cronológica se ve reemplazada por la acumulación de la información a través de una asociación temática de aspectos comunes. La repetición, como señala Genette (1989:172) es, en realidad, una construcción mental y una abstracción, que conserva sólo lo que comparte con todos los demás casos de la misma clase.

IV.1.1. Aplicación de nuestras observaciones sobre la iteración al resto de los relatos que componen DHS

La mayoría de los aspectos temporales que hemos observado en los relatos “Walker Brothers Cowboy” e “Images” se van a repetir casi sin variación

en el resto de los relatos que componen *DHS*. Por esta razón hemos agrupado las características recurrentes dentro de diferentes apartados en los cuales analizaremos sólo aquellas estrategias que consideremos relevantes en los relatos: “Day of the Butterfly”, “Boys and Girls”, “Red Dress-1946”, “The Peace of Utrecht” y “Dance of the Happy Shades”.

IV.1.2. *Inicio del relato como repetición de un acontecimiento anterior*

El acontecimiento presentado en las primeras líneas de cada relato es una repetición de otros que permanecen “fuera” de él. La introducción de aspectos que ya se han producido con anterioridad en la vida del protagonista permite, en primer lugar, ampliar los límites temporales del relato que, por lo general, se centra en un periodo corto de tiempo. En segundo lugar, da entrada a comentarios generales sobre lo que ocurre “ahora”, desde el conocimiento de lo que ha ocurrido en el pasado. Tiene el doble efecto de colocar al lector ante información nueva que, debido al uso iterativo, debe asumir como conocida. Además, crea expectativas sobre una posible alteración de la situación inicial.

El comienzo de “Day of the Butterfly” es similar al de “Images”. En él se menciona la actividad de recordar, que supone una llamada de atención a un proceso retrospectivo:

I do not remember when Myra Sayla came to town, though she must have been in our class at school for two or three years. I start remembering her in the last year, when her little brother Jimmy Sayla was in Grade One. Jimmy Sayla was not used to going to the bathroom by himself and he would have to come to the Grade Six door and ask for Myra and she would take him downstairs. Quite often.. (*DHS*:100)

Se lleva a cabo una revisión de un periodo de la niñez de la protagonista, pero desde una visión que transforma algo que pasó en algo que “solía pasar”, de ahí el uso de los verbos *used to* o *would* y los adverbios *often*, *whenever*, *always*, etc.

Asimismo, “Dance of the Happy Shades” se abre con una afirmación que contiene un suceso repetido dentro de un plan organizado de antemano: “Miss Marsalles is having another party”. La narradora cree inicialmente que esa fiesta será igual a las anteriores, pero en ella descubre un nuevo espec-

to de la personalidad de Miss Marsalles, el cual la hace partícipe de un mundo diferente del cotidiano.

En el comienzo de "The Peace of Utrecht" se enfatiza la duración de un proceso todavía no acabado:

I have been at home now for three weeks and it has not been a success. Maddy and I, though we speak cheerfully of our enjoyment of so long and intimate a visit, will be relieved when it is over. Silences disturb us. We laugh immoderately. I am afraid- very likely we are both afraid- that when the moment comes to say goodbye, unless we are very quick to kiss, [...] we will have to look straight into the desert that is between us (DHS:190)

Aunque el narrador, lógicamente, ya ha salido de este proceso, finge quedarse en él para siempre, sin darle término y sin poder continuar con otros sucesos.

Incluso en aquellos casos en los que se comienza con una alusión a algún suceso a través de un tiempo verbal en pasado, este suceso no se da por acabado porque se usa el pasado continuo, como en "Red Dress-1946". La narradora permanece en un tiempo inconcluso, no siente la necesidad de llevar un suceso a su fin o a un desenlace en el nivel argumental:

My mother was making me a dress. All through the month of November I would come from school and find her in the kitchen, surrounded by cut-up red velvet and scraps of tissue-paper pattern. (DHS:147)

Por otra parte, cuando en el comienzo del relato no se revela ningún interés por traer al presente lo que sucedió en el pasado, el párrafo introductorio se cierra con alguna alusión a una visión intemporal. En "Boys and Girls", esta visión aparece representada por la imagen inalterable que ofrece el calendario que la empresa regalaba cada año al padre de la protagonista. Cada una de las pinturas del calendario reflejan las características esenciales de los meses que componen cada estación:

Against a background of cold blue sky and black pine forests and treacherous northern rivers, plumed adventurers planted the flags of England or of France; magnificent savages bent their backs to the portage. (DHS:111)

El argumento de este relato -como descubriremos posteriormente- reflejará el contraste entre esta definición de grandeza pionera (que se puede comparar con la inicial admiración de la niña hacia la profesión de su

padre) y la violencia del sacrificio de los animales, retratada en un caso especial. Esta oposición ofrecerá a Munro la oportunidad de poner en juego un modelo iterativo y singulativo de comprensión de los acontecimientos.

IV.1.3. *El recuerdo como acto sincrónico*

En muchos relatos, los acontecimientos de la historia ocurren en un “ahora” eterno, contemporáneo al acto de narración. Se pone al descubierto la convención literaria que hace perder al pretérito su función gramatical de designar el pasado. Este pretérito no impide, en la mayoría de las obras, que lo tratemos como un presente “en el sentido de un tiempo simultáneo a la acción narrada, pero un presente a su vez sin relación con el presente real del aserto”, como Ricoeur (1987:119) comenta⁹.

El hecho de que Munro elimine cualquier marca del pasado –con la utilización de los tiempos verbales y los adverbios– parece inducirnos a entender que el pasado sólo comienza cuando la narradora empieza a recordar y poco importa lo que haya sucedido fuera de este acto de recuerdo presente. Munro elude describir la progresión del tiempo en detalle, ya que los verbos y adverbios incluidos en el texto designan procesos internos del acto de narración y hacen referencia exclusivamente al proceso de organización del narrador. Tampoco precisa el orden en el que se sucedieron los acontecimientos, por eso los adverbios más utilizados son *once*, *when*, *whenever*, *always*, *then*, *now*, *often*.

“Walker Brothers Cowboy”, un relato narrado exclusivamente a través de tiempos verbales en presente, inaugura el libro de relatos y anticipa estrategias utilizadas en otros relatos, que desde el comienzo, crean expectativas similares en el lector. En “Images” leemos: “Now that Mary McQuade had come”; en “The Peace of Utrecht”: “I have been at home for three weeks now” y en “Dance of the Happy Shades”: “Now that Miss Marsalles has moved from the brick and frame bungalow on Bank Street”. *Now?* asks Miss Marsalles.”

9. Ricoeur (1987:117) transmite la opinión de Käte Hamburger en *Die Logik der Dichtung* (1957) de que en el régimen de ficción, las marcas del pasado del pretérito aparecen inadvertidas.

En estos dos últimos relatos hay un retorno al uso del tiempo presente, lo que produce la impresión de que nos acercamos al punto de partida de “Walker Brothers Cowboy”, siguiendo un diseño circular que llega a su final con “Dance of the Happy Shades”, relato caracterizado por crear un tiempo presente en el que se localizan los hechos de la historia.

“Dance of the Happy Shades”, el último relato de *DHS*, se compone -al igual que “Walker Brothers Cowboy”- de dos escenas que no aparecen separadas gráficamente. En la primera, los acontecimientos presentados tienen el carácter “pseudoiterativo” de las escenas que reflejan algunos aspectos de un acontecimiento que se ha producido anteriormente varias veces: el anuncio de la fiesta, las quejas de aquellas madres que tienen que asistir, la actitud de Miss Marsalles.

En una segunda escena, se utiliza el tiempo verbal presente para producirnos la inquietud de contemplar una situación paso a paso, sin la seguridad de la presencia de un narrador que, desde una posición ulterior, explica lo que ha ocurrido y cómo ha de interpretarse cada gesto o comentario. Este tipo de narrador, que maneja todas las referencias temporales, se sustituye por otro que permanece en un presente lleno de incertidumbre:

It is while I am at the piano, playing the minuet from *Berenice*, that the final arrival, unlooked-for by anybody but Miss Marsalles, takes place [...] Out of the corner of my eye I see a whole procession of children [...] Something has happened, something unforeseen, perhaps something disastrous; you can feel such things behind your back. I go on playing. (*DHS*:220-1)

IV.1.4. *Énfasis en el componente típico de los personajes*

El uso del modo iterativo convierte a los personajes en “presencias” predecibles ya que se escogen los rasgos comunes a una serie amplia de actuaciones. “Day of the Butterfly”, por ejemplo, enfatiza el contraste entre la individualidad de Myra (el personaje rechazado por sus compañeros de clase) y su capacidad para convertirse en un *tipo* de persona por la que automáticamente se siente compasión y afecto fingido.

La narradora es el único personaje que descubre la sensibilidad de Myra, descubrimiento presentado a través de una única escena singulativa que dramatiza la conversación que ambas mantienen de camino a la escuela. Sin

embargo, este modo de conocimiento particularizado se ve “traicionado” al final del relato. En él, la narradora vuelve a considerar a Myra desde un punto de vista mediatizado por el hábito de definir identidades, clasificándolas dentro de estereotipos:

Did Myra ever say goodbye? Not likely. She sat in her high bed, her delicate brown neck, rising out of a hospital gown too big for her, her brown carved face immune to treachery, her offering perhaps already forgotten, prepared to be set apart for legendary uses, as she was even in the back porch at school.(DHS:110)

El uso del adverbio *likely* refuerza la idea de predicción: el comportamiento habitual de los personajes es comprendido de un modo satisfactorio porque se somete a una idea preconcebida. Lo que importa, parece subrayar la narradora, no es lo que Myra dijo o hizo, sino el uso que puede darse a su vida como material de una historia. Como en la leyenda, el original aparece “borroso”, sin contornos definidos, lo que hace posible que recoja nuestras propias ideas proyectadas en él.

“Boys and Girls” utiliza el marco de referencia de los sexos para ofrecer un ejemplo de lo que se puede esperar de cada uno. El comportamiento final de la protagonista, que deja escapar a la yegua que iba a ser sacrificada, se incluye dentro de un conjunto de rasgos típicos que se le atribuyen por el mero hecho de ser “niña” y que, por ello, quedan sin castigo:

“Never mind”, my father said. He spoke with resignation, even good humour, the words which absolved and dismissed me for good. “She’s only a girl”, he said.(DHS:127)

El final de la obra no sólo sirve para detener el relato en un punto de la acción o para mostrar la revelación de una verdad: “I didn’t protest that, even in my heart. Maybe it was true”. También se utiliza para mostrar el reconocimiento de la existencia de modelos fijos de comportamiento que existían antes de que el personaje tomara conciencia de ellos.

El uso de la iteración al final del relato elimina, en cierto sentido, la posibilidad de un cierre o resolución del relato. El argumento no posee un desenlace que muestre un cambio, sino un descubrimiento: un determinado suceso se repetirá inevitablemente en el futuro. El periodo de tiempo escogido para cada relato no se detiene al final; muy al contrario, queda expuesto como ejemplo de lo venidero.

Cuando la protagonista de “Red Dress-1946” vuelve de su primera fiesta en el instituto, comenta en el último párrafo del relato:

I went past the kitchen window and I saw my mother. She was sitting with her feet on the open oven door, drinking tea out of a cup without saucer. She was just sitting and waiting for me to come home and tell her everything that had happened. And I would not do it, I never would. But when I saw the waiting kitchen, and my mother in her faded, fuzzy Paisley kimono, with her sleepy but doggedly expectant face, I understood what a mysterious and oppressive obligation I had, to be happy, and how I had almost failed it, and would be likely to fail it, every time, and she would not know. (DHS:160)

El relato se transforma casi en un relato profético, se despegaba de un punto concreto en el desarrollo de la vida de un personaje para aplicar lo experimentado a una línea indefinida futura. La anticipación de este futuro permite que el tiempo del relato siga existiendo y fluyendo incluso cuando la narración ha acabado.

La vuelta al presente en “Dance of the Happy Shades” convierte las frases en afirmaciones provistas de una aplicación “eterna”, no sujeta a las leyes del tiempo cronológico. A través del uso de los tiempos verbales en presente, “lo que ha sucedido” sucede ahora: “Miss Marsalles says”, “her smile is”, “the girl is finished”. Cualquier comentario que provenga del narrador se convierte en una definición que no puede modificarse al estar fuera de la progresión temporal. Este es el párrafo final de este relato:

But when driving home, driving out of the hot red-brick streets and out of the city and leaving Miss Marsalles and her no longer possible parties behind, quite certainly forever, why is it that we are unable to say- as we must have expected to say- *Poor Miss Marsalles?* It is the Dance of the Happy Shades that prevents us, it is that one communiqué from the other country where she lives. (DHS:224)

Tal como hemos mencionado, el final de “Boys and Girls” nos permitía poder aplicar lo que sucede a una serie iterativa que continúa en un futuro. En “Dance of the Happy Shades”, la revelación sobre un aspecto de un personaje transporta una verdad apresada momentáneamente a un ámbito de consideraciones simbólicas o interpretativas. Este ámbito de resonancias temáticas se encuentra fuera de un desarrollo argumental de los acontecimientos, por lo que no necesita un cierre adscrito a un periodo de tiempo.

La falta de la adscripción temporal en estos relatos de Munro está unida a una falta de identificación de la narradora y de los personajes pertenecientes a la familia ya que nunca aparecen sus nombres. Los personajes aparecen como visiones que se recuerdan y su existencia en el tiempo no se puede “narrativizar” en forma de secuencia de sucesos: se les comprende a través de una revisión de su comportamiento; sus acciones no se “cuentan”, se describen. Este es precisamente el modo de funcionamiento del iterativo. Los personajes no se conciben como entidades que siguen el curso de sus vidas; no pueden avanzar porque son figuras de la memoria, identidades que se han creado con el propósito de fijar para siempre un mundo complejo pero inmutable.

IV.2. *Lives of Girls and Women*: nuevos aspectos

En el siguiente libro publicado por Alice Munro podemos observar muchos aspectos comunes con *DHS* en cuanto a la utilización del binomio singulativo/iterativo, ya que este contraste continúa predominando sobre el de sumario/escena. Como *DHS*, *LGW* contiene muy pocas escenas singulativas y éstas presentan, en el plano del argumento, la relación de la narradora con un personaje nuevo o el descubrimiento de un nuevo aspecto de un personaje conocido. Así sucede en “The Flats Road” o “Heirs of the Living Body”. La función predominante en estos relatos es la descripción porque, más que narrar una sucesión de acontecimientos, reflejan la cualidad del mundo narrado.

Debido a la presencia casi absoluta del modo iterativo en los relatos analizados hasta ahora, el lector no puede asumir que este modo represente una pausa en la acción, ni tampoco un marco introductorio que sirva para dotar al relato de un fondo informativo. Estas son dos connotaciones tradicionales que aparecen unidas a este modo de presentación, pero que el lector ha de rechazar porque el modo iterativo demanda prioritariamente nuestra atención. De esta forma, somos conscientes de que este modo contiene los principios básicos para ayudarnos a percibir la significación y la relevancia de los elementos presentados en el relato.

A veces, los comentarios de la autora llevan a primer plano el contraste entre diferentes modos de narrar. En “*Lives of Girls and Women*”, la narra-

dora explica las técnicas que su padre y un conocido, Mr. Chamberlain, utilizaban para contar su experiencia en la guerra:

My father saw it as an overall design, marked off in campaigns, which had a purpose, which failed or succeeded. Mr. Chamberlain saw it as a conglomeration of stories, leading nowhere in particular. (*LGW*:147)

Estas dos concepciones de la narración se corresponden con el relato singulativo e iterativo respectivamente. El relato singulativo exige el cambio de un estado a otro, uno o varios climas, un sentido de finalidad para una narración con un sólo punto de partida.

En gran medida, el relato iterativo elimina el sentido de finalidad porque enfatiza la ausencia de suceso y de cambio. Además, recupera la esencia de un determinado periodo de tiempo tomado en su conjunto, comprimiendo varias referencias temporales dentro de una sola. Su interés reside en la agrupación, no en la sucesión de hechos únicos que avanzan por fases o “escalones”. Es un compuesto de aspectos comunes.

Estas conclusiones podrían ser aplicadas a todos los relatos que hemos analizado anteriormente. Sin embargo, en *LGW*, hemos de considerar una nueva implicación del relato iterativo porque adquiere connotaciones distintas a las que contienen los relatos de *DHS*. En *LGW*, se utiliza para crear la impresión en el lector de una “falsa calma” o una falsa apariencia de estabilidad. A través de este modo, la narradora en primera persona describe varias situaciones rutinarias cuyo valor no puede apreciar porque responde pasivamente a los estímulos. Sin embargo, estos estímulos que se perciben como faltos de novedad serán los que la narradora intentará recuperar más tarde, cuando hayan desaparecido.

Esta es la revelación a la que se llega al final de *LGW*, cuando la narradora concluye que sólo después de un largo trayecto puede percibir la cualidad de lo nuevo. El último relato de la colección, “Epilogue: The Photographer” contiene un intento explícito por apresar un significado que no ha sido percibido en su momento. La narradora desea devolver a la luz aquellos aspectos de la gente a los que no había prestado atención debido a la costumbre.

La última frase que cierra este relato ilustra definitivamente, a mi entender, un aspecto que aparece en todos los niveles de composición de *LGW*:

People's wishes, and their other offerings, were what I took then naturally, a bit distractedly, as if they were never anything more than my due.

"Yes", I said, instead of thank you. (LGW:250) (Énfasis añadido)

La narradora es consciente de que percibía a las personas de su entorno y sus cualidades como circunstancias que siempre permanecerían alrededor de ella. *Yes* es la palabra que resume su aceptación de lo cotidiano sin cuestionamientos. Sólo más tarde reconoce que lo que experimentaba tenía un valor y de que su agradecimiento ha llegado demasiado tarde.

Otra de las observaciones que se pueden extraer de la lectura de los relatos pertenecientes a *LGW* es que los personajes no tienen un desarrollo de vida cronológico e ininterrumpido. Por el contrario, los personajes vuelven a aparecer en distintos estadios de sus vidas, incluso cuando el relato anterior describía su muerte. *LGW* se ha clasificado por la mayoría de los críticos como novela, pero cada relato desarrolla un mundo que, a pesar de ser común a otros relatos, contiene sus propias leyes de organización temporal¹⁰. El modo iterativo exige agrupaciones silépticas y, por eso, los relatos son temáticamente compactos, están exentos de una línea temporal que dispersaría el conjunto de aspectos de la personalidad del personaje que se quieren revisar simultáneamente.

En "Heirs of the Living Body", el primer personaje en el que se centra la atención del relato es Uncle Craig. Se describen sus manías de historiador solitario y la forma peculiar en que lo tratan sus hermanas. Más tarde, se nos informa brevemente de que Uncle Craig ya ha muerto. Pero la narración continúa como si todavía viviera, hasta un punto en el relato que se localiza en el día que la familia se enteró de su muerte y, entonces, se nos ofrece un informe detallado de lo que sucedió en el funeral.

Esta estrategia produce una gran extrañeza por la libertad con que se escogen diversos periodos de la vida de los personajes y se reparten arbitrariamente a lo largo de la narración. El relato ha conseguido, sin embargo, incluir gran variedad de episodios de la vida de Uncle Craig, de sus hermanas y de Mary Agnes, la sobrina que, debido a un accidente, no posee una completa capacidad mental. Gracias a esta organización, se han visto con-

10. Munro no está segura si *LGW* ha de considerarse como colección de relatos cortos o novela, según demuestran sus declaraciones en entrevistas que W.R. Martin (1987:75) recoge.

trapuestos dos aspectos de la relación de la narradora con su prima Mary Agnes. Cobran especial relevancia dos anécdotas en las que estos dos personajes establecen un primer contacto con la muerte. En la primera anécdota, Mary Agnes reta a la narradora a tocar el ojo de una vaca muerta y, en la segunda, Mary Agnes obliga a su prima a entrar en la habitación donde Uncle Craig yace muerto.

Por otra parte, el modo singulativo vuelve a utilizarse en *LGW* como medio para dotar de inmediatez a unos relatos que volverán al modo iterativo al final. En “The Flats Road”, el primer relato de *LGW*, después de la presentación iterativa de varias situaciones absurdas provocadas por el matrimonio por correo de Uncle Benny con Madeleine, el modo iterativo transforma el episodio en una anécdota que se repetirá en boca de los que les han conocido:

After a while we would all just laugh, remembering Madelaine going down the road in her red jacket, with her legs like scissors, flinging abuse over her shoulder at Uncle Benny trailing after, with her child [...] Uncle Benny could have made up the beating, my mother said at last, and took that for comfort; how was he to be trusted? Madeleine herself was like something he might have made up. We remembered her like a story, and having nothing else to give we gave her our stranged, belated, heartless applause.

“Madeleine! That madwoman!” (*LGW*:27)

Un acontecimiento único ha sido el objeto de un relato iterativo, lo que nos recuerda el comentario de Genette (1989:185) al respecto de esta estrategia. Según el autor, se “iterativiza (por así decir) el acontecimiento inhabitual, según este proceso irresistible: acontecimiento singular -narración repetitiva- relato iterativo (de dicha narración). Marcel cuenta (de) una vez cómo contaba Françoise a menudo lo que sin duda había ocurrido una sola vez”.

En “The Flats Road”, los personajes dejan de ser lo que son para convertirse en las formas a través de las cuales los perciben los demás. Madeleine, por ejemplo, se convierte en un relato dentro del propio mundo imaginario de la obra.

Esta característica ya se había atisbado en “Day of the Butterfly” o en “Images” cuando, explícitamente, la narradora señala que los personajes son concebidos por otros personajes como compuestos artificiales, como leyen-

das¹¹. También en “Changes and Ceremonies”, el destino final de Mr. Boyce se aproxima al carácter estereotipado que tiene la conclusión de los cuentos infantiles:

As for Mr. Boyce, he had already left Jubilee, where, as people said, he never did seem to feel at home, and got a job playing a church organ and teaching music in London -which is not the real London, I feel obliged to explain, but a medium- sized city in western Ontario. Word filtered back that he managed to get along quite well there, where there were some people like himself. (*LGW*:139)

En “Lives of Girls and Women” se presenta un final parecido cuando la narradora anuncia que, aunque ha ridiculizado a su madre y la ha convertido en una caricatura, ha decidido hacer las mismas cosas que ella hacía.

A pesar de las similitudes, se puede apreciar en *LGW* una tendencia hacia un relato más singulativo que el de *DHS*, quizás propiciado por un componente anecdótico más elevado que en la colección anterior o por el hecho de que la organización en ciclo demanda un seguimiento más detallado de la maduración de la protagonista.

En “The Flats Road”, el ambiente que se describe y desde el que se desarrolla la anécdota es el familiar. Lo mismo ocurre en el relato siguiente, “Heirs of the Living Body”, donde se describe lo que pasó el día del funeral de Uncle Craig. “Princess Ida” marca el final del periodo de niñez de la protagonista, Del, para tratar en “Age of Faith”, “Changes and Ceremonies”, “Lives of Girls and Women” y “Baptizing” temas como la religión, el primer amor, la ruptura de los nexos familiares y el noviazgo respectivamente.

El desarrollo de los temas en los que se centra cada relato se puede localizar en las escenas singulativas, que se hacen cada vez más amplias y dejan de utilizarse como ilustración o compuesto de otros muchos casos anteriores. De esta forma, cada relato maneja periodos de tiempo más extensos que *DHS*. El énfasis se encuentra, no tanto en la presentación de los recuerdos de la narradora, como en la presentación de episodios que reflejan las primeras experiencias de una protagonista adolescente en un mundo de complejas relaciones sociales y familiares.

11. Véase Catherine Sheldrick Ross (1983:112-126) “‘At Least Part Legend’: The Fiction of Alice Munro”.

Consecuentemente, “Heirs of the Living Body” refleja el tiempo que sucede a la muerte de Uncle Craig como una línea temporal sin rupturas. “Lives of Girls and Women” se centra en un periodo concreto en el que Del mantiene relaciones con Mr. Chamberlain y “Baptizing” describe en detalle el encuentro entre Del y Garnet French, su futuro novio.

Pero, como en la mayoría de los relatos de *DHS*, los sucesos que, por su novedad, podrían considerarse en su particularidad, pronto pierden su carácter de sorpresa para transformarse en sucesos que pertenecen a una serie repetitiva. Como Genette (1989:181) señala, a las acciones se les supone “una capacidad de repetición y renovación totalmente contraria a su naturaleza”. En *LGW*, esto sucede especialmente cuando se trata de los encuentros de la protagonista con los distintos personajes masculinos.

Cuando Garnet French aparece por primera vez, la narradora comenta, en un momento de la narración en el que todavía no ha llegado a conocerle a fondo:

It was typical of him that he did not say this in any more definite way. He never would explain, unless he had to. (*LGW*:212)

La narradora tampoco da la oportunidad de conocer a Jerry Storey poco a poco, sino a través del modo iterativo, que recoge siempre los contenidos de una consciencia situada posteriormente a los acontecimientos, alejada temporalmente de lo narrado:

And I got Jerry Storey, his head covered with childish curls, his eyes popping with unabashed high-voltage braininess. He would put up his hand in science period and in a boring nasal voice describe experiments he had done with his chemistry set. He would know where the Sargasso Sea was. All the time we practiced this dance he never looked in my face. His hand sweated. So did mine.

“I pity you”, said Naomi. “Now everybody is going to think you like him” (*LGW*:126)

Se han colocado juntas las características, no sólo percibidas, sino ya aprendidas sobre Jerry Storey. Desde la posición iterativa se contrasta la distancia temporal que existe entre el conocimiento actual y los sucesos narrados. Es una posición que toma el agente narrativo y que no permite que se contemplen las cosas desde la primera perspectiva, desde la que todavía no se puede concluir, sino desde la perspectiva presente, que posibilita introducir interpretaciones certeras sobre el pasado.

De esta manera, las narraciones se van desarrollando a través de una combinación de descripciones del tipo de actividades que se realizaban según los días y de escenas singulativas cortas incluidas dentro de las series anteriores. Estas escenas singulativas sirven para certificar, con frases concretas pronunciadas por los personajes, que el curso de los acontecimientos se desarrolla de acuerdo a un plan o diseño que la narradora ha podido descubrir con el paso de los años¹².

IV.3. El modo iterativo: implicaciones en la obra de Alice Munro

En el apartado anterior se ha intentado demostrar, por medio de ejemplos, cómo el relato iterativo “consume” al singulativo en las dos primeras colecciones de relatos de Alice Munro. También hemos intentado identificar las técnicas temporales mediante las que se construyen los personajes y se mediatiza la narración.

Este apartado está dedicado fundamentalmente a analizar la visión que ofrecen estos relatos, utilizando nuestras anteriores conclusiones para “redefinir” los usos de los dos modos de presentación temporal que nos han ocupado hasta ahora. Nuestro intento es ampliar, si cabe, las acertadas conclusiones de Genette sobre el funcionamiento del iterativo al aplicarlas a unos textos diferentes que, además, pertenecen a un género que no es el novelístico y que, por tanto, pueden producir diferentes connotaciones.

En la novela tradicional, el uso del modo iterativo se relaciona con las pausas en la acción, se concibe como descripción previa al relato propiamente dicho:

en el relato clásico e incluso en la obra de Balzac, los segmentos iterativos están casi siempre en estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulativas, a las que dan una especie de marco o fondo informativo. (Genette, 1989:175)

Sin embargo, en la obra de Alice Munro se producen unas circunstancias muy diferentes. Existe un narrador en primera persona que no sigue el curso de los acontecimientos, sino que está más “interesado” en dejar cons-

12. Según Genette (1989:96), se invoca un acontecimiento singular “como ilustración y confirmación de una serie iterativa”.

tancia de ciertas manifestaciones habituales de un grupo reducido de personajes¹³.

W.R. Martin (1987:31) recoge la distinción de Henry James (1908) entre relatos que se configuran como anécdotas (porque poseen un elevado contenido dramático) y relatos que se forman como cuadros o retratos. A su vez, nosotros podemos relacionar estos dos conceptos con la oposición modo lineal/modo asociativo, que John Orange (1983:87) propone para definir las conexiones entre las memorias, sucesos y pensamientos de los personajes.

Dadas las características propias al modo iterativo, éste aparece relacionado con el segundo término de los binomios antes expuestos y, por lo tanto, podríamos perfilar las obras pertenecientes a *DHS* y *LGW* como retratos. Como en éstos, los relatos de Munro favorecen al componente estático por encima del dinámico, de modo que podríamos concluir que el relato iterativo contiene las claves para nuestra interpretación de estas dos primeras colecciones.

Martin (1987:37) ha señalado que una de las principales características de los primeros relatos de Munro es el éxtasis en que se ven envueltos los personajes en la resolución final, en contraposición a otros métodos utilizados en relatos posteriores, que presentan a los personajes atrapados entre dos tendencias opuestas.

También Orange (1983:95-7) señala que, en los libros siguientes a *DHS* y *LWG*, se realiza una yuxtaposición de episodios desde tiempos diferentes, lo que obliga a continuos cambios de perspectiva y atención: "all serve to reinforce the idea that our lives take terribly and wonderfully *unpredictable turns* in that maze". He añadido énfasis a esas dos palabras de la cita de Orange porque precisamente iluminan el contraste entre estos relatos posteriores y los que pertenecen a *DHS* y *LGW*.

Nuestras conclusiones sobre el predominio del modo iterativo confirman, desde el estudio de las estrategias textuales, las observaciones de los críticos mencionados. En mi opinión, Munro escoge el modo iterativo por-

13. Genette (1989:197) insiste en el estatismo que implica el relato iterativo y afirma que no se hace "intervenir en absoluto el transcurso de la duración externa". Se varía, pero no se evoluciona.

que es el que permite a un narrador en primera persona extraer conclusiones sobre su mundo conocido, apartando a los personajes de una existencia temporal lineal. Hemos comprobado que, en *DHS* y *LGW*, la iteración es un proceso que neutraliza al tiempo, pero que singulariza a los personajes.

Según Uspenski (1983:67), pueden registrarse diferentes posiciones temporales del narrador con respecto al suceso presentado. Por ejemplo, un sólo suceso puede percibirse desde diferentes posiciones temporales, lo que favorece la aparición de diferentes interpretaciones sobre un mismo tema. Pero hemos de considerar también otra combinación posible que Uspenski no relaciona con el modo iterativo: la contemplación de varios sucesos desde una sola posición temporal, produciéndose una evaluación simultánea. Esta es la base del modo iterativo.

El empleo predominante del modo iterativo lleva a un primer plano el hecho de que el narrador en primera persona se encuentra en una posición que le permite descubrir los vínculos entre los estímulos que percibió en su pasado. Gracias a la ley de recurrencia puede agrupar ciertas características de los personajes o de los objetos y eliminar todo lo que no se ajuste a este modelo. Su posición es autoritaria porque sus principios de selección y organización acaparan todos los elementos constitutivos del relato que el lector ha de interpretar.

El modo iterativo no está sólo cercano a la descripción, sino al comentario, porque define a los personajes a través de acciones comunes. Es bastante usual que las narraciones ofrezcan la imagen de un personaje a través de situaciones concretas que ejemplifican manifestaciones de su personalidad. En "Day of the Butterfly", la narradora describe cómo su profesora intenta convencer a sus alumnas de que han de incluir a Myra, una chica solitaria, en su grupo:

"Oh", said Miss Darling dubiously. "Well you ought to try to be nicer to her anyway. Don't you think so? Don't You? You will try to be nicer, won't you? I *know* you will". Poor Miss Darling! *Her campaigns were soon confused, her persuasions turned to bleating and uncertain pleas.* (*DHS*:102)

(Enfasis añadido)

Por otra parte, podemos preguntarnos si el uso constante de la iteración responde a un intento de reflejar fielmente las características propias del

mundo representado, o, por el contrario, es una opción que el narrador escoge como parte de su visión de la experiencia. Con otras palabras, si el iterativo es la consecuencia de tratar con un material que pertenece al mundo de lo rutinario y habitual o si es la perspectiva iterativa la que media-tiza y transforma el mundo evocado de la niñez en un conjunto de series similares de acontecimientos.

La primera cuestión nos conduce a un estudio temático, aspecto que la crítica de la obra de Munro ha considerado prioritariamente¹⁴. Catherine Sheldrick Ross (1983:121-2) relaciona los contenidos de la obra de Munro con la leyenda, el ritual, la ceremonia y la experiencia cotidiana y familiar. En *DHS* y *LGW* los personajes viven fuera de las complicaciones del tiempo:

giving shape to the past by their annual rituals [...] Uncle Craig in *Lives of Girls and Women* is attempting, however misguidedly and ineptly, to give a ritualized order to events of the past. In his family tree, he wants to reveal "the whole solid, intricate structure of lives supporting us from the facts."

Como en el método iterativo, Uncle Craig trabaja poniendo orden a la historia de Jubilee acumulando los hechos más comunes. Sin embargo, la "contaminación" o "embriaguez" del método -utilizo las palabras con las que Genette (1989:181) describe *En Busca del Tiempo Perdido*-, no tiene por qué estar basada exclusivamente en el aspecto repetitivo y rutinario de una vida provincial, sino en la motivación emanada dentro de la obra.

Según Genette (1989:182), Proust utiliza el modo iterativo porque confunde los momentos y singulariza los espacios. Mi opinión es que Munro utiliza este modo porque particulariza a los personajes convirtiéndolos en identidades distintivas que no se someten a una existencia temporal. Las características que definen a los personajes permanecen inmutables porque Munro no incluye en el relato las alteraciones que inevitablemente causa el tiempo real.

Para Ingarden (1973:241), una de las diferencias entre sumario y escena es que en la escena una situación se desarrolla en su específica plenitud. Por

14. Nos referimos entre otros a MacKendrick (1983), Martin (1987), Blodgett (1988:14-36), Rooke (1989:17-20), Nischik (1985:123-129), Carrington (1989:1-32) o Redekop (1992:37-88).

contra, el sumario presenta a las semanas, meses y años como intervalos vacíos, desprovistos de una completa continuidad:

time sinks nearly to the level of an empty schema which merely provides an orientation in the temporal order of the indicated events. Only when a scene is shown in its concrete fullness and in its entire temporal extension are we again dealing with qualitatively determined, represented time.

Desde mi punto de vista, el modo iterativo se basa en una concepción del tiempo como un modelo *vacío* –y por lo tanto, reorganizable a voluntad– a la vez que permite describir *cuálitativamente* un segmento de tiempo determinado. Es una síntesis no “por aceleración, sino por asimilación y abstracción”, citando la definición de Genette (1989:199).

Esta conclusión coincide con la opinión de John Orange (1983:84), que denomina al tipo de tiempo utilizado por Munro *memory time* porque la acción de la memoria funde los episodios en una serie indiferenciada de momentos:

and the emphasis of these stories is on the quality of experience being described rather than on the tricks time itself plays on people.

El modo iterativo es el medio principal que proporciona esa cualidad especial de los relatos de Munro que los críticos de Munro han denominado *the familiar and the strange*¹⁵. En las obras de Munro, este modo convierte a la experiencia en materia clasificable, de modo que un ocasional uso del singular, siempre en un periodo muy limitado de la narración, permite que los personajes asuman momentáneamente proporciones exageradas o aspectos inusuales. Así, Nora en “Walker Brothers Cowboy”, Joe Phippen en “Images”, Myra en “Day of the Butterfly” o la chica que toca el piano en “Dance of the Happy Shades” encarnan ese elemento de extrañeza y misterio.

Además, el modelo iterativo hace posible técnicamente otra de las cualidades más comunes en la obra de Munro: la tendencia a producir enumeraciones o listas¹⁶. Como éstas, la iteración no se rige por un desarrollo diacrónico, sino, según Genette (1989:178), por “la enumeración de cierto

15. Ver nota (5).

16. Helen Hoy (1991:15) intenta buscar una motivación a la afición de Munro por incluir listas de objetos en sus relatos.

número de clases de casos, cada una de las cuales sintetiza varios acontecimientos dispersos”.

Como hemos mencionado en el apartado anterior, las escenas se convierten en muestrarios porque aglutinan un gran número de casos parecidos y, cuando los sucesos se agrupan simultáneamente, el tiempo desaparece¹⁷.

Todas estas características nos hacen adivinar un tipo de argumento o trama muy especial. El hecho de colocar juntos acontecimientos semejantes elimina su sucesión y, por lo tanto, se produce un desbancamiento del criterio de causalidad como nexo de unión entre los acontecimientos.

En “Dance of the Happy Shades”, “Images” o “The Peace of Utrecht”, la voz narrativa no presenta lo que va ocurriendo, sino la forma en que los personajes asumen, fuera de una referencia temporal detallada, determinados rasgos. La información se distribuye en círculos temáticos y se centra, por turnos, en descripciones de diferentes personajes. En “The Peace of Utrecht”, por ejemplo, el primer apartado relata las acciones habituales de las dos hermanas, el tipo de cosas que hacen cuando se encuentran con otro personaje (Fred Powell) y lo que la gente del pueblo les preguntan con respecto a su madre. Finalmente, el narrador abre otro apartado con la frase: “to change the subject, people ask me what it is like to be back in Jubilee”.

Cada apartado se centra en una idea o tema. Si, por ejemplo, esta idea gira en torno a un suceso particular, las condiciones de las que depende este suceso representan un acicate para la narradora, que incluye otros sucesos similares o las reacciones de los personajes en otras situaciones parecidas. Se llega, como término, a la formulación de una pregunta o a una conclusión sobre esta idea. El movimiento no es lineal, cronológico, sino asociativo; las percepciones y sucesos que han ocurrido en diferentes momentos son puestas al servicio de una idea principal.

Este tipo de organización de la información se ve complementada con la combinación entre adverbios temporales y tiempos verbales. Cuando

17. Blodgett (1988:19) confirma el carácter de “compuesto” de la escena del paseo en “Walker Brothers Cowboy”:

That the ride is a compound of others is made apparent by one aside in which he tries “to make my mother laugh”. As a result, one can never escape the sense that nothing exists free of its implication in something else.

Genette (1989:198-9) describe la disposición de episodios de *En Busca del Tiempo Perdido*, señala que evolucionan por “grados iterativos”, utilizando sobre todo adverbios como “desde entonces”, “desde”, “ahora”. Estos adverbios son muy utilizados en los relatos de Munro, tanto para iniciar la narración como para marcar un desarrollo del tiempo. Tienen la particularidad de que están desprovistos de una referencia concreta al tiempo de la historia, pero están unidos a la actividad del agente narrativo.

En “The Peace of Utrecht”, la narradora comenta después de describir el tipo de actividades que realiza cuando llega a su pueblo:

Now thinking of Fred Powell I admit that my reaction to this - this *situation* as I call it - is far more conventional than I would have expected; it is even absurd. And I do not know what situation it really is. I know that he is married. Maddy told me so, on the first evening, in a merely informative voice. His wife is an invalid. He has her at the Lake for the summer, Maddy says, he's very good to her. (LGW:193)

Es casi imposible lograr atribuir certeramente ese *now* inicial a una referencia temporal clara. Puede referirse a un momento de percepción dentro de las tres semanas que acapan los acontecimientos o a un momento de reconstrucción posterior. En cualquier caso, vemos que la narración se desarrolla en círculos, gracias a la acumulación de conclusiones que proceden del esfuerzo del narrador para obtener un significado satisfactorio. El argumento que resulta no depende tanto de nexos causales o temporales entre los acontecimientos (de la influencia de un suceso sobre otro), como de una acumulación de percepciones y situaciones extraídas de una serie temporal.

Genette (1989:198-9) señala que la utilización del modo iterativo como base del relato hace que asumamos

toda historia no como una concatenación de acontecimientos vinculados por una causalidad, sino como una sucesión de estados sin cesar sustituidos unos por otros, sin comunicación posible. El iterativo es aquí, más que de costumbre, el modo (aspecto) temporal de esa especie de olvido perpétuo, de incapacidad innata del héroe proustiano [...] para percibir la continuidad de su vida y, por tanto, la relación de un “tiempo” con otro.

La vocación del iterativo es la ausencia de acontecimientos, pero es también la ausencia de la causalidad como criterio que unifica acontecimientos, pudiendo ser éste simplemente un criterio de “necesidad”. Los aconteci-

mientos se producen *necesariamente* de una forma concreta durante un periodo de tiempo, como la fiesta anual de Miss Marsalles, la reacción de la madre en “Red Dress-1946” o su comportamiento en “Princess Ida”, cuando se presenta en el colegio de su hija:

the tone of her voice, the reckless, hurrying way she moved, her lively absurd gestures (any minute she might knock the ink bottle off the principal's desk), and most of all her innocence, her way of not knowing when people were laughing, of thinking she could get away with this. (LGW:79)

Rimmon-Kenan señala (1983:18-9) que el criterio de causalidad como principio de organización de una historia puede ser desbancado por el criterio de verosimilitud. Este se basa simplemente en una sucesión temporal en la que los sucesos y los personajes ocurren dentro del mismo mundo representado: “the temporal conjunction requires us to imagine some world where these events can co-exist.”

El tiempo en los relatos de Munro no está relacionado con una sucesión de acontecimientos, sino con un estado de cosas pasado, estado que trata de comprenderse gracias a la distancia temporal. Considero muy apropiadas las afirmaciones de Rimmon-Kenan (1983:15) que reclaman que la noción de “suceso” o “acontecimiento” ha de extenderse más allá de la definición “cambio de un estado de cosas a otro”:

Unlike Chatman, I do not insist on an opposition between state and event (or stasis and process), because it seems to me that an account of an event may be broken down into an infinite number of intermediary states. This is why a narrative text or a story-paraphrase need not include any sentence denoting a dynamic event; a succession of states would imply a succession of events.

El uso de los tiempos verbales apoya las anteriores conclusiones, en especial el uso del presente para narrar los acontecimientos de la historia. Boris Uspenski (1983:69) confirma que la posición temporal desde la que se conduce la narrativa es a menudo expresada en forma gramatical. El tiempo y el aspecto del verbo, no sólo tienen que ver con una expresión lingüística, sino con una expresión poética.

En la introducción a este capítulo anunciamos la gran diferencia entre contar “lo que sucedía” y “lo que sucedió” y cómo LGW y DHS se decantan por el primer aspecto verbal. Para Uspenski (1983:74) el modo “imperfec-

to” y el “perfecto” representan la esencia del punto de vista sincrónico y retrospectivo respectivamente. El primero traslada al lector directamente a la acción del relato, colocándolo en la misma posición que ocupan los personajes:

Like the present-tense form of the verb in the examples we discussed earlier, the imperfective aspect enables the author to carry out his description from within the action –that is synchronically, rather than retrospectively– and to place the reader in the very center of the scene he is describing.

El presente habitual y el pasado imperfecto consiguen el efecto de un tiempo extendido, nos hacen testigos de la acción en un periodo de tiempo al que no se le ha dado término, ni es posible que se le dé. Pero la imposibilidad de una perspectiva temporal amplia –que nos permita contemplar retrospectivamente lo acaecido anteriormente– se encuentra en profundo desacuerdo con otra circunstancia lógica: el narrador está inevitablemente ligado a una posición temporal posterior.

Este aspecto se hace notar cada vez que las narraciones son relatadas en tiempo presente y puede responder a una intención de retratar al narrador como un personaje implicado en una actividad presente del recuerdo.

Su rasgo principal aparece determinado por el deseo de permanecer en el tiempo de la historia e ignorar la lógica discordancia temporal entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración.

Lorraine McMullen (1983:157) utiliza la expresión *the needs of present consciousness* para insistir en la importancia que en la obra de Munro adquiere la representación del narrador en un presente que contiene progresión. Aunque el material usado para el relato procede del pasado, es modelado por la memoria y la imaginación, actividades que emanan de un acto presente, de una corriente de pensamientos actuales del narrador en primera persona.

Este punto de vista es apoyado por Blodgett (1988:15), que contempla la figura del narrador en los relatos de Munro como la dramatización de una conciencia preocupada fundamentalmente con el paso del tiempo:

The question springs from the predicament that time poses for the narrator, posed not simply between a past and a present, but within a

plurality of presents that unfold in the course of narrating and within the *changed* pasts that spring from the continuous change of insight.

Por consiguiente, el modo iterativo se ha utilizado porque es fiel exclusivamente a una visión sincrónica que define y agrupa percepciones y acontecimientos a través de sus formulaciones silépticas. El orden de presentación de los acontecimientos no es diacrónico, sino que pertenece a un orden de evocación del narrador en el “ahora” del acto de narración, utilizando el término de Chatman (1990:69-70).

Munro hace uso de las convenciones narrativas para presentar una percepción y asimilación de la experiencia que no puede conseguirse en la vida real. Ingarden (1973:239) señala que las narraciones literarias poseen una ventaja frente a las situaciones que se producen en nuestra vida en cuanto a las condiciones en las que evocamos o recordamos. En la realidad, incluso cuando intencionalmente nos hemos trasladado a un pasado “ahora”, nuestro tiempo real nos mueve cada vez más lejos del suceso que recordamos. En la literatura, sin embargo, es posible excluir el tiempo experimentado real, que avanza irremediabilmente:

Consequently, if a represented person in a given moment of represented time intentionally transposes himself into the past (e.g., remembering something or telling a story to a friend), this transposition succeeds to a much greater degree than would be possible in the real recollection of a real person. Here the represented person can, so to speak, leave his actual present. Thus we obtain the representation of a “former” event just as if it were another present: the “past”, the “no longer” existing event is here –despite indications in the text which should effect a separation– no longer separate from the direct present by the kind of gap that exists in the real situation.

Las narradoras de estos relatos intentan ocultar que existe una distancia temporal entre sus recuerdos y el contenido de sus recuerdos y, de esta forma, ocultan el hecho de que, inevitablemente, ellas mismas han tenido que experimentar cambios. Imaginan la continuidad invariable de un estado de cosas, algo que, por principio, es contradictorio: las cosas no pueden producirse siempre de forma idéntica.

Cuando la narradora del relato “Epilogue: The Photographer”, nos cuenta que está escribiendo un libro sobre Jubilee comenta:

what I wanted was every last thing, every layer of speech and thought, stroke of light on bark or walls, every smell, pothole, pain, crack,

delusion, *held still and held together* - radiant, everlasting. (LGW:249)
(Enfasis añadido),

y, sin ser consciente de ello, define la vocación misma del modo iterativo. Este modelo convierte un conjunto de acontecimientos u objetos en una situación permanente.

A través de este y otros comentarios de la narradora averiguamos su conciencia sobre la arbitrariedad que este tipo de relato conlleva:

For this novel I had changed Jubilee, too, or picked out some features of it and ignored others. It became an older, darker, more decaying town, full of unpainted board fences covered with tattered posters advertizing circuses, fall fairs, elections that had long since come and gone. People in it were very thin, like Caroline, or fat as bubbles. Their speech was subtle and evasive and bizarrely stupid; their platitudes crackled with madness. The season was *always* the height of summer- white brutal heat, dogs lying as if dead on the sidewalks, waves of air shuddering, jellylike, over the empty highway.[...] *All pictures*. (LGW:243) (Enfasis añadido)

La narradora reconoce su voluntad de transformar a los seres reales particulares en seres imaginarios o estereotipos, como ocurría en “Day of the Butterfly”. En relatos posteriores, como “Epilogue: The Photographer”, este reconocimiento se convierte ya en una advertencia sobre la falsedad de su método, aunque no será hasta el relato “Winter Wind” (en SMT) cuando la narradora haga un comentario explícito sobre el carácter irreal y engañoso de su hábito de deformar a los personajes (a través del modelo iterativo, según mi opinión):

And how is anybody to know, I think as I put this down, how am I to know what I claim to know? I have used these people, not all of them, but some of them, before. I have tricked them out and altered them and shaped them any way at all, to suit my purposes. I am not doing that now, I am being as careful as I can, but I stop and wonder, I feel compunction. (SMT:193)

Orange (1983:94-5) señala que el diseño de las narraciones de Munro lleva a un primer plano el tema de la naturaleza ilusoria de la vida cotidiana y de nuestras percepciones sobre la gente. En BM, este tema se pone de relieve a través de la aparición de aspectos secretos de la vida de los personajes y a través de las distorsiones de las percepciones de la protagonista. En nuestro estudio, hemos comprobado que tanto en *DHS* como en *LGW*, este

tema se manifiesta a través del relato iterativo, que es origen de reflexión e ironía cuando se aplica a la construcción de personajes.

El empleo del modo iterativo en los relatos de *LGW* es contradictorio porque contiene una paradoja; por una parte, se crea una dimensión temporal permanente en la que existen los personajes y, por otra, se cuestiona la validez de esa existencia estable que, aunque libra a la memoria de inquietud, apunta directamente a la irrealidad y falsedad de lo que permanece inmune al cambio¹⁸.

IV.4. El modo iterativo: implicaciones con respecto al género

En la sección dedicada al tiempo en el relato breve señalamos que la novela tiende a enfatizar el cambio a través del tiempo. El relato breve, sin embargo, selecciona un periodo limitado de tiempo, lo que propicia una interpretación metafórica del pasado y del futuro de los personajes.

Los relatos de Alice Munro presentan una innovación con respecto a estas premisas ya que el periodo de tiempo elegido no se restringe a unos pocos días o meses, sino que abarca un periodo más extenso de la vida de los personajes. Esto es posible debido a dos razones. La primera razón radica en que, aunque sólo se elija un acontecimiento en concreto, como una excursión, visita o fiesta, éste representa una repetición de otros acaecidos anteriormente. Por lo tanto, sólo necesitamos que se mencionen las diferencias entre ellos para poder “visualizar” los dos periodos de tiempo, el anterior al relato y el dramatizado.

En segundo lugar, el uso del modo iterativo permite utilizar periodos extensos de tiempo sin necesidad de efectuar una concreción temporal

18. Aunque el modo iterativo se contemple en *LGW* como un modo de conocimiento engañoso, recordemos que, en *DHS*, la falsedad o deformación que produce este modo se contempla todavía como algo positivo porque facilita la confección de una leyenda. Munro comenta acerca del relato “Images”:

started with the picture in my mind of the man met in the woods, coming obliquely down the river-bank, carrying the hatchet, and the child watching him, and the father unaware, bending over his traps. [...] Of course the character did not spring from nowhere. His ancestors were a few old men, half hermits, half madmen, often paranoid, occasionally dangerous, living around the country where I grew up ... I had always heard stories about them; they were established early as semi-legendary figures in my mind. (Cit. por Sheldrick Ross, 1983:118).

detallada. Como ya sabemos, este modo asume varios casos juntos del mismo acontecimiento a través de una sólo emisión narrativa. Además, posibilita la inclusión de un gran trecho de tiempo en el relato –sin que éste aparezca dispersado– y la concentración en un aspecto de la vida de los personajes cuando se alterna con un relato singulativo.

En la mayoría de los relatos, la escena singulativa refleja un elemento novedoso que se cierra con un pasaje iterativo que, al coincidir con un momento de revelación, neutraliza el componente de cambio, fijando ese momento en un instante perdurable¹⁹.

El énfasis en el componente estático de las relaciones entre los personajes, atribuido generalmente al relato corto, coincide con la función fundamental del modo iterativo.

Así sucede en “Walker Brothers Cowboy” o en “Images”, donde la atención del relato se encuentra restringida a los hábitos de los personajes del padre y la madre. “Day of the Butterfly”, “Boys and Girls” y “Red Dress-1946” dan información solamente sobre las consecuencias sufridas cuando las protagonistas son rechazadas por la sociedad. En “The Peace Utrecht”, el hilo conductor de la narración es la inhabilidad de la protagonista para relacionarse con los miembros de su familia satisfactoriamente.

“The Peace of Utrecht” es un ejemplo de todas las narraciones que componen *DHS* porque se centra en un acontecimiento resultado de otro anterior y que el relato omite. El tiempo se extiende hacia atrás, demostrando el infinito alcance del relato iterativo en la obra de Munro. La situación que se nos presenta es en gran medida la repetición de algo que ya había quedado atrás en la vida de la protagonista, cuyas secuelas sufre sólo ahora.

Asimismo, la fase de la vida de los protagonistas que se dramatiza en cada relato no se presenta nunca como acabada. Incluso cuando se ha obte-

19. En la entrevista de J. R. Struthers (1983:9) con Alice Munro, la escritora comenta que escribió frases muy concentradas al final de los relatos de *DHS*, relacionadas con el momento de revelación que se produce en cada relato:

So in those stories in *Dance of the Happy Shades* there's an awful lot of meaningful final sentences. There's an awful lot of very, very important words in each last little paragraph [...] And now, I would go back, if I could rewrite most of those stories, and I would chop out a lot of words and final sentences. And I would just let each story stand without bothering to do the summing up, because that's really what it amounts to.

nido una revelación, ésta representa siempre una vuelta al pasado y el pasado es la única vía que los personajes tienen para poder comprender el futuro.

Un ejemplo de esta estrategia se puede encontrar en el final de "Baptizing". Del, después de obtener diferentes experiencias con los hombres y de haber roto con su novio, Garnet French, se posiciona en un tiempo anterior, en el que todavía no se ha producido esta ruptura. A través de un gesto ritual absurdo que ya no se corresponde con lo que lógicamente ha de suceder, espera a Garnett en su habitación como antes:

Now at last without fantasies or self-deception, cut off from the mistakes and confusion of the past, grave and simple, carrying a small suitcase, getting on a bus, like girls in movies leaving home, convents, lovers, I supposed I would get started on my real life.

Garnet French, Garnet French, Garnet French.

Real life. (LGW:238)

A pesar de que la protagonista sabe que Garnet French representa una etapa pasada de su vida, no puede reprimir su convicción de que en él se encuentra, como siempre, el futuro que espera.

La resolución de "Lives of Girls and Women" también es ilustrativa porque aplica el principio de la sucesión inalterable. Esta vez, la hija que había contemplado con disgusto la personalidad y hábitos de su madre anuncia, en la última frase del relato que "without even thinking about it, I had decided to do the same" (LGW:174).

El modelo iterativo causa, como hemos explicado anteriormente, la falta de una "apertura" propiamente dicha al relato, porque presenta un acontecimiento repetido. También, como observamos ahora, hace que se desdibuje la resolución porque existe una ausencia de cambio.

Este desenlace no es similar a los finales típicos del género, los cuales nos invitan a completar una narración que ha quedado contada sólo a medias. En *DHS* y *LGW*, la falta de un cierre argumental no se produce porque el lector desconozca el pasado o el futuro, sino porque se nos informa que, lo presenciado en el relato, seguirá sucediendo en el futuro.

El desenlace en la novela conlleva generalmente una disminución de las alternativas de acción de los personajes y, en el relato corto, una ampliación

de las mismas, que quedan sin especificar discursivamente. Pues bien, nuevamente observamos que los relatos de Munro utilizan estrategias que no son propias de su género, ya que la “invasión” del modo iterativo especifica y reduce las alternativas de acción de los personajes.

Este modo restringe el movimiento argumental (ya que escoge los aspectos que no cambian) y nos invita a considerar que la información que hemos obtenido es la única base para comprender unos acontecimientos venideros que no se incluyen en el relato, pero que siguen existiendo gobernados por las leyes de la repetición.

El modelo iterativo muestra un gran potencial en el relato corto porque permite que conectemos los acontecimientos a través de su tipismo, lo que contrarresta, en gran medida, la ausencia de contexto. Esta ausencia se suple a veces, según Valerie Shaw (1983:141), relacionando a los personajes con patrones de conducta humana familiares a los lectores, creando expectativas desde el propio título del relato, al que se le dota de un carácter emblemático:

by drawing attention to the way characters exemplify timeless principles, albeit with striking uniqueness, these titles arouse expectations more of parable than of tale.

Algunos de los relatos de *LGW* incluyen títulos trascendentes, que encauzan el significado hacia modelos conocidos de comportamiento social: “Age of Faith”, “Changes and Ceremonies”, “Baptizing”, etc.

El resto de estrategias empleadas por Munro, que a continuación enumeraremos, encajan perfectamente dentro de los presupuestos del relato corto, tal como han sido especificados en apartados anteriores:

- a) La permanencia del tiempo se expresa a través de acciones habituales, presentando una rutina, un acto ritual o yuxtaponiendo personajes con edades diferentes.
- b) La acumulación de dos perspectivas sobre una misma situación se expresa a través de la oposición relato iterativo/retrato singulativo, que ofrece dos visiones diferentes sobre un mismo personaje.
- c) El modo iterativo ajusta varios aspectos semejantes a un tipo o norma común. En él, varios sucesos -que pertenecen a distintos puntos temporales- se sitúan dentro de una sola perspectiva temporal. Por una

parte, esta operación es similar a la visión estática que caracteriza al poema lírico y, por otra, se asemeja a procedimientos utilizados en poesía en los que “se descubren particulares relaciones entre los objetos”²⁰. La experiencia se presenta como síntesis; no se atiende al transcurso del tiempo sino a las manifestaciones de la consciencia.

- d) Una de las consecuencias de la observación anterior es que el desarrollo de los relatos es temático (podríamos llegar a identificar los temas con bloques o apartados gráficos del texto). Esta es la característica que define la organización textual típicamente espacial, estrategia favorecida por el relato corto contemporáneo, tal como señala Robert M. Luscher (1989:166).

20. Serra (1978:15)

V. EVOLUCIÓN HACIA NUEVAS FORMAS: EL RELATO ANALÉPTICO Y USOS DEL TIEMPO PRIMARIO EN *SOMETHING I'VE BEEN MEANING TO TELL YOU* Y *THE MOONS OF JUPITER*

V.1. Un nuevo núcleo de relatos: *SMT* y *MJ*

Las técnicas de disposición temporal empleadas por Alice Munro a lo largo de toda su obra ofrecen un criterio válido para agrupar, de nuevo, un núcleo de relatos que presentan características distintivas que lo alejan del grupo compuesto por *DHS* y *LGW*. Si en estos dos libros de relatos predominaba una reducción de los periodos diacrónicos a sincrónicos a través de las series iterativas, en *SMT* y *MJ* se introduce un elemento nuevo, un relato analéptico, muy atomizado, en el que secuencias alejadas temporalmente se yuxtaponen, creando varias líneas narrativas que dificultan la actividad del lector a la hora de adscribir sucesos a periodos temporales claros.

La relación entre estas dos colecciones de relatos no es una consecuencia obvia que se extrae de la simple lectura de las obras de Munro en orden cronológico. Muy al contrario, han existido algunos obstáculos que han dificultado la obtención de una clasificación correcta, es decir, aquella en la que no se forzaran y falsificaran aspectos de la obra de Munro para obtener una descripción por etapas de su obra.

En primer lugar, en las publicaciones de Munro, *SMT* (1974) y *MJ* (1982) no son dos obras que se suceden la una a la otra. Entre estas dos colecciones aparece *BM* (1977), obra que incluso se relaciona en múltiples ocasiones con *SMT* en términos de similitudes temáticas¹. Además, para este

1. John Orange (1983:87-8,92-4) considera *SMT* como una obra de transición que desemboca en *BM* porque anticipa el énfasis que los narradores ponen en las distorsiones de la fic-

momento de nuestra lectura, y teniendo en cuenta que *SMT* es su tercer libro, ya hemos tenido oportunidades suficientes para comprobar que cada colección incluye diferentes tipos de relato. Su falta de homogeneidad complica la tarea de relacionar las colecciones.

Se podría establecer una tipología de todos los relatos sin tener en cuenta los libros a los que pertenecen, pero esta clasificación ignoraría la importancia de la evolución y la experimentación dentro de la producción de la autora. Nuestro criterio es, sin embargo, el de avance o progresión en el tratamiento que la autora da al tiempo. Dentro de esta perspectiva, existen datos objetivos que permiten apreciar diferentes tendencias en las sucesivas colecciones.

Además de eliminar la repetición, este tipo de estudio posibilita un análisis de ciertas técnicas relacionadas con nuevos modelos de representación de la experiencia. Estos modelos, a su vez, pueden ser contrastados con determinados usos del tiempo que hemos dejado atrás en la larga obra de Alice Munro. Su producción, de este modo, no aparece atrapada en el estaticismo a posteriori del análisis de las clases de textos que ha producido, sino que se basa en el descubrimiento que surge de dar nuevas funciones a elementos narrativos básicos. Por lo tanto, en el presente apartado nos centraremos en dos estrategias temporales diferentes: los procedimientos anacrónicos y las implicaciones de la categoría del tiempo primario².

En segundo lugar, otro posible obstáculo que debemos salvar en nuestra búsqueda de una correcta agrupación de un nuevo núcleo de relatos lo constituye el grueso de la crítica sobre las obras de Munro. Esta se centra casi exclusivamente en una perspectiva temática, que agrupa los relatos por el tipo de personajes que describe y su forma de dar significado a sus experiencias. La mayoría de estos análisis carecen de una base textual porque

ción. *SMT* y *BM* hacen uso de una "distancia irónica" de los materiales del relato más acusada que las dos colecciones anteriores. Lorna Irvine (1983:109) utiliza criterios temáticos concernientes al tratamiento de las transformaciones sociales en *SMT* y *BM*, mientras que Michael Taylor (1983:140-2) relaciona ambas colecciones por su uso de las metáforas. El tema de una confrontación explícita entre la vida y el arte es utilizado por Gerald Noonan (1983:164), además de ser el más frecuentemente utilizado por los críticos para unir estas dos colecciones.

2. En la página 78 de nuestro estudio señalamos la necesidad de redefinir este concepto para poder analizar adecuadamente ciertos usos del tiempo en la obra de Munro. Este aspecto será tratado más ampliamente en la próxima sección.

sólo vagamente relacionan nuevos temas con nuevas técnicas³. Sin embargo, este “impedimento” no lo ha sido tal, ya que este tipo de crítica puede ser utilizado, no sólo para contrastar o avalar con diversas fuentes el resultado de nuestro análisis, sino para sopesar con qué tipo de visiones han sido relacionadas determinadas estrategias textuales.

En su análisis de *SMT*, John Orange (1983:88-90), por ejemplo, relaciona la presentación de una línea temporal sin rupturas con ciertos relatos que contienen temas y lugares familiares, como son: “How I met my husband”, “The Found Boat”, “Executioners” o “Winter Wind”. Estos relatos tratan sobre la niñez del personaje principal.

Un segundo grupo de historias incluye “Material”, “Tell Me Yes or No” y “The Spanish Lady”. Los pueblan mujeres que no confían en su habilidad para extraer significado de sus experiencias. Por ello, narran los episodios de sus vidas de una forma desunida y experimentan una gran dificultad para enlazar la experiencia en “neat packages of meaning”, según la expresión de A.L. Bader (1945:88).

El tercer tipo de relatos de *SMT* presentan narradoras de avanzada edad que no son capaces de controlar sus recuerdos, que iluminan y ocultan los datos a la vez. Por eso se utilizan cambios abruptos de tiempo y referencias temporales indistintas, creando un laberinto temporal que tiene sentido sólo para aquellos que han vivido los sucesos que se están recordando.

Orange (1983:87) atribuye el empleo de secuencias cronológicas sin distorsiones al desarrollo lineal de la sensibilidad y la comprensión de Del, la narradora en primera persona de *LGW*, y considera que los narradores en tercera persona de *SMT* permiten una organización más asociativa (en opo-

3. Robert Thacker (1983:58) señala que sólo W. H. New (1976:40-9), Helen Hoy (1980:110-15) y W.R. Martin (1982:214-26) han intentado analizar cómo funcionan las narraciones de Munro. Los demás críticos:

have emphasized themes, her similarities to other writers, and her “vision”; they appear to have been under the egregious influence of the prevailing thematic approach taken by critics of Canadian literature over the past decade. The inapplicability of this approach to a stylist like Munro illustrates its very limited usefulness.

También Gerald Noonan (1983:180) critica la introducción de John Moss a *The Canadian Novel: Here and Now* (Toronto: NC, 1978) por su vaga descripción de Munro como una escritora realista. Noonan declara que sólo una mayor atención a la estructura de las obras de Munro puede ser el comienzo de nuestra elucidación de sus enigmáticos relatos.

sición a la lineal o lógica), con cambios radicales de tiempo y espacio, enfatizando la cualidad crítica e impenetrable de la experiencia.

Lorna Irvine (1983:105-6) coincide con Orange en que los cambios de dirección de las líneas argumentales rehusan llegar a un momento epifánico de claridad del mensaje, mientras que W.R. Martin (1987:77-8) sugiere que el abandono de la secuencia cronológica en *SMT* supone la libertad para poder producir una confrontación paradójica entre las actitudes de los personajes. Todas estas declaraciones son funciones adscritas por diferentes críticos a diferentes modos de presentación temporal en la obra de Alice Munro.

Este tipo de asociaciones entre formas de presentación del tiempo y visión de la obra son válidas para establecer tendencias generales, pero no aportan nada con respecto a los procedimientos textuales en sí mismos. Por el contrario, se basan en la idea preconcebida de que una exposición cronológica anuncia la idea de que la vida tiene un orden implícito y puede ser entendida, mientras que una acusada distorsión de orden del tiempo elimina esta claridad y seguridad⁴.

Por ello, no permiten estudiar en profundidad la posible innovación de Munro en el uso de elementos comunes a todos los textos narrativos. Es importante analizar, como mencionamos en la sección introductoria, cuáles son las connotaciones tradicionales que acompañan a cada modo de presentación y cuáles son las que se adquieren en cada narración en particular.

Otra motivación añadida, pero no menos importante, radica en cuestionar la validez de las categorías de la narratología para analizar los procedimientos textuales. Estas son algunas de las consideraciones que se tratarán en el siguiente apartado.

Todos estos críticos, según mi opinión, creen erróneamente que *DHS* y *LGW* se basan en la exposición lineal de los acontecimientos⁵. El modo ite-

4. Orange (1983:87) afirma que, en este último tipo de relatos, el lector experimenta la sensación inquietante de que el significado es ocultado y oscurecido por la forma en la que se relata la historia. Los cambios abruptos de tiempo enfatizan lo ilusorio de intentar dar significado a la experiencia.

5. Lorna Irvine (1983:99-100) y Ellen Hoy (1991:6-8) consideran también que el criterio lineal en la exposición de los acontecimientos es sólo aparente. La estructura de los relatos de *LGW* no revela los resultados de un sólo proceso o un flujo de experiencia, sino el desorden

rativo, como se ha explicado, presenta una falsa linealidad porque produce, como cualquier otro fenómeno anacrónico, una desviación o una distorsión temporal: coloca en un sólo punto temporal lo que ha ocurrido en varios periodos temporales; elimina la secuencialidad cronológica en favor de la simultaneidad de representación de las acciones⁶.

Lo mismo ocurre en *SMT* y *MJ*, aunque a través de diferentes medios textuales. Para poder crear un relato iterativo en *DHS* y *MJ*, era necesario que el narrador se colocara en un tiempo presente en el que se ha descubierto la forma de organizar el pasado (a través de las recurrencias e identidades). El orden no es el de la sucesión de sucesos o el de la percepción inicial, sino el que la asimilación posterior exige.

El relato analéptico de *SMT* y *MJ* se organiza también en torno a la distancia temporal del “personaje-narrador” con respecto a los hechos pasados, distancia que le permite encontrar las causas que motivaron que los hechos se sucedieran de determinada forma. Esto solamente se consigue a través de un proceso en el que “extrae” ciertos sucesos de su disposición “natural” cronológica de dispersión en el tiempo y los ordena de forma diferente. Gracias a este nuevo orden, la interacción entre las secuencias puede dar nueva luz a determinados aspectos del mundo imaginario del relato.

La importancia que tiene este método para descubrir a posteriori las causas que explican la conducta de determinados personajes se puede observar por primera vez en “The Peace of Utrecht”. En este relato, por ser el primero que experimenta con otras estrategias, la confrontación de

que resulta de analizar este cambio desde varias perspectivas. Este proceso “se niega” a dotar a la narrativa de revelación y cierre a través de una alternancia entre el pasado y el presente (lo que nosotros hemos relacionado anteriormente con los modos iterativo y singulativo) y de los varios ángulos de perspectiva que la narradora adopta en sus diferentes roles personales y sociales.

6. El principio de la iteración deroga el principio causal de la secuencialidad (un suceso provoca otro suceso). Se basa en un procedimiento perceptual que el lenguaje refleja agrupando en una sólo enunciación un gran número de casos. Lo que está separado temporalmente aparece unido en favor de la descripción o el comentario. La sucesión se elimina en favor de la acumulación.

El modo iterativo refleja la experiencia como producto de un sistema asociativo (no sigue el transcurso del tiempo, sino las reflexiones de una consciencia que organiza). Este sistema asociativo puede expresarse en el texto también a través de otros medios diferentes al del relato iterativo, como estudiaremos en esta sección.

secuencias temporales se resuelve gracias a la presentación de varios narradores, mientras que en los relatos de *SMT* y *MJ* se emplea ya un método más drástico consistente en cortar secuencias e introducir otras diferentes sin ninguna razón aparente ni cambio de interlocutor.

Los saltos temporales colocan a los personajes en posiciones paralelas o contrastadas, enfatizan actuaciones similares o discordantes, posibilitándose un nuevo conocimiento “abstraible” al devenir temporal. Esta característica está relacionada con el comentario de Genette (1989:130-1) a propósito de la esencia del relato anacrónico. En éste, el narrador

no cesa de sujetar todos sus hilos a la vez, de percibir a la vez todos sus lugares y momentos, entre los cuales es constantemente capaz de establecer una multitud de relaciones “telescópicas”: ubicuidad espacial, pero también temporal, “omnitemporalidad” [...]

Desde este punto de vista, la fragmentación en unidades temporales no tiene por qué implicar la imposibilidad de llegar a una comprensión completa, como señala Orange (1983:93-4) o ser una señal de caos e indeterminación, según la tesis de Helen Hoy (1991:17-20).

En nuestro posterior análisis estudiaremos las consecuencias de esta fragmentación, ya que las dislocaciones temporales son precisamente las que permiten a las narradoras de algunos relatos poder averiguar las causas que las han conducido a un estado actual de frustración o de plenitud afectiva.

En la sección dedicada al análisis de *SMT* y *MJ* se identificarán también las diferencias o afinidades, en cuanto al tratamiento del tiempo, entre este nuevo grupo de relatos y *DHS* y *LGW*. Las cuatro colecciones representan lo que podríamos llamar un principio de repetición, aunque cada grupo se sirve de unas diferentes relaciones entre acontecimientos y tiempo. Mientras que el relato iterativo une diversos acontecimientos dentro de un mismo punto temporal, en el relato analéptico de *SMT* y *MJ*, un mismo acontecimiento se coloca en distintos puntos temporales.

Existe un acuerdo casi absoluto -incluyendo a la propia Alice Munro- en considerar que *SMT* representa un cambio de trayectoria después de *DHS* y *LGW*⁷. Gerald Noonan (1983:174), por ejemplo, califica este tercer volumen

7. En su entrevista con J. R. Struthers (1983:27-8), Alice Munro señala que con *SMT* estaba intentado algo nuevo desde el punto de vista técnico, aunque no está del todo satisfecha de

de historias como un “salto cuántico” porque se centran en las conexiones que no se pueden investigar, en las dificultades que los personajes tienen para encontrar un hilo conductor en su vida. J. R. Struthers (1984:103) considera que *SMT* anuncia dos de los grandes temas que se desarrollarán en la obra posterior de Munro: la ficcionalidad de la propia ficción y los trucos de la imaginación artística.

La mayoría de los trabajos críticos sobre Munro localizan en el relato “The Peace of Utrecht” (*DHS*) el germen de este cambio. Para la propia Munro, este relato es el más importante de todo el libro, debido a razones personales que W.R. Martin (1987:39-45) utiliza para realizar un estudio de los motivos de los personajes⁸.

Es sólo Orange (1983:84-85) quien comenta, aunque haciendo un uso muy general de las estrategias textuales, que “The Peace of Utrecht” es la historia más interesante del conjunto de *DHS* porque rompe el orden lineal de desarrollo cronológico e introduce dos enmarques temporales: los sucesos que acaecen en las tres últimas semanas y aquellos de la niñez de la protagonista, que tuvieron lugar diez años atrás.

Pero además de este doble marco, podemos identificar en “The Peace of Utrecht” un tratamiento del tiempo que presenta características novedosas con las que Munro experimentará en la mayor parte de los relatos de *SMT* y *MJ*. Por esta razón, aunque en estas colecciones aparecen relatos de características similares a los de *DHS*, como pueden ser “How I Met my Husband”, “Executioners”, “Winter Wind” o “The Turkey Season”, son los

este experimento. En contraposición a este tipo de historias más experimentales como “Material”, “Something I’ve Been Meaning to Tell You” o “The Ottawa Valley”, se encuentran lo que ella denomina *holding-pattern stories*, basadas en material autobiográfico y en estrategias ya utilizadas anteriormente. Refiriéndose a *SMT*, Munro comenta a Struthers (1983:22):

Maybe I was making a *conscious* effort to get away from the personal material of *Lives of Girls and Women*. Not to do any more lives of girls and women; though every once in a while I’d fall off the wagon, and I would do a lives of girls and women type story. “Winter Wind”, in that book, is that type of story, I think.

Es Robert Thacker (1983:57) el único crítico que no está de acuerdo con estas afirmaciones ya que, en su opinión, *SMT* sigue utilizando la misma técnica de polaridad de percepción desarrollada en *DHS*, lo que denomina “the dual-voiced retrospective technique”. Esta perspectiva doble pertenece al narrador en primera persona y es resuelta parcialmente a través de algún tipo de reconciliación o epifanía.

8. Munro expresa sus opiniones sobre la importancia del relato “The Peace of Utrecht” en Graeme Gibson, (1973:258), John Metcalf (1972:58) y J.R. Struthers (1983:21-23).

otros relatos, más complejos, los que sientan el tono y las claves para comprender la siguiente obra de Munro.

Hemos de disentir, además, de la opinión de Orange. Creemos que no existen dos enmarques temporales, sino al menos tres. La existencia de tres tiempos claramente definidos como círculos completos y separados se convierte en una constante de casi todos estos relatos.

Esta combinación de diferentes estadios en la vida de los protagonistas se presenta con la particularidad de que cada suceso de la historia está presente en cada uno de los bloques o apartados textuales (secciones del texto que aparecen separadas por un espacio en blanco). El tiempo en el que ocurrieron estos sucesos pierde su cualidad lineal progresiva porque está sujeto a una repetida evocación: los mismos periodos de tiempo se retoman en cada sección del texto y se desarrollan en otras direcciones.

Esta característica hace surgir un problema de claridad referencial en los relatos, ya que el tiempo que considerábamos primario al comienzo del relato se ve desbancado por otros tiempos, de tal forma que resulta casi imposible localizar cuál es el tiempo que predomina, en el que los otros se insertan. Esta estrategia orienta la lectura hacia una actividad consistente en dilucidar cuál de los tiempos presentados es el que verdaderamente contiene las claves para comprender el relato.

La categoría del tiempo primario o primero, que se concibe como una línea que nos guía a través de un mare mágnam de tiempo y de diferentes niveles narrativos, se convierte en movediza: la falta de este eje principal -que regula lo que es presente y pasado- hace que los fenómenos denominados analépticos presenten un *estatus* falsamente anacrónico.

Otra de las consecuencias de esta organización temporal es que se eliminan como válidos términos referidos a la organización del argumento, como el desenlace. En *SMT* y *MJ* se combinan, por primera vez, periodos de tiempo muy distantes entre sí, pero el desenlace parece no encontrarse al final de la línea de la secuencia temporal, -"The Peace of Utrecht" es un ejemplo claro-, sino que está estancado en un punto indeterminado anterior. En este relato no podemos localizar en qué punto temporal de la narrativa (de la secuencia de los hechos) se coloca la narradora para relatar y comentar las cosas que suceden.

Por lo tanto, no se impulsa un sentido de “doble argumento”, el cual predominaba en *DHS* y *LGW*, y consistía en la combinación de dos perspectivas temporales (la de un narrador maduro inmiscuyéndose en las percepciones de una niña). Por el contrario, existe una conciencia que opera dentro de un único nivel de maduración personal para organizar una secuencia de sucesos y sacar el máximo provecho de una actividad retrospectiva que le permite conectar lo que aparece alejado en el tiempo.

Este es, a mi parecer, el mismo sentido de las palabras del narrador de *En Busca del Tiempo Perdido* que Genette (1989:308) utiliza en su capítulo dedicado a la voz:

Al menos, si *me fuera dado* bastante tiempo para concluir mi obra, *no dejaría* de describir en primer lugar a los hombres (aun cuando *debiera* hacerlos parecerse a seres monstruosos) como ocupantes de un lugar tan considerable, junto al tan limitado que les *está* reservado en el espacio, un lugar, al contrario, desmedidamente prolongado - ya que *tocan* simultáneamente, como gigantes sumergidos en los años, épocas tan distantes, entre las cuales tantos días *han ido* a colocarse - en el Tiempo.

Ya que las características mencionadas difieren de las de los relatos publicados anteriormente por Munro, consideramos que este capítulo ha de reunir a las colecciones *SMT* y *MJ*. Los relatos que analizaremos en la sección tres de este capítulo (un total de once relatos con respecto a los veinticuatro que forman el conjunto de las dos colecciones) son los siguientes:

- a) Relatos pertenecientes a *SMT*: “Something I’ve Been Meaning To Tell You”, “Material”, “Tell Me Yes or No”, “The Spanish Lady”, “The Ottawa Valley.
- b) Relatos pertenecientes a *MJ* : “Chaddeleys and Flemings”, “Dulse”, “Accident”, “Bardon Bus”, “Prue”, “Labor Day Dinner”, “The Moons of Jupiter”⁹.

9. Podemos observar que dos de los relatos que aportan innovaciones en la obra de Munro han sido escogidos para nombrar a toda la colección, lo que indica que la autora los ha considerado importantes.

Aunque estudiaremos las obras por su orden de aparición en la colección, este es el orden en el que fueron escritas, según las declaraciones de Alice Munro a J.R. Struthers (1983:26-27): “Material”, “Memorial”, “Something I’ve Been Meaning to Tell You”, “The Spanish Lady”, “Marrakesh”, “The Found Boat”, “Forgiveness in Families”, “Executioners”, “Walking on Water”, “Winter Wind” y “The Ottawa Valley”.

V.2. Consideraciones teóricas

Para poder definir las anacronías o distorsiones temporales de orden, Genette (1980:104) hace explícita una operación común en la lectura: la asignación de relevancia a una secuencia temporal concreta. Esta secuencia temporal es la que el lector ha de ir engarzando para poder asimilar la historia sin problemas. Las anacronías se definen, por lo tanto, como apartados o relatos temporalmente secundarios que se insertan en el relato primero. Se presupone la existencia invariable de un hilo conductor de la historia, relacionado con un periodo temporal concreto, que aparece interrumpido por la inclusión de otros periodos de tiempo que no le siguen cronológicamente.

Según Genette (1989:106-11), estas interrupciones permiten rellenar huecos de información que ha dejado el relato principal durante su curso (rellenos retrospectivos), modificar las interpretaciones de hechos pasados o cargar de significado lo que no lo tenía. Rimmon-Kenan (1983:48) señala que las prolepsis (“intromisiones” del futuro) contribuyen a crear otro tipo de suspense, basado, no en la pregunta “¿ qué pasará ?”, sino en la incertidumbre con respecto a cómo sucederán las cosas para que se dé tal desenlace anunciado.

Para poder identificar las anacronías es necesario, por lo tanto, concebir un tiempo primario, un “tiempo base” o “tiempo guía”, un hilo de la historia que nos ayude en nuestra tarea de observar cómo otros tiempos interfieren en él. Después de esta tarea de identificación de las unidades temporales ha de evaluarse su función, relacionada fundamentalmente con alguno de los casos mencionados en el párrafo anterior.

En este proceso descriptivo y evaluador se dota al relato primero con el privilegio de lo que Seymour Chatman (1990:69) describe como “la gravedad temporal”, denominándose a todos aquellos fragmentos que “inquietan al relato primero”, rupturas o “fallas en la continuidad temporal” porque se consideran fenómenos de orden, susceptibles de ser numerados y reorganizados cronológicamente.

Una aplicación literal de los dos conceptos implicados en estas afirmaciones -relato primero y anacronía- puede dejar sin explicación ciertos aspectos que aparecen especialmente en la narrativa moderna. No es extraño, por ejemplo, que una narración posea más de un hilo de la historia con

igual importancia. Chatman (1990:69) advierte que no es aconsejable pensar que hay siempre una línea de acción predominante, ya que se pueden incluir dos o más hilos temporales, cada uno “con su propio centro de gravedad, su propio AHORA”.

Si hay una multiplicidad de unidades temporales, cada una con igual prioridad temporal, el concepto de anacronía desaparece. Las analepsis, por ejemplo, no aparecerán marcadas ya que todos los tiempos incluidos son igualmente importantes. En los relatos que aparecen organizados de esta forma, los criterios narratológicos basados en un análisis puramente secuencial no serán de utilidad y habrá que buscar o añadir otras posibilidades de análisis.

Como hipótesis para un análisis más completo, podemos considerar que el orden de la colocación de los diversos “fragmentos de tiempo” no sólo responde a un criterio en el que éstos han de ser organizados con respecto a sus contenidos, es decir, a su referencia temporal cronológica.

Estos fragmentos también pueden ser organizados en estadios con el fin de describir el proceso de aprendizaje de un narrador en primera persona (o de un personaje central), ya que ese orden particular es el que le conduce a una determinada conclusión sobre lo que está recordando o narrando.

Esta opción se presenta fundamentalmente cuando hay muchos bloques textuales que aluden a diferentes tiempos -y por lo tanto falta un tiempo primario-, lo que orienta al lector a identificar los fenómenos anacrónicos, no como fenómenos de secuenciación, sino de caracterización.

Existe más de una manera de concebir la organización temporal del relato. Si consideramos al relato como un conjunto de contenidos (las acciones de los personajes), los fenómenos anacrónicos son fenómenos de orden: una acción sigue naturalmente a otra en nuestra asimilación cronológica de la experiencia y somos conscientes del orden en el que aparecen en el relato.

También podemos considerar al relato como una “exposición” de una línea de pensamientos, un conjunto de comentarios emitidos por una conciencia central que se presenta como un narrador en primera persona. Es esta figura quien elimina las referencias temporales de los acontecimientos para incluir un tiempo “presente” en el que va descubriendo analogías, contrastes o conexiones. La forma o la progresión de su relato va configurando

su personalidad ante los ojos del lector y hace que la historia de los sucesos anteriores se vea complementada con otro relato, un segundo argumento en el que el suspense reside en cómo el narrador (o un personaje) va descubriendo significados.

En este caso, los fenómenos que hemos de observar para el análisis son los motivos que llevan a esta “conciencia” narradora a seleccionar ciertos elementos, a poner ciertos segmentos en comunicación a través de la yuxtaposición. También hemos de identificar la localización del segmento temporal desde el que el narrador o el personaje *percibe*, desde el que los acontecimientos pasados adquieren una nueva significación.

Este segmento temporal es un presente que no ha de asociarse necesariamente a ese presente “eterno” de un narrador “heterodieético” (Rimmon-Kenan, 1983:94) que no participa en el relato que narra. Es un presente que contiene progresión porque se mueve hacia delante a lo largo de la narrativa. Además se puede adscribir a un tiempo concreto en el desarrollo de la fábula.

Por ejemplo, en “Something I’ve Been Meaning to Tell You”, la protagonista recuerda su pasado en un momento de su existencia -la vejez- en el que puede abarcarlo y reflexionar sobre él. Pero mientras la protagonista está tratando de aclarar su pasado, su vida continúa avanzando y se nos informa sobre ella. Los lectores continuamos recibiendo información sobre lo que le sucede a la protagonista incluso después de que su tarea de aclaración del pasado ya haya finalizado.

Este punto temporal desde el que se “iluminan” los hechos es un tiempo de aprendizaje para el personaje, que reorganiza los segmentos de su vida de forma significativa, liberándolos de la cronología. Representa un punto en concreto en la vida del personaje que narra o recuerda y lo denominaremos “tiempo evaluador”¹⁰.

10. El hecho de que la mayoría de los narradores de estas colecciones sean “fiabiles” sólo en parte (conocen su vida pero dudan de su capacidad para entenderla) contribuye a nuestra idea de que este tiempo -el tiempo evaluador- es un tiempo en concreto dentro de un proceso temporal que todavía no ha acabado. Estos narradores no conocen la diferencia entre un “yo pienso” de sus experiencias anteriores y un “yo sé” de un presente eterno, desligado del tiempo en movimiento de la fábula. Es por eso por lo que su proceso de selección se convierte en el suceso del relato.

Estas son, por lo tanto, las dos opciones que consideramos. Si estudiamos los fragmentos de tiempo como anacronías, éstas se consideran “unidades de ayuda” que interfieren en una línea de acción –con prioridad temporal– y poseen diferentes funciones relacionadas con un criterio de “dosificación de la información”, como la complementación, la retardación, etc.

Cuando estudiamos el texto como un proceso reflexivo a cargo de un “personaje-narrador”, las unidades pierden su anacronismo. Las funciones de las relaciones entre ellas son la analogía, el contraste, la refutación, la verificación, etc. Los fragmentos anacrónicos pasan a considerarse sucesos dentro de un proceso de aprendizaje realizado a través de una particular ordenación y selección. Nuestra comprensión como lectores se guía, no con las referencias temporales de los contenidos de cada unidad, sino con la elección de ciertos contenidos, una actividad que forma parte del proceso temporal del propio acto narrativo.

En “Material”, por ejemplo, una narradora en primera persona cuenta sus experiencias matrimoniales con dos hombres diferentes. Este trecho temporal (en el que se extienden los dos matrimonios) se recuerda desde un momento concreto de la vida de la narradora, cuando ésta encuentra uno de los libros que su primer marido escribió y se decide a leerlo. Pero ese momento en concreto no se encuentra paralizado, le suceden otros momentos; su acto de recuerdo se enmarca dentro de un presente en marcha, con progresión. A la narradora le siguen sucediendo cosas mientras intenta recordar el pasado y este recuerdo influye en su vida posterior, que se presenta brevemente en el relato. Dentro de este presente, no existe el anacronismo, ya que el acto de recordar es un acto presente, que va renovándose en varias ocasiones a medida que avanza la narrativa.

La “pérdida” de anacronismo de estas unidades se puede relacionar con un problema que Bal (1985:56) prevé con respecto a las diferentes clases de desviación cronológica. Bal menciona que se puede hablar de anacronías falsas o irreales porque el suceso, en el caso particular de que un personaje esté recordando algo, es el mismo acto del recuerdo, que es presente, no una desviación temporal. De esta forma, según Bal, la literatura basada en el *stream of consciousness* no podría ser analizada con respecto a criterios cronológicos.

También Frank Davey (1984:108) nos ayuda a corroborar nuestra idea cuando comenta que el narrador de los relatos de Clark Blaise puede no estar interesado en contar la historia, sino en analizarla, en saborearla y reflexionar sobre ella:

This aspect gives the story two concurrent levels of plot—one that involves the events being recounted and another in which the recounting itself is the central event.

Para Davey, la caracterización es el elemento más importante de los relatos de Clark Blaise y ésta se revela

in the process of language, *narrative sequence*, choice of diction, choice of actions. [...] (These) become environments within which his narrators reveal both themselves and their visions of their cultures. (Énfasis añadido)

Boris Uspenski (1983:69) considera que la perspectiva temporal sirve al crítico, no sólo para analizar las combinaciones entre los elementos de la trama que el denomina “the immediate compositional goals of the description”, sino para conseguir una evaluación relacionada con un determinado posicionamiento temporal. Con respecto a la estructura de la obra *La Vida del Arcipreste Avvakum* de Dostoievski, Uspenski comenta que la exposición de Avvakum de los sucesos está estrechamente conectada con el tiempo en el que está escribiendo, recordando constantemente a los lectores la existencia de este momento en el tiempo:

It is as if Avvakum looks upon his own past from a point in the present, and this point of view is extremely important in the narration. It defines what we may call the temporal perspective, and it makes his work not simply a story about his own life, but a story which gives meaning to his life at the moment he is writing.

Las anacronías, si consideramos al relato como un proceso de selección de un personaje o un narrador, no representan entonces “rupturas” sino sucesos que van dando forma y movimiento al argumento. La particular combinación de unidades –junto con el contenido de éstas– modelan nuestra asimilación del argumento. Desde este punto de vista, la continuidad no aparece rota porque la cronología no se aplica en su desarrollo.

En los casos en los que no se puede distinguir un sólo tiempo primario parece generarse una especie de “simultaneidad”, que contrasta con el criterio de “dosificación de la información” -relacionado con el análisis de Genette- a través de una línea central de acción que aparece sesgada y que necesita ser complementada posteriormente en el discurso.

Esta impresión que obtenemos en nuestra lectura de que agrupamos simultáneamente las unidades constitutivas del relato ha incitado a algunos críticos a sustituir el término de secuencia por el de “coexistencia”. Ivo Vidan (1988:441) se pregunta incluso si la secuencialidad temporal es realmente un medio exacto para expresar las percepciones. Como Joseph Frank (1968), Vidan (1988:441) considera a la organización espacial como un “modo” de la literatura del siglo veinte cuyas ficciones ofrecen fragmentos de los mismos acontecimientos desde una multiplicidad de posiciones temporales:

The actual order in time has been suppressed through the actual juxtaposition of episodes, minor incidents, and analytical recallings: the effect is one of simultaneous relevance. Sequence is transposed into coexistence¹¹.

Cada “trozo” o bloque de la narración influye y es influido por el que está contiguo a él de forma sincrónica y asociativa. Un mismo detalle se repite desde diferentes perspectivas hasta que el lector pueda reconstruir una situación al aunar el significado de todas las indicaciones del texto.

Este tipo de organización caracteriza a algunos de los relatos de *SMT* y *MJ* y hará que recurramos ocasionalmente a la perspectiva espacial cuando el análisis temporal resulte insuficiente. Antes de comenzar el análisis propiamente dicho, consideramos necesaria una breve revisión del significado de las categorías que utilizamos y nuestros objetivos a la hora de describirlas.

En los casos en que la categoría del tiempo primario se pueda identificar claramente, consideramos válida la definición de Genette (1989:104): el tiempo primario es el tiempo del conjunto del contexto. No damos por válidos

11. Joseph Frank (1968:25), en cuyo trabajo se basa el de Ivo Vidan, había mencionado también la idea de que diferentes referencias temporales ocurren en cada presente, de forma que todas ellas están unidas cada vez de una forma revelatoria. Los personajes aparecen así “motionless in a moment of vision in *various phases* of their lives” (Énfasis añadido).

da la definición de Bal (1985:54), que presupone que el tiempo primario es el primero en aparecer en el texto, sin tener en cuenta que se pueden dar casos de comienzo con una analepsis que sólo podrá ser identificada después.

En el caso de que exista una variedad de unidades con semejante prioridad temporal habrá que añadir un valor de relevancia temática a una de ellas, valor que procederá de las diversas estrategias que utiliza el narrador para enfatizar la importancia de una sólo. Una de estas estrategias podría ser, por ejemplo, la selección de un periodo de tiempo que ha quedado atrás en la vida de la protagonista y su presentación al final de la narración.

Incorporamos otra categoría, la del “tiempo evaluador”, que es un tiempo en movimiento, desde el cual un personaje conecta y reorganiza periodos pasados de tiempo gracias a la lucidez resultante de su proceso de meditación. Este tiempo se encuentra muy cerca (pero no al final) de la trayectoria de este personaje principal. La progresión, el avance temporal, no ha parado, por eso siguen sucediéndole cosas a la vez que va narrando. El distanciamiento de los hechos pasados no es total, sino que el personaje sigue experimentando, a la vez que rememora otros hechos, determinados sucesos, parecidos o contrapuestos a los anteriores. Es el caso de “The Spanish Lady”, la narradora, mientras viaja en un tren, rememora el adulterio de su marido. A lo largo de este viaje, que se configura como el marco de su relato y como el tiempo evaluador, le irán sucediendo otras cosas, que ella interpreta como ecos o señales de los sucesos que ha estado recordando.

El tiempo evaluador, es pues, el tiempo desde el que se concede relevancia a una (o varias) de las diferentes secuencias temporales. Este tiempo no está liberado de la temporalidad diegética y se corresponde, por ejemplo en “The Peace of Utrecht”, con el tiempo en que inicialmente se sitúa la narradora al comienzo del relato:

I have been at home now for three weeks and it has not been a success. Maddy and I, though we speak cheerfully of our enjoyment of so long and intimate a visit, will be relieved when it is over. (DHS:191)

A éste le siguen varios segmentos temporales: la estancia con su hermana, el día que llegó con sus hijos a la casa de su hermana, el periodo de su niñez, el periodo de enfermedad y muerte de su madre, etc. Uno de los obje-

tivos del próximo apartado será identificar, a través de diferentes estrategias textuales, si uno de estos segmentos aparece como primario o dominante¹².

V.3. Análisis de los relatos

V.3.1. Análisis del relato: “*Something I’ve Meaning to Tell You*”¹³

“‘Anyway he knows how to fascinate the women’, said Et to Char”: Este es el comienzo del relato “*Something I’ve Been Meaning to Tell You*” y parece colocarnos en una posición temporal segura, ya que estamos entrando en mitad de una conversación. En esta conversación, Et, la protagonista, está describiendo a Char, su hermana, cómo Blaikie Noble se comporta con las mujeres.

Esta corta conversación deja paso, en el siguiente punto y aparte, a un suceso que ocurrió el día antes: “The day before, Et had taken Blaikie Noble up on his invitation to go along on one of his tours and listen to his spiel”.

12. El tiempo evaluador tiene connotaciones diferentes de del concepto que Boris Uspenski (1983:69) denomina “perspectiva temporal”, que es la posición temporal variable desde la que se describe cada suceso en particular:

It should be noted that there are different possibilities for the expression of ideological evaluation through the temporal perspective: the events of the present or the past may be evaluated from the point of view of the future; the events of the present and the future may be evaluated from the point of view of the past; or the past and the future may be evaluated from the point of view of the present.

El tiempo evaluador se puede localizar en un punto concreto dentro del desarrollo de los acontecimientos del argumento. Es un tiempo que el personaje elige para comprender retrospectivamente algún elemento de su pasado, pero no se presenta al final de la secuencia completa de acontecimientos. Por lo tanto, el personaje no puede acaparar toda la información sobre su vida, porque ésta continúa y sigue aportando información contradictoria.

13. Este relato ofrece un orden cronológico muy distorsionado. Para facilitar la comprensión de nuestras explicaciones, creemos que es necesario incluir previamente un resumen de la trama.

Char y Et son dos hermanas adolescentes que, en el verano de 1918, conocen a un chico, Blaikie Noble, que trabaja en el hotel de su padre. Char y Blaikie comienzan una relación, pero éste se casa inesperadamente con una inquilina del hotel. Char intenta suicidarse al saberlo. En el periodo que sigue a estos acontecimientos, Char se implica cada vez más en las actividades del colegio y acaba casándose con Arthur Comber, su profesor de historia. Pasados varios años, Blaikie vuelve a la ciudad y mantiene una relación amistosa con el matrimonio formado por Arthur y Char. Et cuenta a Char una mentira sobre Blaikie, le dice que Blaikie ha desaparecido de la ciudad porque se ha vuelto a casar. Char muere después de esto y sospechamos que se ha suicidado a causa de su nueva decepción amorosa. Después de la muerte de Char, Arthur y Et llevan una vida tranquila, Et trabaja de modista a la vez que cuida de su cuñado.

En el siguiente segmento narrativo, separado gráficamente del anterior por un espacio en blanco, obtenemos una nueva referencia temporal: “Char and Arthur had been planning a trip that summer to see Yellowstone Park and the Grand Canyon, but they did not go”. Esta referencia nos desorienta en un principio, ya que nos hace dudar sobre el tiempo en el que tuvo lugar la primera conversación. En una segunda lectura comprobamos que estos planes no realizados se produjeron antes de la última referencia del texto, al principio del verano en el que Et había aceptado la invitación.

En estos dos bloques narrativos, el tiempo, sin que lo percibamos en una primera lectura, se mueve hacia atrás regularmente. Si continuamos leyendo, averiguamos cuál es la razón de este esquema: la vuelta de Blaikie Noble. Este personaje aparece primero en los comentarios de otros personajes en diferentes conversaciones y, poco a poco, nos vamos acercando a su presencia original. El tiempo sigue a los demás personajes antes de acercarse a él. Primero se omite su nombre y después su relación con los otros personajes en el pasado.

En el tercer segmento, nos encontramos a Et corriendo a casa de su hermana para anunciarle que ha visto a Blaikie Noble: “When Et arrived, out of breath, that past June, and said, ‘Guess who I saw downtown on the street?’”. Este segmento es, por lo tanto, cronológicamente anterior al que hemos presentado al comienzo de nuestra exposición.

A este segmento le sigue otro que presenta un acontecimiento que sucedió antes de la anterior conversación entre Et y su hermana:

The hotel had just recently been opened again.[...] That first time she met Blaikie Noble on the street she had made a point of not being taken aback. He was wearing a creamy suit and his hair, that had always been bleached by the sun, was bleached for good now, white. (*SMT*:14)

Hemos llegado por fin al punto de partida cronológico del relato: Et descubre que Blaikie ha vuelto, habla con él y le cuenta que su hermana está casada. Sólo en este sentido, del pro al contra, podemos dotar de significación a las palabras que Et dice a su hermana en los segmentos anteriores: su ansia por sonsacarle, sin resultado, cuáles son sus sentimientos al respecto.

La figura del personaje Blaikie Noble se va “rastreando” hacia atrás, siguiendo un movimiento contrario al orden en el que los demás lo fueron conociendo. Primero se nos presenta lo que las dos hermanas comentan

sobre algún encuentro reciente que Et ha tenido con Blaikie, después tendremos acceso directo al encuentro entre Et y Blaikie y, paulatinamente, a los sucesos que unieron a Blaikie y a Char en el pasado.

Este movimiento es más sorprendente aún porque estas pequeñas analepsis, de duración muy corta, tienen también una distancia muy corta, de días o de horas. Se produce la impresión de que periodos cortos de tiempo son sometidos a una investigación casi detectivesca.

El objetivo del orden de la presentación temporal ha sido, por lo tanto, el de ofrecer un hecho varias veces, pero desde distintos puntos de vista, hasta que obtenemos una escena inicial que originó varias reacciones en diferentes personajes. Esta es la escena que se produjo inicialmente, aunque el relato la presente mucho después (Et es el primer personaje que habla):

'Blaikie. I knew either it was you or a vanilla ice-cream cone. I bet you don't know who I am.'

'You're Et Desmond and the only thing different about you is you cut off your braids.' He kissed her forehead, nervy as always. (*SMT*:13)

Esta organización temporal enfatiza la distancia entre lo que se dice o se percibe de un hecho y el mismo hecho. El intervalo de tiempo que se produce entre un acontecimiento y su interpretación propicia la aparición de la deformación o incluso la mentira. Esta idea será uno de los núcleos del argumento, como averiguaremos posteriormente.

La presentación inversa del orden cronológico de los acontecimientos nos hace también conscientes de nuestro desconocimiento sobre la clase de relaciones que mantienen los personajes. Se nos hace esperar antes de presentar un suceso con claridad; entretanto, intentamos descifrar el sentido de los escuetos comentarios de los personajes.

La importancia de acercarse al texto desde el punto de vista del orden temporal de la presentación de sucesos no consiste sólo en identificar este movimiento hacia atrás, sino comprobar que existe un orden cuyas características nos guían hacia una determinada comprensión del texto. No en vano, en este primer segmento ha aparecido un procedimiento al que el lector pronto se acostumbra: la carencia de elementos que expliquen lo que está ocurriendo.

Cada acontecimiento se presenta parcialmente, sin incluir todas sus consecuencias; sólo obtenemos una visión completa a través de situaciones que aclaran indirectamente su significado.

Estas estrategias que proporcionan información sólo a medias se encuentran entre el “anuncio” -la advertencia explícita de que algo se verá más adelante- y el “esbozo” -alusión indirecta a algún elemento de la narración que aparecerá más adelante. Aunque tienen más afinidades con el esbozo porque son casi imperceptibles y su significado no se reconocerá hasta más tarde de forma retrospectiva¹⁴. Los esbozos representan otra señal de la mencionada circulación del sentido del pro al contra en este relato.

Estos son algunos ejemplos de esbozos que se encuentran en el primer bloque narrativo:

‘Anyway he knows how to fascinate women’, said Et to Char. *She could not tell if Char went paler, bearing this.* (Énfasis añadido)

Et intenta, en estas dos primeras frases del relato, insistir sobre el poder de seducción de un hombre que todavía no conocemos. Pero Et no consigue averiguar si esto afecta a Char o no. Este motivo aparecerá en el siguiente párrafo:

‘No matter to him the age or size’ *Et pressed on.*[...]

‘*I wouldn’t worry*’, Char said. (Énfasis añadido)

Con respecto a la invitación que Et acepta de Blaikie Noble, el narrador comenta. “Char was asked too, but *of course* she didn’t go”. (Énfasis añadido)

Hasta este punto en el relato, observamos que las palabras utilizadas por narrador y personajes no explican claramente el propósito de la información incluida. Los lectores nos encontramos en una posición de inferioridad con respecto a los personajes, que saben mucho más que nosotros y no explican ni sus intenciones ni lo que sucedió antes de comenzar el relato. Sin embargo, antes de que este mismo bloque narrativo acabe, nos damos cuenta de que nuestra escasez de información veraz es equivalente a la de los personajes: el argumento comienza a desarrollarse en torno a lo que los mismos personajes no saben.

14. Para una definición más amplia de “anuncio” y “esbozo” véase Genette (1989:126-9).

El primer apartado del texto acaba con las apreciaciones de Et sobre la forma de mirar de Blaikie. Es importante que la duda de Et se sitúe precisamente al final del bloque:

He had a gentle and laughing but ultimately serious, narrowing look (was that the look men finally had when they made love, that Et would never see?) that made him seem to want to be a deep-sea diver diving down, down through all the emptiness and cold and wreckage to discover the one thing he had set his heart on, something small and precious, hard to locate, as ruby maybe on the ocean floor. No doubt Char had seen it. *But did she know how freely it was being distributed?* (SMT:10-11) (Enfasis añadido)

A partir de este segmento, existen otros tres que forman, junto con el anterior, el primer núcleo del relato, porque van hacia atrás en un periodo muy corto de tiempo (no más de dos semanas, intuimos). Una vez que hemos llegado al punto de partida -Blaikie Noble- se efectúa el proceso contrario, es decir, la narrativa se dirige hacia delante.

Después, se escoge un periodo de tiempo que tuvo lugar hace muchos años, el verano de 1918 y, desde este punto, se hace un recorrido cronológicamente progresivo hasta que Char y Et tienen más o menos la edad del primer periodo de tiempo presentado en el relato.

Pero el punto de partida no es esta vez Blaikie Noble. Ahora se incluyen las percepciones que Et tiene de todo lo que le rodea y, en especial, de su hermana Char:

Et remembered the first time she understood that Char was beautiful. She was looking at a picture taken of them, of Char and herself and their brother who was drowned. Et was ten in the picture, Char fourteen and Sandy seven, just a couple of weeks short of all he would ever be. (SMT:13)

Esta retrospectiva continúa en la narrativa como si fuera otro presente que se está viviendo, no como una anacronía. La vida de Char se seguirá contando dentro de esta línea, con una sola interrupción, cuando se llega al episodio en el que Char traga lejía como reacción ante la noticia de que Blaikie se ha casado. Aquí aparece el otro presente, un momento del segundo verano otra vez. En él, Et encuentra por casualidad en la cocina de Char veneno para ratas y tiene una premonición de que se avecina un desastre.

El siguiente bloque presenta a Et, Arthur (el marido de Char), Char y Blaikie jugando a las cartas y, sin ninguna separación gráfica, Et parece continuar su historia anterior:

After the blueing episode Char became popular. She became involved in the productions of the Amateur Dramatic Society and the Oratorio Society, although she was never much of an actress or a singer. [...] The moving spirit behind the Amateur Dramatic Society and the Oratorio Society was a high school new teacher new to Mock Hill, Arthur Comber. (*SMT:21*)

Es significativo que se haya cortado precisamente el episodio de la lejía para ponerlo en conexión con otro en el que aparece este nuevo elemento muchos años más tarde. La lejía se convierte en un objeto relacionado con el intento de suicidio de Char y, por lo tanto, se convierte en un anuncio, es decir, en un elemento que crea espera en la mente del lector.

Este corte pone en comunicación dos periodos de tiempo muy distintos con un elemento en común: el veneno. Este es el objeto detrás del que se oculta la decepción amorosa de Char. Dentro del núcleo de narración que se ha interrumpido (el primer verano), este episodio significa un nueva fase en el argumento, ya que Char acaba casándose con su profesor de historia. Es un periodo de tiempo cerrado.

Cuando acaba este periodo de tiempo en el que se presenta, con el relato iterativo, la vida de Char y Arthur casados, se introduce, en un nuevo bloque narrativo, un hecho de la manera acostumbrada, es decir, sin explicar lo que pasa, recogiendo sólo el diálogo de los personajes. "It was the week before the Labour Day weekend". En este pequeño bloque de la narrativa, Et le comunica a su hermana que Blaikie se ha marchado con una inquilina del hotel.

Sólo después de leer el siguiente segmento, comprendemos que Et ha mentido, desencadenando ciertos acontecimientos:

The question often crossed Et's mind in later years - what did she mean to do about this story when Blaikie got back?" (*SMT:27*)

Y, en el siguiente párrafo,

Arthur made as good a recovery as could be expected at his age, he went back to teaching History to the senior classes, working half-days until it

was time for him to retire. Et kept up her own place on the Square and tried to get up and do some cooking and cleaning for Arthur, as well.

Aquí averiguamos que cuando se introduce algún elemento nuevo, hay que esperar al menos al siguiente bloque narrativo para comprenderlo. Para comprender que Et ha mentido hay que leer el siguiente bloque; para saber con seguridad que Char ha muerto hay que esperar al final del relato. También observamos que lo que, en principio, es una prolepsis (“the question often crossed Et’s mind in later years”) desbarata nuestra noción de lo que hemos considerado tiempo primario (el del segundo verano), ya que descubrimos que existe todavía otro tiempo, más cercano a nosotros que ese segundo verano. Es el periodo de tiempo posterior a la muerte de Char.

Por lo tanto, lo que hemos considerado presente, es literalmente una analepsis de un tiempo tercero, que se sitúa al final de la trayectoria de los acontecimientos y que aparece explícitamente sólo al final del relato:

Sometimes Et had it on the tip of her tongue to say to Arthur, ‘There’s something I’ve been meaning to tell you.’ She didn’t believe she was going to let him die without knowing. He shouldn’t be allowed. But Et let it go, day to day. She and Arthur still played rummy and kept up a bit of a garden, along with raspberry canes. If they had been married, people would have said they were very happy. (*SMT*:29)

El esquema de la organización de los tiempos no aparece en una primera lectura, sino después de un análisis detallado del texto; sin embargo, permite apreciar cuáles son las estrategias por las cuales hemos ido asimilando nueva información sobre los personajes. Este proceso que, después de la marcha hacia atrás, nos lleva irremediabilmente hacia delante, no se percibe así en la lectura. Se percibe como una “maraña” de alusiones, referencias anteriores y posteriores a otros bloques de narrativa y repeticiones del mismo hecho desde distintas perspectivas.

Se produce, asimismo, una cierta confusión sobre las referencias temporales, pero como hemos observado, el desorden es sólo moderado (cuatro segmentos que tratan analépticamente el periodo de unos pocos días y otro que comienza desde muy atrás para converger con el anterior). Lo que produce esta confusión o inseguridad sobre cómo situar los diálogos es el “movimiento axial” del relato, es decir, el hecho de que el tiempo primario

fluctúa al menos alrededor de tres periodos de tiempo fundamentales. El primer y el segundo verano y la época en que Et envejece.

Creemos que el tiempo primario al que se le da más relevancia es el segundo verano. Son los sucesos que ocurren en él los que no están cerrados y los que ponen en tela de juicio la correcta actuación de Et en cuanto a la historia de amor entre su hermana y Blaikie.

El “tiempo evaluador” ha estado oculto hasta el final de la narrativa. En él, una Et en avanzada edad reflexiona sobre un pasado que ha surgido sólo gracias a un narrador en tercera persona que transmite los contenidos de su consciencia.

En el análisis del relato “Something I’ve Been Meaning to Tell You” hemos podido observar varios aspectos que merecen especial atención:

- a) Los primeros párrafos del relato sientan las bases para la organización posterior; están basados en la elipsis de cierta información, en la inclusión de varias perspectivas temporales y en la repetición de unos temas principales.
- b) Cada periodo de tiempo es un círculo cerrado temporalmente.
- c) Cada segmento o bloque narrativo es un círculo completo temáticamente.
- d) Se produce una cierta confusión referencial con respecto a los distintos periodos temporales incluidos. Esto es debido, no a las distorsiones temporales de orden, sino a la movilidad con que diferentes tiempos con igual prioridad temporal se suceden unos a otros.

Estos aspectos son explicados en los cuatro apartados siguientes.

V.3.1.1. Primeros segmentos del relato: organización

Observamos que una de las características que se asocian al personaje de Et es omitir las palabras fundamentales de una frase. Cuando se encuentra con Blaikie, en el segundo verano, el narrador comenta. “He never asked if Char was, till she told him”. *Married* es la palabra que se omite.

Lo mismo ocurre cuando Et se pregunta cuál es la importancia del noviazgo entre Char y Blaikie el verano de 1918 “Blaikie Noble was her first,

if that was what he was". La palabra que designa la relación entre los dos, *boyfriend*, es de nuevo omitida.

Cada vez que se introduce en el relato un suceso que el lector desconoce, no se hace a través de una sólo descripción o definición de lo que pasó, como por ejemplo lo haría la frase "Sandy se ahogó". Se busca producir una visión en la que el hecho no es sólo lo que ha pasado, sino cómo aparece en la vida de otros. Parece no haber sucesos reales -la muerte de Sandy no se escenifica ni se describe-, sino ecos en la mente de los personajes.

De esta forma, cuando se menciona la muerte del hermano menor en varios segmentos, este suceso se utiliza con diferentes funciones: describir el tipo de vida que lleva un personaje secundario, la madre ("she never got over Sandy, nobody expected her to"), describir el rasgo fundamental de la personalidad de Et, a la que no le gustan las exageraciones ni las situaciones dramáticas ("she didn't like the bleak notoriety of having Sandy's drowning attached to her, didn't like the memory people kept of her father carrying the body up from the beach") e introducir la primera conversación que mantuvieron Char y Blaikie ("That was my little brother who was drowned").

Este es un proceso en el que los sucesos más simples se van asimilando a través de un lento proceso, en el que cada palabra que se utiliza deja sin cubrir cierta información, para que quede abierta a posteriores revisiones. Es lo que podríamos llamar una paralipsis, que según Genette (1989:107) es "la omisión de uno de los elementos constitutivos de una situación, en un periodo en principio abarcado por el relato". La paralipsis es una elipsis lateral, no temporal, porque no se salta un momento, sino que "pasa junto a un dato". Se puede observar en el primer segmento narrativo de "Something I've Been Meaning to Tell You", pero en el nivel de la palabra, palabras y frases que no abarcan una situación completa. Este procedimiento elíptico se ampliará a "trozos" más largos de la narrativa posteriormente.

Se nos acostumbra a un proceso en que cada suceso tiene su contrapartida. Los acontecimientos no son algo estable, dependen de cada situación. Por eso, la muerte de Sandy se convierte cada vez en algo nuevo. Cuando Char lo menciona en su conversación con Blaikie se convierte incluso en una anécdota curiosa que le permite mostrarse interesante ante un chico que intenta conquistar:

And Char said - to give her credit, she didn't say it tragically, but almost with amusement, that he should know so little about Mock Hill people - 'That was my little brother who was drowned' (SMT:15)

Este proceso elíptico permite que nuevos aspectos de ciertos sucesos vayan surgiendo, pero también que identifiquemos este proceso con la personalidad del personaje principal, Et. El texto, engañosamente, muestra señales falsas que describen a Et como el único personaje del relato que dice lo que piensa, tanto de niña como de adulta:

She was the one to tell you if you had been at the blackboard with a hole in your stoking or a ripped hem. (SMT:14)

Et did not restrain herself. She would say to a customer she was fitting, 'I see you're still wearing that herringbone my foreigner friend tacked together for you. I saw you on the street' [...] Customers took this kind of thing from Et, came to expect it, even. She's a terror, they said about her, Et's a terror (SMT:25),

Pero a medida que avanzamos en la lectura descubrimos que Et falla una y otra vez cuando ha de revelar algo crucial: no comenta a nadie que teme que su hermana esté pensando en suicidarse y no cuenta a Arthur la verdadera historia de su esposa.

Lo que se calla y lo que dice son los detonantes del desenlace de la vida de su hermana. Por culpa de la mentira de Et, Char muere; gracias a su silencio, Arturo vive feliz y ella vive en la duda.

La muerte de Char se trata de la misma forma, con una elipsis inicial que omite el elemento principal de la situación. Cuando Et se pregunta sobre el motivo que la condujo a mentir, piensa:

She supposed she might have wanted to make trouble between him and Char - make Char pick a fight with him.[...] she didn't know what she wanted. Only to throw things into confusion, for she believed that somebody had to, before it was too late.

Arthur made as good a recovery as could be expected at his age, he went back to teaching History.(SMT:28)

Pero este elemento de la muerte, ausente aquí, se retoma en los dos próximos segmentos, en los que se reflexiona sobre el frasco de veneno y el funeral. Este efecto de retardamiento continuo, provocado por las paralipsis, es análogo al efectuado por Et desde el tiempo evaluador, cuando pos-

pone varias veces lo que ella intenta decir a Arthur. Gracias a este proceso de demora en la comprensión de los hechos, ella puede reflexionar y componer su versión de la historia. Es un procedimiento paradójico en el que la afirmación sobre algo -por ser parcial- se convierte en una anticipación de lo que se explicará más adelante en el texto, aunque haya ocurrido mucho antes.

V.3.1.2 Los períodos de tiempo son círculos cerrados

Hemos de señalar que los periodos de tiempo cronológico no coinciden necesariamente con los bloques de la narrativa. El mismo periodo de tiempo puede estar repartido por varios bloques, o, incluso, varios periodos de tiempo pueden aparecer en la misma sección sin que exista ningún cambio de tiempos verbales o anuncios del narrador para que podamos diferenciarlos. Por eso trabajamos con dos nociones diferentes, ambas válidas en cuanto a la organización temporal del texto: la existencia de varios periodos autónomos de tiempo (criterio temporal) y la existencia de varios bloques autónomos narrativos (criterio espacial).

Podríamos preguntarnos por qué consideramos que los diferentes periodos de tiempo incluidos en el relato son unidades completas y separadas, sobre todo si tenemos en cuenta que, a pesar de que el orden cronológico esta distorsionado, podemos recomponer una continuidad lógica para los acontecimientos. Hay varias razones que influyen en nuestra percepción del tiempo como una composición de fragmentos autónomos.

En primer lugar, los hilos de la narrativa que se van combinando no son *inserciones* de historias en un relato primero, no son “accesorios” que se entrometen para enriquecer la historia principal, como señala Genette (1989:137). Aunque puedan servir de enriquecimiento de significado, son diferentes “presentes”, entidades narrativas con su propio “ahora” y los experimentamos como tal.

Esta característica representa lo que E.D. Blodgett (1988:23-4) denomina “el presente suspendido”. Según Blodgett, el narrador en “The Peace of Utrecht” intenta alcanzar lo real y, para ello, ha de pasar por los diferentes recuerdos que nacen en el momento presente:

Under such circumstances narrating cannot, therefore, proceed in a linear fashion. It can only reach points where present time is suspended. We

cannot tell where suspension will lead, and if it leads nowhere- a point marked by gaps in the page- then the story must resume at another point. Meaning is a process of unravelling.

Los periodos de tiempo que observamos en “Something I’ve Been Meaning to Tell You”, en especial el primer y el segundo verano, no son dos grandes analepsis; son dos comienzos, que se incluyen en el texto como expresión de la multiplicación de las instancias de la memoria, como señala Genette (1989:102). Por eso, aunque no pierden su continuidad, aparecen como autónomos¹⁵.

Otra razón por la que hemos obviado la continuidad temporal en favor de su separación en diferentes fragmentos temporales, radica en que éstos se someten a una labor de análisis por parte de una conciencia central. Los distintos periodos de tiempo aparecen *analizados*, más que *vividos* por un personaje. Et es quien decide que un periodo de tiempo (el verano de 1918) se puede desligar de toda la vida anterior de su hermana y compararse con otro periodo que aparece después. Et descompone el tiempo otra vez y analiza otro tiempo, el de su vejez, en el que vive las consecuencias de los dos anteriores. Este tiempo evaluador –la vejez de la protagonista– es el punto temporal dentro de su vida en el que se descubren las repeticiones de comportamiento y se elimina la continuidad temporal en favor de la simetría y el paralelismo.

Una tercera razón podría ser la aducida por E.D. Blodgett (1988:19-20) cuando comenta que los personajes en los relatos de Munro son conscientes (y así aparece explícitamente en el texto) de que viven en su propio tiempo, que no está sincronizado con el de los otros personajes:

when Nora says “Time”, we are reminded of the degree to which all the characters are imbedded in their own time, their separate perceptions of it, and how profoundly transient they are, all travelling through the precarious paths of their own territories. Time is what brings them to recognition, and the recognition carries with it the shape, at once shifting and precarious, of their isolation from each other.

15. Como ejemplo de la multiplicación de los comienzos en *En Busca del Tiempo Perdido*, véase Genette (1989:102).

Et vivirá aislada porque no cuenta a nadie lo que intuye que está pasando, lo que causa que el resto de los personajes tengan un completo desconocimiento de los sentimientos de los demás, lo que contribuye a un aislamiento generalizado. Et, lo mismo que Nora en “Walker Brothers Cowboy”, hace alusión a la falta de sincronización entre lo que unos personajes saben sobre otros, lo que impide el cumplimiento de sus deseos:

Et would not be surprised if her story of his marrying had not come true in the end. Only her timing was mistaken. (SMT:29)

Una de las ventajas del empleo de las analepsis, según Genette (1989:111), es que nos permite vincular y hacer significativos los episodios de una vida que consideramos insignificantes cuando se produjeron. El relato “Something I’ve Been Meaning to Tell You” nos hace conscientes de que, para que esa conexión final se haga posible, los personajes han tenido que vivir aislados en sus propios “tiempos”. Es lo paradójico de saber que sólo un proceso de abstracción puede unir lo que estaba desconectado en la existencia pasada. Al conectar estos recuerdos, Et reconoce por primera vez que ella puede ser culpable de la muerte de su hermana, aunque ya es, obviamente, demasiado tarde para remediarlo.

V.3.1.3. Cada segmento o bloque narrativo es un círculo completo temáticamente

Cuando Genette (1989:110-5) describe los usos de la actividad analéptica proustiana, que descompone y compone la imagen retrospectiva y “arranca” elementos del argumento para interpolarlos en otro punto del texto, llega a la conclusión de que esta actividad produce “nuevas revelaciones del ser”, es decir, posibilita comprender aquello que había pasado desapercibido en un primer instante. Una ilustración de este proceso en *En Busca del Tiempo Perdido* sería un gesto de una persona no apreciado en su tiempo, a través del cual el narrador, según Genette, “recompone toda la geografía profunda de Combray”.

Este es precisamente el procedimiento que emplea Munro para organizar sus relatos. Se elige un suceso, un gesto, un comentario, que por su carácter trivial se imaginan perdidos en el tiempo, y se los hace el centro de atención de un bloque narrativo. En este bloque se recompone el resto de

la situación, el resto del “territorio”, usando una metáfora parecida a la de Genette.

Gracias a esta organización textual, cada bloque narrativo es percibido como un círculo temático cerrado porque estos bloques se constituyen como esferas independientes que contienen varios periodos de tiempo a la vez y manejan una peculiar combinación de temas comunes.

En un estudio detallado podemos descubrir que los mismos temas van apareciendo a través de diferentes tipos de alusiones, alusiones que en una simple lectura nos afectan como ecos o resonancias que no son totalmente identificadas. Por ejemplo, la actitud aparentemente despreocupada de Char se repite cada vez que alguien menciona el nombre de Blaikie Noble y su reacción se coloca siempre al final de cada bloque, como frase que lo cierra, exponiéndola a una mayor atención que al resto del diálogo que hemos presenciado.

Cuando Et pregunta dónde está el dinero de los Noble, ya que Blaikie ahora tiene que rebajarse a trabajar de guía turístico, Char contesta “‘We’ll never know’, said Char, and ate a strawberry”. “I wouldn’t worry” dice Char cuando Et critica lo mujeriego que es Blaikie. Cuando Blaikie le cuenta a Char la historia de una señora muy extraña, que es ventrilocua y da de comer a sus muñecos, Char comenta “She’s cracked, I guess”. Esta reacción de Char choca brutalmente con lo que ocurre inmediatamente después, ya que a Char le llegan noticias de que Blaikie se ha casado con esa extraña señora que tiene veinte años más que él.

Hay otro motivo constante, paralelo al anterior: Char se retira a tocar el piano distraídamente cuando Et comenta indirectamente a Arthur sobre la posible infidelidad de Char. En un punto del relato, Et, Char y Arthur, juegan a averiguar el nombre de personajes históricos. Arthur, resulta ser el personaje legendario con el mismo nombre. Entonces Et comenta: “‘Ha’. ‘We all know the end of that story’.” Seguidamente leemos: “Char went into the living room and played the piano in the dark”.

A partir de este punto, hay otros aspectos de la vida de Et que se van a comparar con el piano, haciendo que Char esté siempre presente de una forma u otra. Cuando, en una conversación, Arthur le dice a Et que venga a vivir con ellos y bromean sobre esto, Arthur abraza amigablemente a Et :

she felt afterwards the bumpy pressure of his fingers as if they had left dents just above where her skirt fastened. It had felt like somebody absent-mindedly trying out the keys of a piano.(SMT:24)

La tercera vez que aparece este motivo (como siempre al final de bloque narrativo), será justo antes de que Char muera. Ocurre inmediatamente después de que Et mienta sobre

Blaikie, diciendo que se ha casado y se ha marchado: “Char got up and went into the house. After a while they heard the sound of the piano”.

Todas estas alusiones aparecen perdidas dentro de una gran maraña de descripciones y pensamientos que se distribuyen en cada apartado del texto. Los apartados incluyen los mismos elementos aunque atribuidos a diferentes situaciones, como por ejemplo, la alusión al piano, que reaparece repetidamente en diferentes contextos.

Los bloques se interrumpen en un punto concreto del desarrollo de una situación, de tal forma que se coloca al final del bloque un detalle que hubiera pasado desapercibido en cualquier otra posición. Cuando se corta un fragmento de este modo, un comportamiento particular de un personaje aparece expuesto ante nuestra atención, una frase trivial se convierte en un vaticinio. Por ejemplo, cuando el narrador nos transmite los pensamientos de Et al descubrir que Char guarda un frasco con veneno para ratas:

She did think maybe she was going a little strange, as old maids did; this fear of hers was like the absurd and harmless fears young girls sometimes have, that they will jump out a window, or strangle a baby, sitting in its buggy. Though it was not her own acts she was frightened of.(SMT:20-1)

Este procedimiento permite que el juego temático se haga más explícito al final de cada bloque y que cada frase final se contemple como una conclusión que será revisada –y probablemente modificada– en los siguientes bloques narrativos.

De esta forma, Arthur Comber, el marido de Char, aparece en el texto como si fuera dos personajes diferentes.

Al principio, Arthur es el optimista y amable anciano marido de Char al que hay que cuidar. Después aparece un profesor de historia despistado y patético del que se burlan todos en la escuela. La narradora espera a contar esta segunda historia de aquel profesor antes de comentar que “Char made

him give up the gown altogether after they were married". Ni siquiera se dice que ese Arthur Comber, el profesor, es el mismo Arthur con el que Char está casada.

Cada suceso o aspecto de la personalidad de un personaje que se descubre en un bloque tiene su contrapartida en otro. Hay dos veranos, dos tipos de veneno, dos situaciones parecidas que relacionan a Char y a Blaikie Noble, que es primero dueño de un hotel y después guía turístico. Por eso los encuentros son siempre dobles, así como el significado de los diálogos y de las historias que se cuentan. Cuando, por ejemplo, Et inventa que Blaikie se ha ido con una mujer, los lectores ya sabemos que Blaikie había abandonado a Char por otra mujer hace años:

Arthur wanted to know what she meant and she told him the story of the lady ventriloquist, remembering even the names of the dolls, though of course she left out all about Char. Char sat through this, even contributing a bit.

'They might come back but my guess is they'd be embarrassed.' [...]

'Why' said Arthur, who had cheered up a little through the ventriloquist story. *'We never set down any rule against a man getting married'*. (SMT:27) (Énfasis añadido)

Las palabras de Arthur, que está fuera del juego por desconocimiento, revelan otra vez más las dolorosas consecuencias del supuesto comportamiento de Blaikie.

Los personajes leen en los signos que se habían producido antes (Blaikie había abandonado a Char) y, gracias a ellos, pueden conjeturar por estas señales lo que ha de suceder:

She supposed she might have wanted to make trouble between him and Char- make Char pick a fight with him, her suspicions roused even if rumours had not been borne out, make Char read what he might do again in the light of what he had done before. (SMT:28)

La inclusión de al menos tres estratos de tiempo en cada bloque narrativo no se expresa solamente a través de meras referencias temporales del tipo "the day before" o "that summer", sino que aparecen a través de comparaciones o alusiones a experiencias que se produjeron en otros periodos de tiempo. Por ejemplo, cuando Et recuerda la vez que vio a Char y a Blaikie tumbados en el jardín por la noche surge de nuevo en su memoria la ima-

gen de su hermano Sandy, cuya muerte ya había sido presentada en otro bloque:

She never did get a look at what state their clothes were in, to see how far they had gone or were going. She wouldn't have wanted to. To see their faces was enough for her. Their mouths were big and swollen, their cheeks flattened, coarsened, their eyes holes. [...] That way, Et was left knowing more; she was left knowing what Char looked like when she lost her powers, abdicated. Sandy drowned, with green stuff clogging his nostrils, couldn't look more lost than that. (*SMT*:18)

Como vemos, no ha sido necesario que se nos presente una historia completa de nuevo –la historia de Sandy– para que aparezca incluida en una historia diferente –el noviazgo entre Char y Blaikie. Ambas se funden en un único acto de percepción en las dos últimas frases de este pasaje.

Cada bloque se constituye como un “arreglo” de cosas: sucesos, emociones, percepciones, interpretaciones. Los sucesos aparecen siempre parcialmente, de forma que nuevas posibilidades de perspectiva puedan retomarse en el próximo bloque. La información no avanza de acuerdo a un criterio cronológico, sino a través de una acumulación de diferentes perspectivas e interpretaciones que aparecen en cada unidad. Prueba de esta característica es el procedimiento anteriormente mencionado a través del cual los mismos sucesos “se transportan” a varios bloques.

V.3.1.4. Complejidad de perspectivas y falta de claridad referencial

Lo más importante que hay que mencionar en este apartado es el hecho de que las relaciones entre los tiempos no son unívocas, no existe un tiempo único al que otros apoyan aportando información. Existen tres tiempos separados que no contienen muchas distorsiones cronológicas. La falta de claridad referencial en cuanto a la adscripción temporal de los sucesos se debe, por lo tanto, no a una organización profundamente anacrónica, sino a la movilidad de la aparición de estos tiempos.

Por eso, como se ha mencionado anteriormente, se producen efectos contradictorios con respecto a la dirección de las anacronías. Este relato se caracteriza también porque el tiempo que consideramos primario se descubre al final del relato como una analepsis de un tiempo más cercano a nosotros.

Este es otro “presente” del relato, el tiempo evaluador, extremadamente importante en la narración porque incluye el periodo en que Et posee una gran cantidad de datos para contrastar. En él, el argumento continúa, Et sigue sin decirle a Arthur lo que planeaba decirle hace mucho tiempo.

En este tiempo, Et consigue a Arthur, (el relato acaba con la frase “If they had been married, people would have said they were very happy”) aunque sea involuntariamente, gracias a su plan de aquel verano para empujar la situación entre Char y Blaikie hacia algún tipo de desenlace.

Aunque cada segmento de tiempo tenga su propia prioridad temporal, uno de ellos se convierte en estratégicamente dominante por su relevancia temática. El tiempo primario según este criterio sería aquel periodo de tiempo correspondiente al segundo verano porque es el periodo de tiempo que Et intenta explicar y esclarecer, todavía no se ha cerrado porque no se ha comprendido enteramente:

So the doctor said heart, and let it go. Nor could Et ever know. Would what was in that bottle leave a body undisfigured, as Char's was? Perhaps what was in the bottle was not what it said. She was not even sure that it had been there that last evening, she had been too carried away with what she was saying to go and look, as she usually did.(*SMT*:29)

Este es el tiempo que se explora y sobre el que se albergan las dudas. También el desenlace –o uno de los desenlaces–, la muerte de Char, se sitúa en el segundo verano.

Existe, sin embargo, otro argumento, que se configura en torno a la necesidad que siente Et por conocer los motivos que le empujaron a mentir. Este argumento surge como una línea de exposición localizada en el tiempo evaluador. Por eso el relato se ordena, no en torno a la vida cronológica de Char, sino en torno a las percepciones que Et tiene de la belleza de su hermana y de la fascinación que Char ejerce sobre Arthur¹⁶.

El desarrollo del relato se orienta a esclarecer las causas de la mentira de Et:

16. El movimiento temporal del texto “hacia delante” comienza con la frase “Et remembered the first time she understood that Char was beautiful”, poniendose el énfasis en la influencia que este rasgo de su hermana tiene en la propia vida de Et, lo que nos lleva a pensar que la envidia es su móvil.

She never knew where she got the inspiration to say what she said, where it came from. She had not planned it at all, yet it came so easily, believably. (SMT:27)

Aunque Et no consigue identificarlas claramente, el lector las adivina gracias a las muchas pistas proporcionadas por el texto, algunas de las cuales se han considerado en esta sección.

V.3.2. Organización temporal en “Material”, “Tell Me Yes or No”, “The Spanish Lady” y “The Ottawa Valley”

El análisis de estos cuatro relatos se centrará fundamentalmente en tres ideas principales: la identificación del concepto “tiempo” con las manifestaciones de la experiencia, el *estatus* presente de todos los sucesos incluidos y la existencia de un tiempo de narración inmerso en una duración temporal¹⁷. Creemos que estos tres aspectos cubren las técnicas narrativas más originales y, también, las más conflictivas de este estadio en la producción de Alice Munro.

V.3.2.1. El tiempo como nivel de experiencia

Cuando leemos un párrafo como el que reproduciremos a continuación, perteneciente a “Tell Me Yes Or No”, nos damos cuenta de que asimilamos el tiempo, no a través de fechas o referencias exactas sobre el orden en el que ocurren los acontecimientos, sino porque percibimos una diferencia entre al menos dos periodos diferentes de vida. Intuimos un cambio y, relacionados con él, aparecen dos contextos diferentes con infinidad de detalles que les pertenecen. Aunque estos dos contextos se atribuyen al mismo personaje, se convierten en dos esferas separadas por un lapso temporal, aquel en el que la persona que observa ha estado ausente:

I know her at once, though she has changed. Her hair is grey, greyer than mine, pulled into a bun. Features less sharp than they were, no make-up, a sallow skin, and still those flashes of vivid attractiveness; her quivering, witty, irritable style. She wears a faded purple smock with bands of Indian

17. Quizá necesitemos recordar que por “tiempo de la narración” nos referimos al tiempo en el que se cuenta la historia, que también puede denominarse “tiempo del acto narrativo”. Véase Genette (1989:273-4).

embroidery. She moves stiffly, having had to learn to walk again, after the cartilage in one knee was removed. And she is heavier, as you said; she is a stocky middle-aged woman.(SMT:119)

En este pasaje se implica un estadio temporal anterior al presente en el que se coloca la narradora en el momento de narrar. En el periodo anterior, la narradora conoció a una mujer, aprendió sus peculiaridades, supo de un percance que sufrió. Pero lo que se percibió anteriormente se traslada a un momento presente, sólo desde el cual se pueden reconocer ciertos cambios, unidos a la propia imagen que la narradora posee sobre sí misma en ese periodo de su vida actual. La narradora identifica a otra persona por lo que es ahora, “a middle-aged woman”, quizá porque reconoce haberse convertido, inevitablemente, en lo mismo.

En este proceso no necesitamos saber si ha pasado mucho o poco tiempo, ni siquiera el tiempo exacto en el que la acción sucede, porque hemos reconocido el tiempo tal como podemos pensar en él: por una comparación de situaciones.

Este podría ser, a mi parecer, uno de los sentidos que pueden extraerse de la idea que Frank Kermode (1967:47) desarrolla cuando efectúa una división entre distintas clases de tiempo. Esta división es muy útil porque aporta nuevos significados en nuestra tarea de discernir los usos del tiempo en ciertos textos literarios.

Kermode parte de la base de que podemos dividir el tiempo en dos clases: tiempo como *chronos* y tiempo como *kairos*. *Chronos* es el tiempo real, el movimiento que, sin cesar, marcan los relojes, el tiempo que pasa. O, simplemente, como lo define Kermode, “one damned thing after another”. *Kairos*, sin embargo, es un punto en el tiempo lleno de significado, es un tiempo decisivo, un tiempo realizado. Es lo que Kermode denomina, una estación (*a season*), un tiempo dotado de un sentido de finalidad¹⁸.

18. Los términos que propone Kermode (1967:51) intentan dar explicación a ciertas cuestiones que los escritores se han planteado desde los orígenes de la novela. Según Kermode, Fielding era consciente de que, al escribir *Tom Jones*, tenía que deshacerse del tiempo cronológico cuando no ocurría nada notable en la vida del protagonista.

Shklovski (1971:276) también estudia los comentarios que Fielding dedica al análisis del tiempo en la novela. Fielding anuncia que su libro tratará principalmente de conflictos, pasando por alto años de vida pacífica, porque su relato de ficción es diferente a un periódico en el

Quizá podamos hablar, entonces, del tiempo tal como existe, como un vacío intencional entre el “tic tac” de las manecillas del reloj, y de un tiempo que existe tal como pensamos en él. Es en este segundo caso donde el tiempo se transforma en la experiencia que tenemos de él. *Kairos* es el tiempo en el que ocurre algo y el suceso o el conocimiento obtenido en este periodo pasa a ser la noción original.

Si consideramos un tiempo liberado de *cronicidad*, lleno de coherencia y significado, este tiempo ha de ser un tiempo personificado, es decir, compuesto por las personas que habitan en él. Este es el sentido que encontramos cuando analizamos la organización temporal de los contenidos de “Material”, por ejemplo. El relato comienza con una descripción de un tipo especial de mujeres que sienten atracción ante el poder que parecen emanar los escritores y los personajes académicos. Ellas se sienten avergonzadas de estar casadas con ingenieros, de tener casas lujosas y ropa cara. A partir de este punto en el relato, se produce una serie de alternancias de personajes y episodios, unidos por lazos comunes. (La cursiva indica la alternancia de personajes y los puntos suspensivos significan que el relato continúa dentro del mismo tema unas pocas frases más, pero no las reproducimos en su totalidad):

I am married to an engineer myself. His name is Gabriel. ... he was born in Romania, he lived there until the end of the war, when he was sixteen. ...This was before we were married, when he used to come home and see me in the apartment on Clark Road where I lived with my little daughter, Clea, *Hugo's daughter too, but of course, he had to let go of her. Hugo had grants, he travelled, he married again and his wife had three children*Gabriel used to stay all night sometimes on the pull-out coach I had for a bed in this tiny shabby apartment ... His body is substantial, calm. ...I cannot describe him. *I could describe Hugo, if anybody asked*

que “haya novedades o no, siempre contiene un número igual de palabras. También se puede comparar a una diligencia, la cual, esté llena o vacía, siempre realiza un mismo recorrido” (cit. por Victor Shklovski, 1971:276).

Este sería, según la terminología de Kermodé, el tiempo como *chronos*, en contraposición a *kairos*, que Kermodé (1967:47) define como “historical moments of intemporal significance”.

Somos conscientes de que hemos expuesto de una forma muy abreviada la teoría de Kermodé, pero mientras que su interés reside en encontrar teorías científicas y religiosas que se acomoden a su tipología, nuestra intención es sólo resaltar algunos aspectos de determinadas narraciones. Para una visión completa, véase los capítulos primero y segundo en los que Kermodé (1967:3-64) explica las bases de su teoría.

me, in great detail - Hugo as he was eighteen, twenty years ago, crew-cut and skinny...He's held together by nerves, a friend of mine at college said when I first brought him around.... Gabriel told me when I first knew him that he enjoyed life...What holds anybody in a man or a woman maybe something as flimsy as a Romanian accent or the calm curve of an eyelid, some half-fraudulent mystery. No mystery of this sort about Hugo...Not that I knew him, all the way through, but the part I knew was in my blood and from time to time would give me a poison rash. None of that with Gabriel, he does not disturb me, any more than he is disturbed himself. (SMT:31-3) (Enfasis añadido)

Este proceso de continuo cambio con respecto a la persona que se describe (Hugo o Gabriel) permite la inclusión de dos periodos de vida, dos situaciones diferentes, dos niveles de experiencia dentro de la vida de la narradora. En estos relatos de Alice Munro, el tiempo se expresa siempre de la misma forma: como una sucesión de dos opciones.

Por lo tanto, el tiempo se configura en estos relatos como una alternancia de dos contextos que se producen *a la vez* en el presente. El mero hecho de mencionar un nombre de persona lleva consigo, en la narrativa de Munro, la presentación de un segmento de tiempo que se compara con otro. Ninguno de estos dos periodos de tiempo son independientes, pero no se presentan en su secuencialidad, se fragmentan y se alternan, por eso están libres de la cronología. El tiempo se presenta sólo como diferencia.

El relato "The Spanish Lady" realiza el mismo proceso. La narradora viaja sola en un tren, deprimida porque su marido le ha sido infiel. Un pasajero se acerca a ella y le cuenta que cree en la reencarnación. Mientras este hombrecillo le habla, se inmiscuyen en el relato pensamientos de la narradora y voces de otros personajes que hablaron con ella hace tiempo:

'I always knew, you know, there has to be something more to life. I'm not a materialistic person. Not by nature. That's why I'm not much of a success. I'm a real estate salesman. But I guess I don't give it the attention you've got to give it. It doesn't matter. I've got nobody but myself.'

Me too. I've got nobody but myself. And can't think what to do. I can't think what to do with this man except to make him into a story for Hugh, a curiosity, a joke for Hugh.

'Do you love me, do you love Margaret, do you love us both?'

'I don't know' (SMT:180)

En estos relatos, el contacto del personaje con un nuevo estímulo nunca puede desligarse de algo ocurrido anteriormente. Todo contiene señales que se han dado en otras experiencias. El pasado no existe como tal, es sólo una manifestación del tiempo presente. El pasado no se evoca ni se descubre, aparece vivido otra vez dentro de un contexto diferente.

Decíamos en el apartado dedicado a “Something I’ve Been Meaning To Tell You” que los sucesos son siempre dobles, tienen una contrapartida, ya que las mismas manifestaciones de la experiencia aparecen en diferentes tiempos. Podemos afirmar también que, en lo referente a los relatos que nos ocupan ahora, la cronología desaparece como hilo conductor del relato, sustituida por un proceso de coherencia a cargo de la narradora basado en el criterio de simetría/asimetría.

Así lo podíamos observar en el pasaje citado de “Material”, relato en el que la narradora concluye casi al final del relato:

At the same time, at dinner, looking at my husband Gabriel, I decided that he and Hugo are not really so unlike. Both of them have managed something. Both of them have decided what to do about everything they run across in this world, what attitude to take, how to ignore or use things. (SMT:48)

El relato “The Spanish Lady” comienza con dos cartas, que el texto reproduce por entero, en las que la narradora se dirige a Hugh, su marido y a Margaret, su amiga. Después, la narradora duda sobre la palabra que serviría para definir a Margaret, la de “novia” o la de “querida”:

Elizabeth Taylor: mistress

Mia Farrow: girl friend

This is the sort of game Hugh and Margaret and I would have taken up in our old evenings together, or more likely Margaret and I would have taken it up, amusing then irritating Hugh with our absorption in it.

Neither word would hang well on Margaret.(SMT:171)

Este juego de palabras con el que se entretiene la narradora contiene el pasado, es más, sólo tiene su razón de ser como un reflejo de lo que ya no se puede producir más, porque Margaret, su amiga, la ha traicionado con su marido. El suceso que se presenta solapado aquí, la pérdida de la inocencia

de este juego, es presente y sólo se puede percibir si pasado y presente se ofrecen a la narradora como simultáneos.

También en el final del relato se yuxtaponen dos periodos de tiempo muy diferentes de la vida de la protagonista. La narradora llega a la estación y esta llegada se convierte en crucial, porque el paso del tiempo se contempla, brutalmente, desde la diferencia:

Nobody to meet me, nobody knew I was coming. Part of the interior of the station appears to be boarded up, closed off. Even now, one of the two times in the day when there is sure to be some activity in it, this place looks cavernous, deserted.

Twenty-one years ago Hugh met me here, at this time in the morning. A noisy crowded place then. I had come west to marry him. He was carrying flowers which he dropped when he saw me. Less self-possessed in those days, though not more communicative. Red-faced, comically severe-looking, full of emotion which he bore staunchly, like a private affliction. (SMT:182)

Al final de este párrafo, la narradora dice: "There are layers on layers in this marriage, mistakes in timing, wrongs on wrongs, nobody could get to the bottom of it".

El tiempo se presenta como capas de sucesos y emociones, zonas de experiencia que se encuentran separadas, sin comunicación posible. Sólo un acto de abstracción y de sincronización, como lo es el recuerdo, puede contrarrestar la dispersión sin significado del tiempo cronológico.

Antes de ese momento de reflexión de la narradora, el tiempo era un intervalo vacío, "one damned thing after another"; gracias a este otro tiempo (*kairos*) que ordena la narración, se convierte en un conjunto de momentos decisivos: el final de dos viajes en situaciones radicalmente opuestas.

En el relato "Material", estas dos diferentes nociones de tiempo sugeridas por Frank Kermode aparecen de una forma casi explícita. Nos sentimos sorprendidos cuando, casi al comienzo del relato, la narradora parece anunciar el desenlace de su vida: se ha separado de Hugo y ha contraído matrimonio con otro hombre, Gabriel. Al final del relato comprendemos que esta información no ha sido el anuncio de algo importante, ya que no se ha tratado en detalle posteriormente. A pesar de que la separación matrimonial representa el punto final del periodo de convivencia entre Hugo y la narra-

dora averiguamos, al final del relato, que ha sido sólo un falso señuelo, un dato que no tiene relevancia en el relato. La secuencia temporal en sí no tiene significado, ni tampoco los sucesos que, uno detrás de otro, fueron ocurriendo en el transcurso de los años. El relato sólo da relevancia a un segmento de tiempo concreto.

La narradora se envuelve en sus recuerdos con el fin de poder averiguar, primero, cuál es la relación entre la vida y la literatura y, segundo, cuáles fueron los errores que cometió en su matrimonio con Hugo. La narradora explora la relación de un relato de Hugo con los materiales de que se sirvió para escribirlo. Hugo utiliza a Dotty -una pobre infeliz que vivía en el piso de abajo- como material de su historia. El periodo en el que Hugo y la narradora eran vecinos de Dotty estaban pasando por una crisis matrimonial. Años más tarde, cuando la narradora lee el relato, se sorprende de que, en ese momento de fracaso de sus vidas, Hugo estuviera recogiendo los materiales para una duradera victoria, la del arte. Hugo supo apresar la realidad, hacerla significativa, por eso la narradora comprende que ese periodo de tiempo en el que vivieron juntos y en el que ocurrió un episodio aparentemente insignificante (su bomba de agua inundó el piso de Dotty) es crucial para comprender la dirección que sus vidas tomaron después.

Este es el tiempo que se elige, tiempo como *kairos*, en el que no existen espacios vacíos. La narradora lo reconoce sólo ahora como un tiempo decisivo, descubre un núcleo de significado en su vida que había estado perdido en la sucesividad cronológica y lo convierte en un tiempo asimilado por la conciencia, un tiempo personificado, identificado con ciertas personas y rodeado de detalles familiares.

En este caso, es el personaje de Dotty quien crea la presencia de un tiempo. Sólo su nombre le recuerda a la narradora que existía otro nivel de realidad que, por ser tan diferente a la realidad cómoda en la que se encuentra ahora, le confirma la existencia de otro tiempo, cuya cualidad sólo puede reconocerse en el momento que vive:

The story is about Dotty. Of course, she has been changed in some unimportant ways and the main incident concerning her has been invented, or grafted on from some other reality. But the lamp is still there, and the pink chenille dressing gown. And something about Dotty that I had forgotten: when you were talking she would listen with her mouth slightly open, nodding, then she would chime in on the last word of your

sentence with you. A touching and irritating habit. She was in such a hurry to agree, she hoped to understand. Hugo has remembered this, and when did Hugo ever talk to Dotty? (*SMT*:47)

V.3.2.2. El pasado como un caso del presente

Los cuatro relatos que nos conciernen comienzan con una o varias afirmaciones en presente, pronunciadas por una narradora en primera persona:

“Material”: “I don’t keep up with Hugo’s writing. Sometimes I see his name, in the library, on the cover of some literary journal that I don’t open”.

“Tell Me Yes or No”: “I persistently imagine you dead”.

“The Spanish Lady”: “I tear those letters off, both of them and put them in the tiny receptacle for waste paper” (esta es la primera frase que sigue a las dos cartas anteriores escritas en presente).

“The Ottawa Valley”: “I think of my mother sometimes in department stores. I don’t know why, I was never in one with her; their plentitude, their sober bustle, it seems to me, would have satisfied her.”

En estos cuatro comienzos podemos apreciar elementos comunes que los separan radicalmente de otros relatos pertenecientes a *SMT*. Las expectativas creadas por estos cuatro relatos son muy diferentes por ejemplo a “How I met my husband”, que comienza: “We heard the plane come over at noon, roaring through the radio news, and we were sure it was going to hit the house, so we all run out in the yard”.

En los cuatro primeros relatos, y en oposición a éste último, percibimos un “algo” problemático, que se produce, en mi opinión, por el uso del tiempo verbal en presente. En “How I Met My Husband” nuestra expectativa de cómo se va a contar el relato se perfila de un modo convencional, en el sentido de que contiene un comienzo de la historia en un momento puntual del pasado y una historia que imaginamos estará cargada de acontecimientos. Puesto que la narradora de “How I Met My Husband” ha experimentado ya los acontecimientos que está relatando, esperamos que su posición temporal le dé capacidad para descubrir significados que entonces no percibió y llegar a una conclusión sobre los hechos. Su posicionamiento temporal (ulterior a los hechos que narra) no se presenta en ningún caso como problemática porque no somos particularmente conscientes de ella.

Sin embargo, el uso del presente por parte de una narradora que cuenta lo que está viviendo *ahora* es un caso muy diferente, porque el tiempo del acto narrativo pasa a primer plano. Esta lectura se convertirá en una lectura más compleja porque depende de un narrador cuya presencia está desprotegida del privilegio de formar parte de un presente sin progresión. La narradora se ve sometida todavía a las contingencias del tiempo; los contenidos de su pasado ya no son lo único que importa. En este caso, los sucesos se relevan unos a otros en una sincronía; la narración se compone solamente de escenas.

Seymour Chatman (1990:82) considera que los relatos cuya principal actividad narrativa es el recuerdo no necesitan orientación temporal porque todo lo que se incluye es presente:

En este tipo de narración y para este tipo de personajes, la exposición ya no es problema. Como en Proust, el pasado no es menos vívido que el presente, a menudo más vívido. El estatus del AHORA ya no tiene importancia. No se necesita información para “desembrollar” la trama, porque la trama no presenta problemas, ni caminos razonados que seguir, ni metas para llegar a las cuales necesitemos orientación.

Las anacronías pierden su función ya que no existen rumbos. El relato permanece siempre en la contemporaneidad del pensamiento de un narrador en primera persona. Munro emplea narradores que hablan directamente a otra persona que está ausente, como en “Material” o “Tell Me Yes or No”, y cuentan lo que están viviendo al intentar organizar su pasado. Lo que importa no es el pasado, sino lo que les ocurre a los narradores mientras lo están recordando.

El conflicto se produce en el presente, como en “Material”, en donde la relación actual de la narradora con su segundo marido depende de su ansia por entender a su primer marido. “The Spanish Lady” es un caso similar: la narradora viaja en un tren, intentando plasmar en una carta lo que piensa de la traición de su marido. En este viaje se encuentra con personas que interfieren en esta actividad, a veces obstaculizando y a veces iluminando la postura que ha de tomar con respecto a la situación a la que se está enfrentando.

Chatman (1990:81) ha mencionado la posibilidad de conferir un *estatus* de presente a las narraciones basadas en el recuerdo. Ilustra esta idea con la

novela *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Esta novela se centra, en un determinado momento, en el personaje de Clarisa cuando ésta llega a casa después de hacer unas compras y reflexiona sobre su pasado, en especial sobre su juventud. Chatman concluye:

Se cubre un largo periodo de tiempo: el tiempo de la historia no son los treinta años o así de vida pasada, sino el tiempo que ella piensa en ellos. Estructuralmente, el material resumido es secundario al suceso narrativo principal en el que nos concentramos, a saber, el acto de recordar de Clarissa.

En el apartado anterior mencionamos que el tiempo sólo se puede asimilar a través de las manifestaciones de la experiencia. Estas manifestaciones, podemos añadir ahora, sólo pueden percibirse desde el presente. Kermode (1967:50) nos ayuda de nuevo a exponer esta idea claramente cuando cita las palabras de San Agustín en su libro *Confesiones*, en donde se afirma que el pasado, el presente y el futuro son “three dreams which cross our minds, as in the present of things past, the present of things present, and the present of things future.”

Las narradoras de estos relatos de Munro llevan a primer plano esta concepción del tiempo ya que se sitúan dentro de un presente con duración, dentro de un tiempo que no ha acabado todavía y que va influyendo en el orden de lo que deciden contarnos.

En “Tell Me Yes Or No”, por ejemplo, la narradora visita la ciudad en la que vivió su amante y todos sus movimientos se relatan paso a paso:

I find an apartment building close to the sea [...] Many old people, as you told me, walking past in the dazzling sea-light. [...] I don't bother to go to the cemetery [...] I see myself searching these streets for some memory of you as I once looked for clues in the articles you wrote for newspapers and magazines, in the books you wrote so efficiently to serve others' purposes, never your own. (*SMT*:115-6)

La narradora está viviendo una historia además de contar la historia de su pasado. Pero esta historia anterior se considera como “un atributo del presente”. Kermode (1967:59) considera que el pasado se trata como “un caso especial del presente” en algunas narraciones. Reproduzco la afirmación completa de Kermode, porque creo que describe perfectamente el tipo de argumento y de organización temporal de los relatos de Munro:

I think one can speak of specifically modern concord-fictions, and say that what they have in common is the practice of treating the past (and the future) as a special case of the present. I'll try to explain this by referring to a concord-fiction which has its origin not in theology or literature but in physics. It is a fiction which not only uses the past as a special case but is designed to relate events that appear to be discrete and humanly inexplicable to an acceptable human pattern.

Esta es precisamente la actividad a la que se dedican las narradoras de estos relatos. En "Material", la narradora recuerda un periodo de su pasado -"trata un caso de su pasado"- mientras mira una fotografía, lee una historia o se sienta en la cocina intentando corregir unos exámenes. La narradora de "The Spanish Lady", mientras hace un largo viaje, intenta ordenar sus pensamientos sobre lo que le ha ocurrido unos días antes. Es significativo que este relato no acabe con la historia de lo que ha sucedido esos días pasados, sino que continúa en el presente, cuando ella llega a la estación, donde le espera la experiencia de otros inquietantes sucesos, que se funden con los de su pasado:

It seems as if I should not leave, as if the cry of the man dying, now dead, is still demanding something of me, but I cannot think what it is. By that cry Hugh, and Margaret, and the Rosicrucian, and I, everybody alive, is pushed back. What we say and feel no longer rings true, it is slightly beside the point. (SMT:184)

Este relato, como "Tell Me Yes or No", está conducido por narradoras cuyas experiencias actuales dependen de la forma que escogen para analizar su pasado. La narradora de "Material" opta por escribir una carta a su primer marido, Hugo, para liberarse de sus sentimientos hacia él. La narradora de "Tell Me Yes or No" decide visitar la ciudad de su amante para reencontrarse imaginariamente con los lugares en los que él había estado. La narradora de "Tell Me Yes or No" hace un viaje para poder percibir en lo que ve el significado de lo que ha ocurrido antes.

Este tiempo presente en el que se "instalan" continúa avanzando, está sujeto al suspense de lo que va a suceder. La narradora de "The Spanish Lady" no sabe si, cuando llegue a casa, se encontrará con los dos amantes. La narradora de "Tell Me Yes or No" no sabe lo que va a suceder con aquella chica que sigue escribiendo cartas a un amante común que ha muerto.

En “Material” no sabemos si la narradora logrará escribir la carta y cuál será la reacción de su ex-marido.

Por estas razones, el tiempo del acto narrativo no es un presente que denota repetición o hábito, tal como lo usaba Munro en los relatos pertenecientes a *DHS* y *LGW*, relacionado con el modo iterativo. Tampoco es el presente que se reserva para los recuerdos de actos realizados en ciertas épocas, tal como lo describe Chatman (1990:87-88) al analizar el relato de Truman Capote “A Christmas Memory”. Ni siquiera es lo que se denomina “presente histórico” con valor de pretérito.

En las narraciones más convencionales, el lector no tiene acceso al tiempo desde el cual el narrador relata la historia, porque posee un carácter intemporal. En mi opinión, uno de los recursos textuales más originales de estos relatos es hacer del acto de la narración un tiempo en movimiento que no está cerrado.

V.3.2.3. Duración del tiempo de la narración

En los dos apartados anteriores hemos explorado ya algunas de las principales ideas relacionadas con el tiempo de la narración; por eso, este pequeño apartado servirá de recapitulación.

En primer lugar, como lectores, nos sorprende comprobar que, al final de estos relatos, el tiempo de la narración se encuentra más cercano a nosotros que el que encontramos al comienzo, lo que quiere decir que ha progresado, se ha “movido”. Nuestra sorpresa se debe a que, normalmente, asumimos la premisa de que ha de existir un tiempo marco liberado del devenir temporal en el que el narrador se sitúa para relatar unos hechos acaecidos anteriormente. (Suponemos que la historia ha de ser anterior a la narración).

Genette (1989:279) ha descrito el tiempo de la narración como “instantáneo”, sin dimensión temporal ni duración. Su carácter paradójico se debe a que tiene una posición temporal posterior con relación a la historia, pero posee una esencia inmutable. Sin embargo, en los relatos de Munro, la situación del tiempo de la narración con respecto al de la historia es la del relato simultáneo, que se expresa en el presente contemporáneo de la acción.

Según Genette (1989:276), este acercamiento de la historia al discurso en el relato simultáneo favorece la inclinación del mismo hacia una de las dos instancias. Si se desplaza en favor de la historia, el relato se convierte en un relato objetivo, relacionado con las obras del *nouveau roman*. Si se desplaza en favor del discurso, el relato se transforma en un monólogo interior. Chatman (1990:84) sugiere que tanto la historia como la narración tienen su propio “ahora”. En los relatos de Munro, el “ahora” de la narración se convierte en el principal y, por lo tanto, estarían más cerca del monólogo interior. Una vez que el narrador se ve inmerso en un proceso temporal, su autoridad incuestionable desaparece, se convierte en un personaje que protagoniza su propia historia. Es su actual situación la que se explora¹⁹.

Los relatos de *SMT* no incluyen un tiempo de la narración posterior al de la historia desde el que el narrador vuelve a hacer presentes otros tiempos vividos. Las narraciones más convencionales poseen un tiempo final e inquebrantable desde el que se puede conocer y juzgar. Los relatos de Munro son, desde mi punto de vista, muy complejos, porque cuestionan esas ficciones que recurren a un punto temporal *final* desde el que se pueden manejar todas las coordenadas, como en la ficción del apocalipsis, tal como la define Kermode (1967:7-8):

The matter is entirely in our own hands, of course: but our interest in it reflects our deep need for intelligible Ends. We project ourselves – a small, humble elect, perhaps – past the End, so as to see the structure whole, *a thing we cannot do from our spot of time in the middle*.

(Enfasis añadido)

Las narradoras de los cuatro relatos que hemos analizado, –aunque en menor medida la de “The Ottawa Valley”–, permanecen, a pesar de todo, “en el medio”: son narradoras en transición, expuestas a factores que no pueden controlar. El hecho de que cuenten una historia no las libera de una existencia que continúa. Ninguna de las narradoras está libre de las inconveniencias que supone seguir viviendo y soportar las contingencias del tiempo.

19. La cuestión que nos ocupa no es la de si contar toma tiempo o no, problema al que el narrador de *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Sterne se enfrenta con gran efecto cómico. Se trata de incluir en el relato las vicisitudes de un narrador que sigue viviendo una vida como personaje dentro del tiempo en el que narra, proceso que se convierte en el predominante y que ensombrece los contenidos de otra historia que está recordando.

Las narraciones de Munro ponen en duda, por lo tanto, la convención de que un narrador en primera persona puede convertirse en una figura abstracta que vive fuera del tiempo. Rompen con la certidumbre de que existe un tiempo final desde el que se pueden recomponer satisfactoriamente todos los pedazos. Este reto a ciertas asunciones literarias que nos proporcionan una sensación de tranquilidad y de poder es una señal de innovación dentro de su obra. Munro crea narradores en transición que prescinden de la seguridad de aquel tiempo eterno e inmóvil destinado sólo a aquellos seres privilegiados que se encuentran ya para siempre fuera de los conflictos que relatan.

V.3.3. *The moons of Jupiter* y los diferentes usos del presente.

Cuando W.R. Martin (1987:128-131), en su exhaustivo análisis de la obra completa de Munro, compara *The Moons of Jupiter* con previas colecciones, parte de la idea de que esta colección de relatos tiene una organización más compacta que las anteriores, principalmente porque todos ellos contienen un mismo tipo de escenario, de personajes y un estilo común. Todos los relatos están localizados en ciudades pequeñas de Ontario; los personajes protagonistas son mujeres de más de cuarenta años que ven como sus relaciones sentimentales se rompen y sus cuerpos envejecen. El estilo es menos imaginativo y más contenido que en relatos anteriores, ya que ahora predominan los narradores en tercera persona que eliminan la subjetividad inherente a los anteriores narradores en primera persona.

Hay que añadir, sin embargo, que todos los relatos de *The Moons of Jupiter* están conectados también por una idea experimental común: ofrecer al lector diferentes tipos de acercamiento a los relatos basados en los diferentes efectos producidos por el empleo del presente verbal y por una estrecha proximidad entre historia y narración.

Existe, en primer lugar, un uso casi generalizado de los tiempos verbales en presente continuo, tanto en los relatos con un narrador en tercera persona, como "Accident" o "Labor Day Dinner", como en los relatos en primera persona, como "Bardon Bus" o "Hard-Luck Stories", que trataremos después.

"Accident" comienza con la siguiente afirmación: "Frances is loitering by a second-floor window of the high school in Hanratty, on an afternoon

in early December. It is 1943”, mientras que “Labor Day Dinner” comienza con las siguientes frases: “Just before six o’clock in the evening, George and Roberta and Angela and Eva get out of George’s pickup truck [...] George is carrying the folding lawn chairs Valerie asked them to bring.”

Podemos anticipar, desde estos dos “inicios” a dos relatos diferentes, la radical diferencia entre ellos. Existe una contradicción en “Accident” entre el complemento temporal “in early December, 1943” y el uso del presente. El relato continúa “Frances’ outfit is fashionable for that year.”

La referencia al año indica que es algo que ya ha pasado, que pertenece a un periodo de tiempo incluido en una serie, del cual se ha elegido un momento en concreto. El tiempo verbal seleccionado no es un presente habitual, que a menudo ejemplifica en una enunciación una serie de actos que se realizan normalmente durante un periodo de tiempo. Al ser un presente continuo, intuimos que puede indicar duración, plasmada en el intento de inmiscuir al lector en aquel instante en el que los acontecimientos todavía no han acabado.

Sin embargo, durante nuestra lectura, al enfrentarnos con otros periodos de tiempo que se expresan en pasado, comprendemos que esta función del verbo progresivo, asociada tradicionalmente a la narración simultánea, reserva otras posibilidades.

Los personajes de “Labor Day Dinner”, a su vez, cobran movimiento de una forma diferente. Aunque se les contempla mientras hacen algo, la distancia entre ellos y el acto de la narración no aparece “animada”, por así decirlo; no hay distancia temporal: historia y narración se presentan como dos niveles contemporáneos. Después de seguir sus pasos mientras preparan el equipaje para un viaje, el narrador continúa, sin interrupciones, registrando sus movimientos: “They are driving between high stands of corn, and she thinks how ugly the corn looks -a monotonous, coarse-leaved crop, a foolish army”.

Tanto en “Accident” como en “Labor Day Dinner” nuestras expectativas se dirigen a algo que va a tener lugar muy pronto: Frances va a encontrarse con su amante, Ted, en un cuarto de la escuela donde trabaja; la familia de Roberta va a casa de un familiar a asistir a una cena. A continuación, veremos cómo estos dos acontecimientos cotidianos van a canalizarse a través de diferentes formas de organización temporal.

En “Accident”, este tiempo presente del que hemos hablado se interrumpe, se convierte en pasado, aunque no exista interrupción en los hechos que se van narrando: seguidamente Frances se encuentra con Ted y hablan. Frances ha estado merodeando por la escuela y antes de su contacto con Ted, la narración ha cambiado al pasado.

El uso del presente continuo se emplea en “Accident” para permitir la comparación y el “acercamiento” de dos momentos dentro de la vida completa de un personaje que aparecen separados en el texto, ya que después de este encuentro que presenciarnos, suceden muchas cosas: el hijo de Ted muere, Ted decide divorciarse de su esposa para evitar el escándalo de su *affair* con Frances, etc. Todo se relata en pasado, pero antes de finalizar el relato, después de una elipsis que oculta los años de matrimonio de Ted y Frances, volvemos a encontrarnos con el presente continuo:

Frances is greeting people, standing near her brother Clark and the coffin of her sister-in-law Adelaide in the Hanratty Funeral Home, nearly thirty years later. (MJ:107)

El uso inesperado del presente nos alerta de nuevo. Estamos ante un acontecimiento al que no se le da importancia en sí: Adelaide ha muerto y, aunque ha formado parte esencial en la vida de Frances, sólo se menciona el hecho de su funeral²⁰. La importancia de esta situación radica en el hecho de que ofrece a Frances la ocasión de encontrarse con alguien cuya influencia no había percibido hasta ese momento. Se trata de Fred Beecher, el hombre que conducía el coche que causó el accidente del hijo de Ted y quien, sin buscarlo, cambió la vida de Frances de un plumazo.

What difference, thinks Frances. She doesn't know where that thought comes from or what it means, for of course there is a difference, anybody can see that, a life's difference. She's had her love, her scandal, her man, her children. But inside she's ticking away, all by herself, the same Frances who was there before any of it. (MJ:109)

20. Una de las características del relato corto es que no se llevan a término todas las acciones presentadas, no se tratan todos los “impactos” que producen los sucesos en los protagonistas. El relato corto puede ser la historia de toda una vida, pero está siempre sesgada por una tendencia a enfatizar una sola perspectiva o punto en común desde el cual los materiales aparecen unidos. Su rápida orientación hacia una sola situación o contraste entre dos situaciones hace que su valor resida, precisamente, en no contemplar como relevantes muchas experiencias.

Dos segmentos se han puesto en comunicación: aquel en el que se Frances espera con impaciencia el encuentro con su amante y éste último en el que se sopesan las consecuencias de los acontecimientos no previstos de una vida. Su conexión no se establece por una contigüidad espacial textual, como sucedía en “Something I’ve Been Meaning to Tell You” o “Material”, sino por el empleo de los tiempos verbales continuos, que “estancan” el relato solamente en dos momentos especiales, mientras una sucesión de acontecimientos pasados van completando la información de otros aspectos de las vidas de los personajes. Sobre estas dos escenas que aparecen como sincrónicas intervienen otra clase de sucesos, relatados en pasado, que explican las dos experiencias clave del relato.

La información aparece distribuida en los bloques del texto de la siguiente manera:

Primer bloque: Escena en presente en la que Frances va a buscar a su amante. Escena en pasado en la que Frances y Ted se ocultan en un cuarto del colegio y la secretaria le comunica a Ted que su hijo ha tenido un accidente y está muy grave.

Segundo bloque: (Se centra en Ted). Ted va a Londres. Su hijo muere.

Tercer bloque: (Se centra en Frances). Frances permanece en la escuela un rato después de que se le comunicara a Ted la noticia. Va a casa y habla con Adelaide, su cuñada.

Cuarto bloque: Frances recuerda algunos episodios de su relación con Ted.

Quinto bloque: Ted vuelve de Londres, se enfrenta al director de la escuela, quien no quiere verse relacionado con el posible escándalo de la relación ilícita de dos de sus empleados, ya que Ted está casado. Ted, en un ataque de rabia, le anuncia que tiene intención de casarse con Frances.

Sexto bloque: En presente, contemplamos a Frances en el funeral de su cuñada, reencontrándose con la gente de Hanratty. Frances es ya una mujer mayor y sus hijos son adultos.

El propósito de este resumen de “Accident” es dejar claro cómo se ha manejado un largo trayecto de tiempo en el relato corto sin producir un efecto de acelerado resumen biográfico. Este efecto se consigue a través de

la comparación de dos tiempos presentes, que están “salpicados” o rodeados de sucesos satélites.

“Accident” mantiene el mismo tipo de organización textual que se producía en la mayoría de los relatos de *SMT*, donde se evita reproducir secuencias de sucesos en favor de una presentación contrastiva. En ésta, aparece un tiempo opuesto al presente (que pertenece a un periodo anterior en la vida del personaje), pero que, paradójicamente, se mantiene también como presente. Son relatos que permiten el descubrimiento a partir de la diferencia, palabra clave para la protagonista de “Accident”, como hemos tenido la oportunidad de comprobar en una cita anterior.

Creemos que la observación de W.R. Martin (1987:149) a este respecto es muy ilustrativa porque sirve perfectamente para explicar las ventajas de esta técnica en “Accident”:

By the simple device of using passages in the present tense for the storyline and laminating these with sections in the past tense, Alice Munro slows down the action s[so that central incidents are given full attention, but without making the action either confusing or tedious, because by this method she economically establishes perspectives that allow the reader to see the origins and significance of the otherwise ordinary events.

Sin embargo, el uso de los tiempos verbales en “Labor Day Dinner” produce una estrategia totalmente diferente. En este relato, no es posible el descubrimiento ni el aprendizaje para unos personajes que no pueden liberarse del presente.

En “Labor Day Dinner”, el periodo de tiempo que se trata es una tarde y el tiempo en el que el narrador se posiciona para relatarla es un tiempo simultáneo al de la acción, reflejado en los tiempos verbales en presente y presente continuo. Al no haber elipsis, se elimina la posibilidad de que se incluya un periodo de tiempo futuro alejado de la situación actual, como ocurría en “Accident”.

Si este tiempo presente no tiene su contrapartida en otro, podríamos esperar que el paralelismo temporal que típicamente establecen los relatos de Munro pueda encontrarse en algún punto en el pasado. Sin embargo, esto no es así; sólo existen analepsis de alcance y amplitud muy reducida,

que no permiten dibujar una comparación entre dos situaciones pertenecientes a dos tiempos distintos.

La única analepsis que merece nuestra atención contiene los recuerdos de una conversación que Roberta mantuvo con su marido el día anterior. En esa conversación, su marido se muestra agresivo y ella cree que él la desprecia. Este pasado tan cercano (sólo tuvo lugar el día anterior a su recuerdo) representa para ella la prueba de que algo ha cambiado en su marido:

How long has this been going on? Since yesterday morning: she felt it in him before they got out of bed. They went out and got drunk last night to try to better things, but the relief didn't last.

Before they left for Valerie's Roberta was in the bedroom, fastening her halter top, and George came in and said, "Is that what you're wearing?"

"I thought I would, yes. Doesn't it look all right?"

"Your armpits are flabby."

"Are they? I'll put on something with sleeves."

In the truck, now that she knows he isn't going to make up, she lets herself hear him say that. A harsh satisfacion in his voice. The satisfaction of airing disgust. She starts humming something, feeling the lightness, the freedom, the great tactical advantage of being the one to whom the wrong has been done, the bleak challenged offered, the unforgivable thing said. (MJ:137)

Dadas las características de "Labor Day Dinner" debemos plantearnos estudiar, no las funciones de una alternancia de tiempos, sino las funciones de uno de los componentes que crean el ritmo en una narrativa. Nos estamos refiriendo a la escena. "Labor Day Dinner" se compone de una sola escena ininterrumpida. El autor ha escogido para el relato tres elementos que denotan el máximo grado de inmediatez de la historia con respecto al lector: la escena (recordemos la definición de Ingarden (1973:241) de que en las escenas "a situation is slowly developed and shown in its entire concrete fullness and its entire concrete course"), la narración simultánea, que elimina cualquier tipo de interferencia temporal del narrador y, los tiempos verbales en presente.

La escena se ha considerado tradicionalmente como un modo de presentación que contiene un momento central en el desarrollo de las narraciones. Genette (1989:164) afirma, por ejemplo, que las escenas "señalan etapas irreversibles en el cumplimiento de un destino". Sin embargo, como

el mismo Genette descubre en la novela de Proust, pueden adoptar otras funciones, como la de “inaugurar” la entrada del personaje en una serie de actuaciones similares, de las cuales sólo obtenemos la primera.

Esta connotación no se puede aplicar a “Labor Day Dinner” porque, a pesar de que presenta a unos personajes inmersos en una actividad ritual no novedosa -la celebración del Día del Trabajo en casa de un familiar-, se ven expuestos a fuerzas y sentimientos que no pueden controlar y que los aislan de los demás. La única escena que compone “Labor Day Dinner” no es una anticipación porque no existe en este relato un tiempo más allá del transcurso de una tarde y porque la situación es demasiado concreta para verse repetida de forma similar en otra ocasión²¹. Las percepciones de los personajes son inseparables de un día en concreto, no se pueden relacionar con otro periodo de la existencia del personaje principal, Roberta.

Sí podemos hablar, sin embargo, de una macro-escena con valor representativo, pero no porque anticipe el porvenir de la protagonista, sino porque describe en su totalidad un segmento limitado de su vida. Los lectores consideramos que este segmento representa una etapa completa de su experiencia como “persona”: la madurez por la que se asoman signos de vejez.

Aunque a continuación calificaremos esta escena como “típica” por su énfasis en la caracterización y no en la acción, el periodo de tiempo que incluye, un día, no es un día típico. El énfasis no se encuentra en su similitud con otros muchos, sino en su capacidad para albergar información que refleja la esencia de una experiencia. Un día cuyo transcurso va reflejando los conflictos, preocupaciones, placeres y certezas que caracterizan a una vida.

En vez de convertirse en una escena de concentración dramática, esta escena es “típica” porque, gracias a la inclusión de recuerdos, apreciaciones y descripciones, la textura temporal se agranda²². Este tipo de escena se relaciona con la innovación que Genette (1989:165) había descubierto en

21. Bal (1985:74) considera que las escenas de Proust son anticipaciones, por eso hemos usado este término para describir su valor temporal.

22. Genette (1989:165) retoma de B.G. Rodgers (1965) en *Proust's Narrative Techniques*, Droz, Ginebra, la distinción entre escenas dramáticas o típicas. En las escenas típicas la acción

las escenas proustianas, las cuales no están libres de “impedimenta” descriptiva o de interferencias anacrónicas. Esta escena,

desempeña en la novela un papel de “hogar temporal” o de polo magnético para toda clase de informaciones y circunstancias conexas: casi siempre hinchada, o incluso atestada, de digresiones de todas clases, retrospecciones, anticipaciones, paréntesis iterativos y descriptivos, intervenciones didácticas del narrador, etc., destinadas todas a reagrupar en silepsis en torno a la sesión-pretexito un haz de acontecimientos y de consideraciones capaces de darle un valor plenamente paradigmático.

Todo este tipo de “intrusiones” (a excepción de la intervención didáctica del narrador) aparecen, aunque de forma muy restringida, en “Labor Day Dinner. Pero no las consideramos intrusiones porque forman parte del pensamiento del personaje y, por lo tanto, no interrumpen el discurrir del tiempo.

Se podría discutir también sobre la frontera entre este tipo de escena y el *slow-down* o deceleración temporal, en el que un periodo muy corto de tiempo se trata discursivamente de forma muy extensa. Coincido con la opinión de Genette, que considera a este procedimiento escena y no deceleración (Genette no contempla este último modo en su descripción del ritmo

no es tan importante como en las dramáticas, ya que responden a una necesidad de caracterizar al personaje y a la sociedad que lo rodea. Quizá una división tan tajante no pueda darse en el relato corto, porque el número de escenas aparece lógicamente reducido. Cuando el relato cubre un periodo corto de tiempo, las escenas suelen ser a la vez dramáticas (contienen los acontecimientos) y típicas (actúan como un medio de dar a conocer los personajes). Por ejemplo, la única escena de “Hills like White Elephants” de Hemingway contiene el destino todavía no completado de los personajes y la actitud de estos dos personajes ante la tristeza de sus vidas vacías. Uno de los logros del relato corto, a mi modo de ver, es lograr dar forma a momentos “de espera” en los que no sucede nada, pero que captan momentáneamente la veracidad de una realidad intuida, retratando a unos pocos personajes de forma tan clara que su imagen no se diluye nunca después de haberlos conocido en el relato, como en “The Light of the World”, también de Hemingway.

En “Labor Day Dinner”, la escena que compone el relato refleja, más que acontecimientos, la conciencia de un cambio. La protagonista deduce que debe hacer ciertos reajustes para poder continuar su larga convivencia en familia. Literalmente no “ocurre” nada; la escena contiene un proceso en el que los personajes detectan aspectos de otros personajes que los complacen o les inquietan. La narrativa moderna se caracteriza, en parte, por el abandono de un relato de acontecimientos por otro centrado en los movimientos de la consciencia. En el caso de los relatos de *MJ*, se explotan, además, nuevas formas que den inmediatez a un tiempo que pasa, *que está pasando*, enfatizando el hecho de que se está desdoblado ante nuestros ojos en ese momento.

narrativo). En cualquier caso, percibir un pasaje como escena o *slow down* dependerá del texto con el que tratemos.

En el caso que nos ocupa, no existe disminución de la velocidad, sino un control del detalle necesario para que el diálogo o los pensamientos del personaje puedan ser comprendidos tal como lo hace el propio personaje, que posee un alto grado de conocimiento de sí mismo por referencia a su propio pasado. Este tipo de escena es el resultado de un intento por “equipar” al lector con el mismo nivel de información que posee el personaje.

Un ejemplo muy claro de esta estrategia lo encontramos en el último bloque de la narración, cuando se atisba la posibilidad de una reconciliación entre Roberta y su marido. Este segmento comienza así:

“A gibbous moon.”

It was Roberta who told George what a gibbous moon was, and so his saying this is always an offering. It is an offering now, as they drive between the black cornfields.

“So there is.”

Roberta doesn't reject the offering with silence, but she doesn't welcome it, either. She is polite. She yawns, and there is a private sound to her yawn. *This isn't tactics, though she knows that indifference is attractive. The real thing is. He can spot an imitation; he can always withstand tactics. She has to go all the way, to where she doesn't care. (MJ:158)* (El énfasis es mío y recae sobre las enunciaciones que hacen comprender las intenciones de los personajes).

Por otra parte, hemos mencionado anteriormente los otros dos elementos que también combina este relato: un narrador cuya posición temporal con respecto a la de la historia es simultánea (como ya se había observado en “Tell Me Yes or No” o “The Spanish Lady”) y un uso del presente verbal.

Uspenski (1983:71) señala que el tiempo presente puede usarse para fijar -de manera conspicua, podría añadirse-, el punto de vista desde el cual la narración se lleva a cabo:

Each time the present tense is used, the author's temporal position is synchronic -that is, coincides with the temporal position of his characters. He is at that moment located in their time²³.

23. Uspenski (1983:71) asume que se necesita del uso del pasado para formar un argumento, para ofrecer una transición entre las secciones sincrónicas de la narrativa y ligar secuencialmente las escenas, en las que el tiempo parece pararse:

Este efecto de localización temporal del narrador justo en el tiempo diégetico de los personajes es sólo un aspecto de la potencialidad que alberga esta técnica, ya que los relatos de *MJ* exploran otras posibilidades diferentes de las de “Walker Brothers Cowboy” o “Dance of the Happy Shades”, pertenecientes a *DHS*, relatos en los que se enfatizaba el deseo de la narradora de situar unos sucesos pasados en la esfera de lo permanente.

El uso del presente no implica necesariamente la simultaneidad entre historia y narración o la indeterminación temporal, como indica Genette (1989:315). Tampoco es necesario que se utilice exclusivamente para relatar acciones que se desarrollan lentamente (Uspenski, 1983:71) o para enfatizar el valor de lo habitual relacionado con ciertas épocas (Chatman, 1990:87-88).

En cada narración, el uso de los tiempos adquiere connotaciones diferentes. Hemos de tener en cuenta que el narrador de “Labor Day Dinner” es un narrador en tercera persona que no necesita, como los narradores en primera persona de *DHS*, anclarse en el pasado (tratado como presente) y dar muestra de que las cosas no han variado.

Además, a diferencia de los narradores en primera persona de “Tell Me Yes or No” o “The Spanish Lady”, no relata lo que está sucediendo en el momento en que se “decide” a recordar unos hechos.

El narrador de “Labor Day Dinner”, a pesar de no estar sujeto a las restricciones temporales inherentes al punto de vista de un personaje, no se aparta nunca de su simultaneidad con la historia. Hemos de intentar identificar, por lo tanto, otras posibilidades u otras funciones narrativas más com-

Verbs in the past tense, however, describe the shifts that take place between the scenes, forming the context against which the synchronic scenes must be perceived. This particular kind of narrative construction may be compared to a slide show, where the individual slides are linked together sequentially to form a plot. When a slide is shown, narrative time stops.

En “Labor Day Dinner” no necesitamos tiempos verbales en pasado para formar un argumento porque éste, como hemos comentado en la nota anterior, se va formando a partir de las percepciones de los personajes.

Hemos observado en la sección dedicada a *DHS* que hay otras formas verbales que aportan un efecto de sincronización del punto de vista del narrador y de los personajes, como los imperfectos, que el mismo Uspenski (1983:72-5) analiza. Según Chatman (1990:85), también los adverbios pueden contribuir a acercar la posición del narrador con respecto a lo que narra (se refiere a los adverbios con significado de presente que ocurren con formas verbales en pretérito).

plejas que la mera intención de envolver al lector en una duración de la acción contemporánea al acto de lectura.

La conclusión a la que hemos llegado es que, a través de esta estrategia –el uso ininterrumpido del presente–, somos desprovistos de una distancia temporal de lo que está sucediendo. De esta forma, no es posible un distanciamiento emocional de las experiencias dolorosas. Los personajes no pueden alejarse de una experiencia pasada, ya que la experiencia que están viviendo “ahora” es lo único que poseen. El narrador rehusa, por su parte, a colocarse en un futuro, un tiempo posterior a la historia, desde el que podría obtener un panorama fiable de los cambios o reajustes que se producen en las relaciones entre los personajes.

Esta posición “segura” del narrador –posterior a la de la historia– queda muy atrás en la producción de Munro (en los relatos que componen *DHS* y *LGW*). En estos relatos, los narradores en primera persona relacionaban incidentes significativos de su niñez y adolescencia desde su perspectiva adulta. Podían protegerse de situaciones dolorosas gracias a la ironía que les permitía la distancia.

El reconocimiento de lo absurdo y huidizo de la experiencia es, según Judith Miller (1984:114-5), una de las conclusiones que los narradores de los relatos de Munro extraen de su enfrentamiento pasado con la realidad, como en “An Ounce of Cure” de *DHS*. En este relato, la protagonista se recupera de la humillación sufrida en un escarceo amoroso precisamente porque el paso del tiempo la convierte en una persona diferente. Cuando, ya adulta, vuelve a encontrarse con el chico del que estuvo enamorada, la narradora comenta (es el final del relato):

No, I do not think I really saw him again until I came home after I had been married several years, to attend a relative's funeral. And I saw him looking over at me with an expression as close to a reminiscent smile as the occasion would permit, and I knew that he had been surprised by a memory either of my devotion or my little buried catastrophe. I gave him a gentle uncomprehending look in return. I am a grown-up woman now; let him unbury his own catastrophes. (*DHS*:88)

Observamos que este tipo de relatos, que permiten un seguro distanciamiento de la experiencia, han desaparecido en “The Moons of Jupiter” casi totalmente. En realidad, sólo hay un relato, “The Turkey Season”, que se ajusta a este modelo. En él, una narradora ya adulta describe unas navi-

dades que pasó de niña trabajando en una fábrica de aves, descubriendo desde esa perspectiva posterior a los acontecimientos las razones del misterioso comportamiento de una persona que ella admiraba.

En el resto de los relatos de “The Moons of Jupiter” no hay separación entre el incidente y su “reapropiación” o explicación. Si ésta existe, es la que va produciéndose entre los momentos que se suceden, por lo que resulta, inevitablemente, menos definitiva y aclaratoria. Munro ha elegido el presente porque es menos controlable que el pasado. Además, ha compuesto el relato a través de una única escena porque ésta no permite la intromisión de una entidad superior a la historia (el narrador) que organice los sucesos de una forma temporalmente diferente a la que se producen.

En este relato, solamente una vez se registra un hecho inesperado, que hace que los personajes despierten momentáneamente de un tiempo que los arrastra y reflexionen sobre el curso que están tomando sus vidas. Cuando Roberta, su marido y sus hijas vuelven por la noche a casa, un coche sin luces se cruza en su camino y están a punto de tener un accidente:

It comes out of the dark corn and fills the air right in front of them the way a big flat fish will glide into view suddenly in an aquarium tank. It seems to be no more than a yard in front of their headlights. Then it's gone - it has disappeared into the corn on the other side of the road. They drive on. They drive on down the Telephone Road and turn into the lane and come to a stop and are sitting in the truck in the yard in front of the dark shape of the half-improved house. What they feel is not terror or thanksgiving, not yet. What they feel is strangeness. They feel as strange, as flattened out and born aloft, as unconnected with previous and future events as the ghost car was, the black fish. The shaggy branches of the pine trees are moving overhead, and under those branches the moonlight comes clear on the hesitant grass of their new lawn. (*MJ*:159)

Este pasaje de “Labor Day Dinner” es el único de *MJ* (exceptuando, como hemos mencionado “Accident”, cuya estructura se asemeja más a los relatos de *SMT*) en el que la narradora es “condescendiente” y presenta algo parecido a una conclusión sobre las vidas de los personajes. El resto de los relatos acaban simplemente en un punto intrascendente de sus vidas mientras están realizando alguna actividad, como volver al hospital para seguir cuidando a un padre enfermo (“The Moons of Jupiter”), andar por los pasillos de una residencia de ancianos (“Mrs. Cross and Mrs. Kid”) o en medio

de una conversación casual (“Dulse”, “Visitors”). Estos momentos aparecen desprovistos de cualquier sentido de finalidad o compleción.

Los relatos de *MJ* eliminan, no sólo la distancia que permite obtener una perspectiva añadida sobre los acontecimientos, sino cualquier tipo de conclusión. Señalamos anteriormente que los críticos han puesto de relieve la falta de conexiones entre los elementos de los relatos que componen *MJ*²⁴. Creo que, en estos relatos, el empleo del presente contribuye a favorecer una lectura desde la cual no es posible dotar de sentido a un pasaje de vida del que ni los personajes ni el lector se han liberado todavía.

El presente no se utiliza en *MJ* para enfatizar la validez permanente de los contenidos del recuerdo (*DHS*, *LGW*), ni para crear un relato doble en cuyo segundo nivel los narradores viven una segunda historia (“Material”, “Tell Me Yes or No”, “The Spanish Lady”, “The Ottawa Valley”), sino para retratar a unos personajes que no tienen acceso a un tiempo libre de inseguridad. En este sentido, *SMT* y *MJ* están estrechamente relacionados entre sí y contrastan con las dos anteriores colecciones. Se han utilizado estrategias parecidas con muy diferentes resultados.

Por otra parte, el uso del presente verbal junto con la simultaneidad del narrador con su historia, acercan las narraciones en primera persona de *SMT* y de *MJ* a otro tipo de relatos o situaciones comunicativas, tales como el diario, la discusión o la presentación de un caso, que suponen la comunicación directa de un hablante y un receptor²⁵.

“Bardon Bus”, por ejemplo, está fragmentado en bloques numerados que, en forma de episodios, explican la situación actual del personaje. Van relatando alternativamente los pensamientos del personaje narrador, los sucesos que le van ocurriendo y los que le ocurrieron la primavera anterior

24. John Orange (1983:94), Lorna Irvine (1983:105-8) y Robert Thacker (1983:42-3) han reconocido que la desconexión es un aspecto esencial que caracteriza a los relatos de *MJ*. Como comenta W.R. Martin (1987:131), no sólo ha desaparecido en esta colección un tipo de historia precedente basada en la dualidad de un narrador adulto que narra sus experiencias de la niñez, sino que *MJ* es el único volumen desde *DHS* cuyos relatos no finalizan con una reflexión sobre las limitaciones del arte. Este hecho revela la cualidad inconclusiva de los relatos que componen *MJ*.

25. El narrador se dirige explícitamente a un receptor, a veces incluido en el relato como un “you” - “You see the sort of thing I mean” en “Bardon Bus” (*MJ*:122)- o como un personaje ausente al que se le cuentan los hechos en “Material”, “Tell Me Yes or No” o “The Spanish Lady”.

a su relato. Es más, este relato tiene un orden típicamente “munroniano” porque, cuando hay relato de sucesos pasados, estos se enmarcan en dos momentos presentes, al principio y al final de la narración.

Así comienzan los bloques de “Bardon Bus”, que sirven para ilustrar la forma en que la narradora parece escribir un diario diseñado para ser leído y comprendido por otras personas, ya que ella se presenta a sí misma y explica con cuidado todas las situaciones:

1. I think of being an old maid, in another generation. There were plenty of old maids in my family. I come of straitened people, madly secretive, tenacious, economical. Like them, I could make a little go a long way.
2. This summer I'm living in Toronto, in my friend Kay's apartment, finishing a book of family history which some rich people are paying me to write. Last spring, in connection with this book, I had to spend some time in Australia.
3. I call him X, as if he were a character in an old-fashioned novel, that pretends to be true. X is a letter in his name, but I chose it also because it seems to suit him. The letter X seems to me expansive and secretive. And using just the letter, not needing a name, is in line with a system I often employ these days. I say to myself, “Bardon Bus, No.144,” and I see a whole succession of scenes.
4. I dreamed that X wrote me a letter. It was all done in clumsy block printing and I thought, that's to disguise his handwriting, that's clever.
5. When I knew X in Vancouver he was a different person.
- 6., 7., y 8. tratan con este periodo pasado de su vida, y en 9. se recupera el presente: This is the time of the year when women are tired of sundresses, prints, sandals.
10. I am at a low point. I can recognize it. That must mean I will get past it.
11. I have had a pleasant dream that seems far away from my waking state.
12. I go along the street to Rooneem's Bakery and sit at one of their little tables with a cup of coffee. Roonem's is an Estonian bakery where you can usually find a Mediterranean housewife in a black dress, a child looking at the cakes, and a man talking to himself.

Existe, en este tipo de relatos, un tiempo narrado en presente, pero que por su cualidad, se libera de cualquier localización temporal. Podemos observar aquí el germen de un aspecto que se desarrollará más plenamente en los relatos de siguientes colecciones. Se presentan, no los contenidos de la memoria, sino los contenidos de la fantasía del protagonista, que repro-

duce historias imaginadas intercaladas con otros hechos que suceden o han sucedido.

Estos sucesos imaginarios no modifican de forma alguna los sucesos “reales”, sino que son elementos que caracterizan al personaje y crean un nivel de acontecimientos contrapuesto a la experiencia más inmediata del personaje que narra.

Por el momento es más importante dejar constancia de que, como en la mayoría de los relatos de *SMT*, las funciones que tienen normalmente el pasado y el futuro se invierten. En “Chaddeleys and Flemings”, por ejemplo, se narra en un tiempo pasado lo que acaba de ocurrir (la pelea de la narradora con su marido) y en un tiempo presente un momento de su niñez:

The plate missed, and hit the refrigerator [...] For me, too, amazement, that something people invariably thought funny in those instances should be so shocking a verdict in real life.[...]

I lie in bed beside my little sister, listening to the singing in the yard. Life is transformed, by these voices, by these presences, by their high spirits and grand steem, for themselves and each other. My parents, all of us, are on holiday. (*MJ*:18)

Estos son los últimos párrafos de “Connections”, primera parte de “Chaddeleys and Flemings”. Este relato es el que abre el libro *MJ* y el que, de forma más explícita, airea el tono y los contenidos de los siguientes relatos. Aunque desde el punto de vista técnico e incluso temático *MJ* posee muchos aspectos comunes con *SMT*, comprobamos que Munro abre el camino hacia otras posibilidades de experimentación. La yuxtaposición temporal no se contempla aquí como un método de descubrimiento (como en “Something I’ve Been Meaning to Tell You” o “Material”). El sentimiento es de pérdida, no de recuperación del pasado.

Con unos procedimientos de organización temporal más sencillos que los utilizados en *SMT* (la analepsis en *MJ* es más contenida y por lo tanto hay menos fragmentación y desorden cronológico) se consiguen efectos más inquietantes. Cuando aparecen momentos del pasado expresados en el presente, como en “Connections”, este tiempo “rescatado” no ayuda a descifrar lo que les ocurre “ahora” a los personajes, porque el presente, por sí mismo, no muestra las marcas del pasado, como hemos observado que sucedía en algunos relatos de *SMT*.

Anteriormente no hemos reproducido en su totalidad el párrafo que da término a “Connections” pero, como sabemos –gracias a las entrevistas– que Munro suele colocar la carga de significación al final del primero o del último relato de cada colección, podemos citarlo enteramente ahora para ser testigos de cómo el personaje va perdiendo la esperanza de apresar un significado permanente para su vida a medida que se aproxima el final del relato:

My parents, all of us, are on holiday. The mixture of voices and words is so complicated and varied it seems that such confusion, such jolly rivalry, will go on forever, and then to my surprise – for I am surprised, even though I know the pattern of sounds – the song is thinning out, you can hear the two voices striving.

Merrily, merrily, merrily, merrily,

Life is but a dream.

Then the one voice alone, one of them singing on, gamely, to the finish. One voice in which there is an unexpected note of entreaty, of warning, as it hangs the five separate words on the air. *Life is. Wait. But a. Now, wait. Dream.* (MJ:18)

La colección de relatos que sigue a *MJ* se encuentra en consonancia con este pasaje de “Connections”.

VI. DESDOBLAMIENTO DEL TIEMPO EN *THE PROGRESS OF LOVE*

El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo en el espacio literario. (Julio Cortázar, 1994: 372)

En el apartado dedicado a los modos de presentación del tiempo en el relato corto observamos que la restricción de longitud de este género lo hace particularmente apto para la representación de lo “fantástico”, para capturar, momentáneamente, la esencia de un mundo extraño, sin que éste corra el peligro de exponerse a las clasificaciones y explicaciones típicas del mundo racional.

Todorov (1982:33-53) definió el género fantástico como un efecto “evanescente”, que permanece mientras dure la incertidumbre sobre si lo que sucede es algo explicable de acuerdo a las leyes humanas o es algo sobrenatural. Este efecto “evanescente” de lectura se acomoda perfectamente a la esencia del relato corto, que Cortázar (1994:370) aventuró a definir “como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia”.

La significación del término “fantástico” puede albergar muchas modulaciones. En esta sección intentaremos identificar cuáles son las similitudes que existen entre ciertas manifestaciones de lo fantástico y la representación del tiempo en los relatos que componen *The Progress of Love*. Creemos que la nueva variación en el tratamiento del tiempo que podemos contemplar en esta colección es otra técnica que Munro emplea para estructurar los textos verticalmente, a través de la presentación de niveles

de experiencia paralelos, apartándolos así de la horizontalidad e irreversibilidad de una línea de sucesos.

Este modo de presentación se podría relacionar con la propuesta de Chatman (1990:59-62) de clasificar ciertos relatos como “antihistorias” o “antinarraciones”, es decir, textos que cuestionan la lógica narrativa de que “una cosa lleve a otra y sólo a otra, la segunda a una tercera y así hasta el final”. También se puede relacionar con la definición y descripción de Ana González Salvador (1980:99) del relato “insólito”, diferente del relato fantástico tal como es definido por Todorov (1982:34), entre otras cosas, porque la naturaleza de la “segunda realidad” que aparece en la vida de los personajes tiene el carácter sólido “natural e incontestable de la realidad de todos los días”.

Siempre se ha considerado, aunque sea de forma implícita, que la visión fantástica reside en un concepto espacial: es la consecuencia de dar un paso hacia un terreno desconocido, de cruzar al otro lado del espejo, de morar en las estancias prohibidas de una casa. El concepto de “lo fantástico” se ha relacionado también con el término metafórico de la frontera, es decir, con un espacio que simboliza un estado mental que aparece cuando el personaje cruza una barrera y se aventura en un país desconocido¹.

Incluso dentro de la crítica literaria feminista, se puede observar una identificación del género fantástico con una noción espacial de asimilación de la experiencia. Coral Ann Howells (1987:75) comenta que:

In Munro's fiction fantasizing coexists with a character's normal everyday living for the possibilities envisaged by the fantasist do not lie outside reality, rather are they hidden within it. Her language of fantasy is no different from the language of realism, for fantasy works on the same materials, merely stepping aside into one of the spaces within the text,

1. Para más información sobre la noción de “frontera”, véase Shaw (1983:192-3). El ejemplo del relato “Wakefield” de Nathaniel Hawthorne ilustra este concepto. El protagonista de este relato no puede volver con la familia que abandonó porque, a pesar de vivir muy cerca de ella, no encuentra el momento para reajustarse a su anterior vida:

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe. (Hawthorne, 1937:926)

another room of the house where its contents are rearranged. (Énfasis añadido)

Sin embargo, este “habitar” en otra estancia de nuestra mente que constituye, efectivamente, una de las implicaciones de la visión fantástica, conlleva también un “trastorno temporal” porque separa a los personajes del movimiento secuencial del tiempo. Se crean situaciones cuyas posibilidades residen en la anarquía propia del sueño o a la imaginación, creando una dualidad temporal en la que se ve inmerso el personaje.

Comentamos en los apartados dedicados a *SMT* y a *MJ* la insistencia de ciertos narradores en la falta de sincronización de los personajes, cuyos movimientos en planos temporales paralelos impedían la falta de coincidencia de sus experiencias. Otros relatos, como “Material”, “Tell Me Yes or No” o “The Spanish Lady”, incluían dos planos temporales diferentes, con dos tiempos en movimiento: el de la historia y el de la narración.

Nuestro objetivo ahora es analizar cómo el texto abre otras dimensiones temporales dentro de un tiempo cotidiano que, como en el caso de “Monsieur les Deux Chapeaux”, cubre sólomente el trancurso de un día. A este respecto podríamos citar las palabras de Borges en su relato “El Jardín de Senderos que se Bifurcan”, que Ana González Salvador (1980:9) recoge para abrir el libro que contiene su teoría. La siguiente afirmación contiene, a mi modo de ver, la esencia de la organización de este tipo de relatos:

No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe Vd. y no yo; en otros yo, no Vd.; en otros, los dos.

VI.1. “The Progress of Love”, “Monsieur les Deux Chapeaux” y “Miles City, Montana”: el caso de los porvenires simultáneos

Desde el comienzo de la colección *The Beggar Maid* se puede observar que existe una tendencia a exponer a los personajes, en el inicio del relato, a ciertos estímulos que crean falsas expectativas y que hacen imaginar a la protagonista mundos opuestos a su conocimiento práctico del mundo real. Este es el comienzo de “Royal Beatings”, el primer relato de *The Beggar Maid*:

Royal Beating. That was Flo’s promise. You are going to get one Royal Beating.

The word Royal lolled on Flo's tongue, took on trappings. Rose had a need to picture things, to pursue absurdities, that was stronger than the need to stay out of trouble, and instead of taking this threat to heart she pondered: how is a beating royal? She came up with a tree-lined avenue, a crowd of formal spectators, some white horses and black slaves. Someone knelt, and the blood came leaping out like banners. An occasion both savage and splendid. (*BM:3*)

Con esta misma desviación de una realidad compartida con los demás personajes del relato da inicio "The Progress of Love", el primer relato de la colección con el mismo título:

I got a call at work, and it was my father. This was not long after I was divorced and started in the real-state office. Both of my boys were in school. It was a hot enough day in September.

My father was so polite, even in the family. He took time to ask me how I was. Country manners. Even if somebody phones up to tell you your house is burning down, they ask first how you are.

"I'm fine," I said. "How are you?"

"Not so good, I guess," said my father, in his old way - apologetic but self-respecting. "I think your mother's gone."

I knew that "gone" meant "dead". I knew that. But for a second or so I saw my mother in her black straw hat setting off down the lane. (*PL:3*)

La consecuencia de estas momentáneas confusiones del significado de ciertas palabras tiene como resultado la creación de dos escenas que ofrecen "porvenires simultáneos" a lo que les ocurre a los personajes. En el primer caso, la paliza que recibe Rose de su padre no tiene nada que ver con la ocasión espléndida que imagina. En "The Progress of Love" la muerte de la madre de la protagonista, acostada en su cama, tampoco aparece a primera vista conectada con la imagen de su madre alejándose, de manera resoluta, de la casa en la que vivían. Sin embargo, al final del relato, esta última imagen aparece como una variación de la vida "real" de su madre, tan verdadera como su muerte auténtica, porque el relato se basa en la "visualización" (falsa) que la protagonista hace de ciertas escenas claves en la historia de su familia. Dentro del conjunto del relato, este primer acercamiento de la narradora a la vida de su madre es simplemente una anticipación de similares estrategias que usará más adelante en el relato para poder asimilar la verdad sobre su madre.

Chatman (1990:59) utiliza el término “porvenires simultáneos” tal como lo concibe Borges en su relato “El Jardín de Senderos que se Bifurcan”. Este término significa que el personaje opta por diversos tiempos que proliferan y ofrecen un abanico de posibilidades, trayendo varios desenlaces posibles. Estas son las palabras que un personaje le dice al narrador, describiendo este método:

Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.

Esta es una descripción muy precisa de lo que ocurre en “The Progress of Love”. Vamos a ver cómo cobra forma en este relato.

La narradora recuerda una historia que su madre, Marietta, le contó una vez. Al principio, no dudamos de esta historia según aparece contada en el texto. La madre de Marietta estuvo una vez a punto de ahorcarse. Cuando Marietta era una niña, al entrar en el cobertizo de su casa, ve a su madre, de pie, encima de una silla, con una soga alrededor del cuello. Su madre le ordena ir inmediatamente en busca de su padre. La niña busca desesperadamente a su padre en su lugar de trabajo y este recorrido se ve envuelto en un pánico insoportable. Su búsqueda se ve retrasada porque no puede encontrar a su padre y por las dudas que le asaltan sobre lo que debe hacer. Cuando decide volver, encuentra a su madre con una vecina que ha logrado hacer desistir a su madre de suicidarse. Entonces la niña (que es la madre de la narradora) se desmaya por la presión emocional que ha sufrido.

A pesar de que esta historia posee una cualidad irreal, remarcada por el hecho de que la niña lleva todavía su ropa de dormir cuando tiene que buscar a su padre por el pueblo, aparece cerrada y completa después de este final:

Her heart was broken. That was what I always heard my mother say. That was the end of it. Those words lifted the story and sealed it shut. (PL:13)

Después de este episodio, la narradora sigue relatando otros hechos, aparentemente no conectados con él. Se refieren al verano en el que la hermana de su madre, su tía Beryl, les hace una larga visita. Después de un largo trecho de narración, que nos informa de cómo se comportaban todos ante la novedad de la visita, Beryl, casualmente, menciona aquel episodio del sui-

cidio de su madre. Pero esta vez desaparece el componente dramático del episodio porque el incidente se transforma, en labios de Beryl, en una broma que su madre urdió para jugarle una mala pasada a su marido, quien, al parecer, estaba interesado en aquel momento en otra mujer.

Beryl cuenta este relato rápidamente, en el transcurso de una cena familiar en un hotel, donde Marietta y ella misma disfrutaban de su primera salida de casa para una celebración formal:

I remember Marietta tearing off down the hill in her nightie, and I guess the German lady saw her go, and she came out and was looking for Mama, and somehow we all ended up in the barn- me, too, and some kids I was playing with -and there was Mama up on a chair preparing to give Daddy the fright of his life. She'd sent Marietta after him. And the German lady starts wailing, "Oh, Missus, come down, Missus, think of your little *kindren* - "*kindren*" is the German word for "children" - "think of your *kindren*" and so on. Until it was me standing there - I was just a little squirt, but I was the one notice that rope. My eyes followed that rope up and up and I saw it was just hanging over the beam, just flung there - it wasn't tied at all! Marietta hadn't noticed that, the German lady hadn't noticed it. But I just spoke up and said, "Mama, how are you going to manage to hang yourself without that rope tied around the beam? [...]"

"I spoiled her game" (PL:21-2)

Estas dos versiones de la misma historia inquietan a la narradora, no en el tiempo en el que ella es una niña, sino más tarde. Después de este retorno al pasado, la narradora se retrata a sí misma ya adulta. Se presenta una escena en que la narradora enseña a un amigo la granja donde vivía cuando era pequeña. Esta granja había sido alquilada y después abandonada por una comunidad *hippie*.

Pero este tiempo, más cercano, se ve interrumpido en el siguiente bloque narrativo por el pasado. Más que una interrupción, podríamos decir que es una continuación porque retoma aquella escena que tuvo lugar muchos años atrás justo donde se había abandonado antes: en aquella velada en el hotel. Cuando la familia vuelve a casa, ante la estupefacción de todos sus parientes, Marietta confiesa que quemó el dinero que le dejó su padre en herencia.

Esta nueva historia aclara, indirectamente, algunas alusiones anteriores aparentemente triviales. En una conversación que mantiene Marietta con la narradora, Marietta confiesa que prefiere tener el pelo blanco, como lo ha

tenido desde los veinte años, para no tenerlo del mismo color que su padre. Comprendemos que estos detalles aislados e intrascendentes incluidos al comienzo del relato cobrarán después gran relevancia. Marietta quemó el dinero de su padre porque lo odiaba, aspecto que no se trata, ni siquiera se menciona una sóla vez abiertamente, sino que aparece de esta manera tenue e indirecta, perdida entre otras apreciaciones de los personajes a lo largo de conversaciones.

También podemos relacionar este aspecto de la vida de Marietta con otras palabras que ella pronunció hablando con su hija. Al no atribuir las a nadie en especial, no podemos comprender su significado en el punto del relato donde aparecen:

Hatred is always a sin, my mother told me. Remember that. One drop of hatred in your soul will spread and discolor everything like a drop of blank ink in white milk. (PL:6)

Sólo *a posteriori* podemos intuir las razones ocultas de los personajes. En este caso el incidente que Marietta menciona al volver a casa arroja luz sobre algunos de los detalles anteriores del relato. Aunque este incidente, el de Marietta quemando el dinero, vuelve a estar sujeto a una discordancia de versiones. Para la misma narradora, la realidad se ha vuelto a desdoblarse. Aparentemente esta discordancia se refiere a un detalle trivial: el hecho de que su padre realmente estuviera presente cuando su madre quemaba el dinero. Sin embargo es este detalle el que conforma la personalidad de su padre para la narradora:

My father did not stand in the kitchen watching my mother feed the money into the flames. It wouldn't appear so. He didn't know about it until that Sunday Afternoon in Mr. Florence's Chrysler, when my mother told them all together. Why, then, can I see the scene so clearly, just as I described it to Bob Marks (and to others - he was not the first?) I see my father standing by the table in the middle of the room - the table with the drawer in it for knives and forks, and the scrubbed oilcloth on top - and there is the box of money on the table. My mother is carefully dropping the bills into the fire. She holds the stove lid by the blackened lifter in one hand. And my father, standing by, seems not just to be permitting her to do this but to be protecting her. A solemn scene, but not crazy. People doing something that seems to them natural and necessary. (PL:29-30)

Para la narradora, la invención de esta escena, que ella imagina como parte del verdadero pasado de sus padres, es la consecuencia de su necesidad por fabricarse una identidad clara y duradera. Necesita inventarse el pasado para comparar el destino de sus padres -que son leales a sus propios sentimientos y pierden una fortuna para salvaguardar su dignidad- con el suyo propio, que podría haber sido diferente si hubiera seguido el modelo de sus padres. La narradora reconoce que ella no aprueba lo que hizo su madre:

If I had been the sort of person who approved of that, who could do it, I wouldn't have done all I have done - run away from home to work in a restaurant in town when I was fifteen, [...]. I wouldn't be divorced. My father wouldn't have died in the county home. My hair would be white, as it has been naturally for years, instead of a color called Copper Sunrise. (PL:30)

Sin embargo, considera necesario que exista esta otra realidad, porque el presente y el futuro de su vida dependen del valor que ella concede a las historias que posee. Por eso se sumerge en una dualidad de pasados posibles, todos igualmente verdaderos:

How hard it is for me to believe that I made that up. It seems so much the truth it is the truth; it's what I believe about them. I haven't stopped believing it. But I have stopped telling that story. I never told it to anyone again after telling it to Bob Marks. I don't think so. I didn't stop just because it wasn't, strictly speaking, true. I stopped because I saw that I had to give up expecting them to approve of any part of what was done. (PL:30)

Más que una sucesión de acontecimientos cuya veracidad es irrefutable, la narradora nos ha presentado la vida de su madre, de su padre y la suya propia como una sucesión de imágenes, cuyas conexiones no se basan en el criterio causa-efecto sino en la paradójica confluencia de un criterio de arbitrariedad y necesidad. No sabe porque ha imaginado los episodios de su familia así, pero a la vez necesita que se hayan producido de esa manera.

Existe, por una parte, la vacilación, la incertidumbre sobre lo que pasó realmente y, por otra, la solidez y contundencia de ciertas escenas que, inventadas o no, permanecen como una fuente fiable de conocimiento de su propia experiencia. Estas son las tres imágenes que perduran después de la lectura de "The Progress of Love": la madre de Marietta intentando suicidarse, Marietta corriendo a través de una vecindad que la contempla y, por último, Marietta quemando en silencio una fortuna al lado de su marido. El

hecho de que se ponga en duda su autenticidad no borra su claridad y consistencia, ni su capacidad para conectarse y formar un argumento válido, entre los otros posibles del relato.

La realidad se ha desdoblado solamente para uno de sus miembros, un personaje que interpreta los acontecimientos de modo diferente que los demás. Una vez que se introduce una imagen, resultado de una falsa percepción, esa imagen colorea el resto del relato, de la misma forma que una gota de tinta negra altera el color de un líquido blanco, utilizando la comparación de Marietta en “The Progress of Love”.

Chatman (1990:59) considera que este tipo de organización se relaciona con un tipo de narrativa modernista, diferente de la narrativa clásica porque rompe con una doble convención: la creencia de que sólo es posible un destino para los personajes y la convención de que los sucesos han de estar encadenados por la lógica de una progresión causa-efecto.

En este punto de nuestro análisis, podemos preguntarnos si realmente existe alguna relación entre “The Progress of Love” y la visión fantástica, ya que los sucesos presentados no se desvían, a pesar de todo, de un criterio de verosimilitud. Cuando mencionamos la visión fantástica nos referimos exclusivamente a una de sus manifestaciones, la del relato insólito, tal como es definido por Ana González Salvador (1980:61-82).

Hemos encontrado abundantes coincidencias entre este tipo de relato insólito y las estrategias usadas por Munro en *PL*, por lo que hemos considerado conveniente estudiar en detalle sus afinidades. Estas aparecerán numeradas para facilitar la claridad en la exposición.

VI.1.1. *Denominador común de los relatos insólitos*

En los relatos insólitos existe un denominador común: “la duda frente a la realidad como un dato coherente, inamovible y tranquilizador”. (González Salvador, 1980:61)

El acceso a la realidad se ve oscurecido en “The Progress of Love” por los múltiples relatos que pueden confeccionarse sobre ella. Incluso cuando la narradora conoce personalmente a los protagonistas de la acción, la “realidad” se presenta variable, escurridiza. El comportamiento de la narradora depende de la interpretación que decide elegir, siendo consciente de que su

decisión nunca puede poseer una fundamentación exacta. Hemos citado anteriormente varios pasajes de "The Progress of Love" en los que la narradora confiesa que no puede atenerse a los hechos por la imposibilidad de que éstos sean resueltos de una manera precisa y definitiva.

Este es el mismo caso que se presenta en "Monsieur les Deux Chapeaux", relato en el que observamos a unos pocos personajes en un día normal de sus vidas realizando tareas cotidianas y hablando con sus amigos. Pero dentro de este tiempo, emerge una historia del pasado que no aparecerá resuelta completamente. Es sólo al final del relato cuando se menciona y, sin embargo, se configura como el núcleo de la narración.

Esta historia comienza en el día de las bodas de plata de Sylvia, la madre de Colin. Se celebraba una fiesta que fue interrumpida por un grave accidente. Colin jugaba con una pistola que se disparó, alcanzando a su hermano Ross. O eso es lo que Colin creyó durante varias horas. En realidad, nada de esto sucedió, pero Colin se sumerge en su propio "esquema" de acontecimientos durante un tiempo, separado del resto de personas de la fiesta, que lo buscan para traerlo a casa, de donde se había escapado. El narrador en tercera persona nos ofrece la visión de Colin.

González Salvador (1980:129) señala que las obras de Robbe-Grillet "representan exclusivamente la percepción de una situación, un objeto, un gesto. El ángulo de visión, unilateral, confunde así lo vivido y lo imaginado". Esto es lo que ocurre en "The Progress of Love" y es también la trampa en la que cae uno de los personajes de "Monsieur les Deux Chapeaux". Existe una percepción de los acontecimientos (probablemente errónea) que separa al protagonista, Colin, de un discurrir del tiempo en común. Para él, la realidad se disocia y aparece un mundo totalmente diferente; sólo para él existe una dimensión de la realidad que desplaza a la anterior. A partir de ese momento, el mundo de lo conocido aparece lleno de inconsistencias, se configura como un espejismo evanescente en comparación con lo que experimenta ahora.

De nuevo contemplamos a un personaje que no puede confiar en la realidad como dato coherente:

He didn't remember pointing the gun. He couldn't have pointed it. He didn't remember pulling the trigger, because that was what he couldn't have done. He couldn't have pulled the trigger. He couldn't remember the sound of a shot but only the knowledge that something had happened -

the knowledge you have when a loud noise wakes you out of sleep and just for a moment seems too distant and inevitable to need your attention.

Scrams and yells broke on his ears at the same time. One of the screams came from Ross, which should have told Colin something. (Do people shot dead usually scream?) Colin didn't see Ross fall. What he did see - and always remembered- was Ross lying on the ground, on his back, with his arms flung out, a dark stain spilled out from the top of his head.

That could not actually have been there - was there a puddle? (PL:77)

El personaje no puede ni siquiera recordar lo que pasó; sin embargo, imagina una secuencia de acontecimientos. Lo que es capaz de recordar, es decir, lo que ve después de que se disparara el arma, es una realidad incoherente, llena de contradicciones; parece haber un vacío causal. Como señala la González Salvador (1980:85), en este tipo de relatos siempre falta una pieza en la construcción: la cuerda no estaba atada a la viga, dice una versión posterior al relato de Marietta, en "The Progress of Love", o, "¿sí que lo estaba?", se pregunta la narradora.

En este caso, el personaje es consciente de las incoherencias, pero su confusión no rompe la credibilidad de que lo que está viviendo (o lo que vivió de niño). Los personajes son incluidos dentro de una lógica cotidiana para ser desplazados de esta vivencia en un salto rápido, provocado por la inclusión de un suceso que suprime la sensación de familiaridad con lo que les rodea:

Aquí, ni la concatenación de los episodios, ni el papel de los personajes, ni las características del protagonista se dejan definir satisfactoriamente en términos racionales. Algo pasa, insensiblemente, que no suele pasar. (González Salvador, 1980:16)

Se produce un momento de extrañeza cuando uno de los personajes que viven en una "realidad compartida" no acepta sus reglas. Este nuevo conocimiento que adquiere el personaje es incomunicable. Después de huir, Colin se refugia en lo alto de un puente. Entonces, oye las voces de las personas que conoce:

How silly it was that he should have a name that it should be Colin, and that people should be shouting it. It was silly, in a way, even to think that he had shot Ross, though he knew he had. What was silly was to think in these chunks of words. Colin. Shot. Ross. to see it as an action, something sharp and separate, an event, a *difference*.

He wasn't thinking of throwing himself into the river or of anything else he might do next, or of how his life would progress from this moment. Such progress seemed not only unnecessary but impossible. His life had split open, and nothing had to be figured out any more. (PL:82)

VI.1.2. *Dos aspectos de la verdad: lo cotidiano y lo insólito*

En el relato insólito, lo cotidiano no se ve relegado a un segundo plano o transgredido, como en el relato fantástico, sino que cobra un valor inusitado por contraste. En "The Progress of Love" y "Monsieur les Deux Chapeaux", la vida cotidiana de los personajes sigue su curso; simplemente se descubre un elemento incoherente que exige al personaje cuestionarse lo que le rodea. Un fallo en la percepción de un suceso permite que el texto nos ofrezca, no sólo dos aspectos de la realidad, sino, como señala González Salvador (1980:88), "dos aspectos de la verdad":

El punto de vista del relato insólito ofrece una particular visión de la realidad que no rompe, como el cuento fantástico, con lo familiar. No necesita la descripción de una degradación del fondo cultural, una pérdida de los valores tradicionales sino que descubre el lado incoherente de un orden determinado.

Colin no ha identificado indicios suficientes que le lleven a concluir si sus experiencias pertenecen a los sueños o a la realidad, no puede encontrar una explicación final:

At first, with the lights and the hollering, his only idea was that they had come to blame him. That didn't interest him. He knew what he had done. He hadn't run away and cut down here and climbed the bridge in the dark so that they couldn't punish him. He was not afraid; he wasn't shivering with the shock. He sat on the narrow girders and felt how cold the iron was, even on a summer night, and he himself was cold, but still calm, with all the jumble of his life, and other people's lives in this town, rolled back, just like a photograph split and rolled back, so it shows what was underneath all along. Nothing. Ross lying on the ground with a pool around his head. Ross silenced, himself a murderer. He wasn't glad or sorry. Such feelings were too puny and personal; they did not apply. Later on, he found out that most people, and apparently his mother, believed he had climbed up here because he was in a frenzy of remorse and was contemplating throwing himself into the Tiplady River. That never occurred to him. In a way, he had forgotten the river was there. He had forgotten that a bridge was a structure over a river and that his mother was a person who could order him to do things. (PL:81-2)

Se ha roto la continuidad y la integración del personaje con un modo de conocimiento anterior: el suceso es un “no-suceso”. Los demás personajes -y el lector- saben que no ha ocurrido nada².

El suceso insólito se introduce en “Monsieur les Deux Chapeaux” de una manera muy particular. La madre de Colin se dispone a contar lo que sucedió en la fiesta de sus bodas de plata, anécdota que, aparentemente, le gusta relatar a menudo. Pero su relato se ve interrumpido continuamente por los giros que toma la conversación, de forma que nunca llegará a contarla. Es un narrador en tercera persona quien retoma la anécdota y nos la presenta desde el punto de vista de Colin. Esta intromisión envuelve la situación presente -la conversación de la madre de Colin con unos amigos- en una atmósfera de irrealidad. El incidente, que surge muy brevemente al final del relato, engulle la realidad predominante del texto, la cena, los amigos, las tareas cotidianas.

Este episodio es tan importante que, no sólo emerge después de muchos años con la vividez propia de lo que se ha vivido con intensidad, sino que el propio personaje reconoce en él la clave de su futuro. En esta situación “doble” en la que algo sucedió y, sin embargo, “no sucedió”, se encuentra el porvenir simultáneo del protagonista. En ella aparecen los dos desenlaces posibles de sus acciones. El pasaje que cierra el relato yuxtapone dos frases que contienen el suceso y el “no-suceso”. Cuando la madre de Colin consigue que su hijo salga de su escondite, leemos:

Colin felt dizzy, and sick with the force of things coming back to life, the chaos and emotion. It was as painful as fiery blood pushing into frozen parts of your body. Doing as he was told, he started to climb down. Some people clapped and cheered. He had to concentrate to keep from slipping. He was weak and cramped from sitting up there. And he had to keep himself from thinking, too suddenly, about what had just missed happening.

He knew that to watch out for something like that happening - to Ross, and to himself- was going to be his job in life from then on. (PL:83)

2. Ana González Salvador (1980:122): “a pesar de que se desarrolle una serie de acontecimientos o de acciones, el relato no avanza porque ‘nunca pasa nada’. En este sentido, es la narración de la espera y de un suceder latente que no acaba de llegar.”

Este es el final del relato y, al leerlo, reconocemos retrospectivamente la importancia que tiene el comentario de una amiga de la familia, la cual asegura que el motor que Ross lleva en su coche es defectuoso y podría causarle un accidente. La debilidad de Ross, su desventaja ante Colin, se presenta finalmente como el tema fundamental de la narración. Ese comentario de una persona cercana a la familia es otro detalle que hemos de relacionar con el significado de esa historia sumergida, protagonizada por Colin cuando cree haber sido la causa de la muerte de su alocado hermano. Cuando esta historia sale a la luz al final del relato podemos comprender el significado de la última frase de la anterior cita: Colin siempre estará alerta ante los peligros que pueda correr su hermano.

VI.1.3. *Deslizamiento de los personajes en planos paralelos*

Los personajes “se deslizan en planos paralelos” (González Salvador, 1980:123)

“Tell Me Yes or No”, en *SMT*, incluía una narradora que se desdoblaba en dos tiempos y en dos espacios diferentes. Ella viaja al pasado cuando visita la ciudad en la que vivió su amante aunque, a la vez, se encuentra en esa ciudad en un momento presente. La ciudad, asimismo, se convierte en dos espacios: la ciudad imaginada, conocida por la descripción de su amante, y la ciudad que ella observa con sus propios ojos.

Los protagonistas de los relatos de *PL* también recorren “senderos” temporales y espaciales diferentes a los de los demás personajes, una vez que la realidad virtual que han creado domine sus vidas. Los protagonistas de estos relatos piensan o dicen insistentemente: “I don’t remember it”, “I didn’t see it”, “it couldn’t have been that way”; sin embargo, las escenas que visualizan se convierten en una realidad duradera de sus vidas.

En “Miles City, Montana” la narradora comienza el relato con el incidente en el que su padre recoge el cadáver de un niño huérfano que se había ahogado en el río:

The boy’s name was Steve Gauley. He was eight years old. His hair and clothes were mud-colored now and carried some bits of dead leaves, twigs and grass. He was like a heap of refuse that had been left out all winter. His face was turned in to my father’s chest, but I could see a nostril, an ear, plugged up with greenish mud.

I don't think so. I don't think I really saw this. Perhaps I saw my father carrying him, and the other men following along, and the dogs, but I would not have been allowed to get close enough to see something like mud in his nostril. I must have heard someone talking about that and imagined that I saw it. I see his face unaltered except for the mud - Steve Gautey's familiar, sharp-honed, sneaky-looking face - and it wouldn't have been like that; it would have been bloated and changed and perhaps muddied all over after so many hours in the water. (PL:84-5)

Como en relatos anteriores, la memoria mezcla elementos reales con otros que se han imaginado o visualizado artificialmente. Las dos visiones permanecen en la mente de los personajes como verdaderas.

Sin embargo, a medida que nos adentramos en los relatos que componen *PL*, observamos que las narradoras comienzan a cuestionar la validez de las intrusiones de la imaginación en la vida real. En "Miles City, Montana", el cuarto relato de la colección, Munro invierte el orden de presentación de estas dos realidades. Primero presenta la realidad exacta, la que se puede cotejar con el resto de los personajes y, después, introduce la realidad imaginada, pero este porvenir simultáneo se presenta como una fabricación artificial. La simultaneidad de las dos realidades permanece, aunque en este caso, el personaje tiene la suficiente lucidez como para rechazar rotundamente uno de los porvernires como falso.

La narradora, su marido y sus dos hijas realizan un viaje desde Vancouver hasta Ontario. En este largo recorrido hacen una parada en un hotel vacío. Allí, sus dos hijas juegan en la piscina sin ninguna vigilancia. La narradora presiente que algo va mal y, justo a tiempo, logra salvar a su hija pequeña de ahogarse. Después del incidente, ella habla con su marido:

That was all we spoke about -luck. But I was compelled to picture the opposite. At this moment, we could have been filling out forms. Meg removed from us, Meg's body being prepared for shipment. [...]. The plump, sweet shoulders and hands and feet, the fine brown hair, the rather satisfied, secretive expression- all exactly the same as when she had been alive. [...]. The body sealed away in some kind of shipping coffin. Sedatives, phone calls, arrangements. Such a sudden vacancy, a blind sinking and shifting. Waking up groggy from the pills, thinking for a moment it wasn't true. (PL:103)

Esta construcción de otro posible "porvenir" se extiende discursivamente en el texto hasta hacerse casi equiparable con el recuento objetivo

de los acontecimientos. El tiempo se abre artificialmente; donde no existe nada se ve claramente una escena, una sucesión de acontecimientos. La mente hace uso del pasado creando espacios y tiempos que no son realmente verdaderos. La misma narradora considera que este tipo de invención es algo deshonesto:

There's something trashy about this kind of imagining, isn't there? Something shameful. Laying your finger on the wire to get the safe shock, feeling a bit of what it's like, then pulling back. (PL:103)

Sin embargo, se ha producido una interrupción del curso de los acontecimientos, que tuvieron lugar en el viaje a Ontario. La narradora, a pesar de ser consciente de la falsedad de su invención, experimenta la sensación de distancia, de extrañeza ante lo que ocurre. Por primera vez se contempla a sí misma como si fuera un actor que desempeña un papel en una función.

En este sentido, este momento en el que el personaje toma conciencia de su propia vida se puede relacionar con el momento de la revelación (considerado como el núcleo de significación de todo relato corto), ya que se relaciona con la definición que Ana González Salvador (1980:20) da a las nociones de lucidez y maduración.

Esta percepción hace que la narradora identifique dos momentos separados de su vida: la "posible" muerte de su hija con la muerte real de aquel muchacho que su padre recogió del río. El "no-suceso" (su hija no muere) no se contempla como la posibilidad opuesta al suceso (el muchacho murió), sino como la unión de ambos en el plano de lo posible, como si fueran simultáneos; en el texto, ocurren a la vez, uno detrás del otro.

VI.1.4. *Negación del tiempo cronológico*

"Negar la historicidad, el principio de causalidad, el tiempo lineal es inaugurar el espacio de la conciencia" (González Salvador, 1980:48-9)

La visión insólita no sólo contiene implicaciones espaciales, sino que efectúa una ruptura con respecto al tiempo cronológico, que es lineal e irreversible. Aunque el paso de una realidad a otra es un acto instantáneo, se incluye otro tiempo que no tiene más orientación o medida que las manifestaciones de la realidad subjetiva.

El personaje principal experimenta una sensación de alargamiento del tiempo, por eso el relato no avanza, es un “suceder latente”. En los relatos “The Progress of Love”, “Monsieur les Deux Chapeaux” y “Miles City, Montana” el tiempo pasa sin alteraciones sólo para los demás personajes.

El personaje se ve preso de una visión a cámara lenta, cuyo contenido intenta descifrar sin conseguirlo. En “Miles City, Montana”, cuando la narradora recuerda el momento en el que intuyó que sus hijas estaban en peligro, siente que su sentido de la realidad se modifica, que sus reflejos disminuyen:

It always seems to me, when I recall this scene, that Cynthia turns very graciously toward me, then turns all around in the water - making me think of a ballerina on point - and spread her arms in a gesture of the stage. “Disappeared!”

Cynthia was naturally graceful, and she did take dancing lessons, so these movements may have been as I have described. She did say “Disappeared” after looking all around the pool, but the strangely artificial style of speech and gesture, the lack of urgency, is more likely my invention. The fear I felt instantly when I couldn't see Meg - even while I was telling myself she must be in the shallower water - must have made Cynthia's movements seem unbearably slow and inappropriate to me. [...].

Why would a lifeguard stop and point, why would she ask what that was, why didn't she just dive into the water and swim to it? She didn't swim; she ran all the way around the edge of the pool. But by that time Andrew was over the fence. So many things seemed not quite plausible - Cynthia's behaviour - and now I had the impression that Andrew jumped with one bound over this fence, which seemed about seven feet high. (PL:100-1)

El tiempo que interesa a los protagonistas de estos relatos no es el futuro; al contrario, en el transcurrir cotidiano de sus vidas, vuelven a surgir una y otra vez estos periodos del pasado que aún no han comprendido enteramente. En conexión con esta idea, González Salvador (1980:123) comenta sobre el relato “La presqu'île” de J. Gracq: “Lo que le interesa a Gracq no es lo que pueda suceder sino lo que precede; de este modo, no hay ni futuro ni pasado sino un tiempo detenido.”

La visión insólita es paradójica porque contiene un instante que parece no tener duración -al salirse del transcurso cronológico del tiempo-, pero este instante se alarga gracias a la rapidez e intensidad de los pensamientos.

VI.1.5. *Selección de dos momentos*

“Se construyen dos planos contradictorios, un tiempo que avanza ‘al revés’ hacia un punto primero deseado y luego temido, y un espacio donde el personaje da literalmente vueltas, inmerso en una red [...], sin avanzar, como prisionero de su espera” (Ana González Salvador, 1980: 125)

González Salvador describe en este pasaje otra de las características que vamos a encontrar en los relatos de *PL*. Se incluyen dos planos temporales, o, mejor dicho, dos momentos: un punto del pasado, en el que sucedió el hecho insólito, y un punto del presente, en el que transcurren las vidas de los personajes. Este último actúa como una pantalla que refleja los contenidos del pasado.

Los dos periodos de tiempo están muy alejados ya que el intervalo entre ellos contiene el paso de los personajes de una etapa a otra de sus vidas, especialmente de la niñez a la madurez. Aunque este intervalo de tiempo haya estado lleno de cambios y reajustes –matrimonio, divorcio, hijos–, éstos no se incluyen en el relato. Sólo podemos tener conocimiento de los mencionados sucesos indirectamente, ya que están “fuera de foco”; sólo podemos vislumbrarlos a través de las implicaciones que surgen de la relación entre dos momentos precisos.

El tiempo se ha descompuesto en dos segmentos temporales autónomos y aislados. El objetivo del relato es ensamblarlos y fundirlos en un único momento de percepción que hace que el pasado continúe y que el presente se convierta en un tiempo en el que se espera poder llegar a alguna conclusión. Los tres pasajes finales de “The Progress of Love”, “Monsieur les Deux Chapeaux” y “Miles City, Montana” cierran el relato concediendo una proyección futura a los acontecimientos que se presentan:

I *wonder* if those moments *aren't* more valued, and deliberately gone after, in the setups some people like myself have *now*, than they were in those old marriages, where love and grudges *could be growing* underground, so confused and stubborn, it must have seemed they had *forever*. (PL:31) (Énfasis añadido en todos los casos)

He knew that to watch out for something like that happening - to Ross, and to himself - was going to be his job *in life from then on*. (PL:83)

So we *went on*, with the two in the back seat *trusting* us, because of no choice, and we ourselves trusting to be forgiven, *in time*, for everything that had first *to be seen* and condemned by those children [...]. (PL:105)

Como hemos observado a propósito de otros relatos, Munro emplea verbos con sentido de progresión y adverbios con un sentido de futuro para implicar que, lo que hacen ahora los personajes, lo seguirán haciendo en un futuro. Lo que hemos presenciado puede aplicarse a tiempos venideros.

En estos relatos tenemos la sensación de que hemos contemplado un tiempo biográfico, es decir, aquel en el que el hombre recorre el camino de la vida³. Sin embargo, sólo se han presentado dos momentos de la vida humana muy cortos, pero que determinan el carácter de toda su vida posterior. No interesa la manifestación en el orden, sino el poder de implicación de dos segmentos temporales muy restringidos.

En el género del relato corto se puede conseguir la unión de estos dos tiempos elegidos sin que sintamos la falta de un contexto más amplio, en parte porque el relato corto representa el contacto fugaz (pero no incompleto) con la experiencia. La novela, que busca una totalidad de relación, no permite situar su centro de atención sólo en un aspecto del mundo imaginario. Incluye demasiada información para permitir que el único objetivo de la narración sea el “fundido” de un incidente con otro. Un marco de exposición tan reducido no es, en la novela, el único objetivo del autor. Sin embargo, éste es el objetivo de “The Progress of Love”, “Monsieur les Deux Chapeaux” o “Miles City, Montana”: conseguir una identificación entre dos momentos especiales.

No hemos de pensar que esta organización textual es simple. La prueba está en la gran variedad de estrategias analizadas hasta ahora que logran una acumulación de elementos que evitan la restricción referencial comúnmente asociada al relato corto. En este caso, hemos observado que existe una oposición temporal entre una historia pasada -que oscila entre dos criterios de probabilidad- y una situación, un estado de cosas presente. Este estado

3. Mijail Bajtin (1991:282-298) analiza las formas de presentación del tiempo en la novela griega contrastándolas con un “tiempo biográfico” en el que el “hombre recorre su *camino de la vida*”. El tiempo puede presentarse de diferentes formas en la antigüedad clásica, bien como un tiempo abstracto que no muestra al hombre en formación, sino descrito a través de unas características inmutables, bien como un esquema con apartados precisos dentro de los que se distribuyen, sin atención al tiempo cronológico, los diferentes rasgos del carácter del personaje.

no puede interpretarse como resuelto o acabado porque depende de un pasado cuya autenticidad no se podrá verificar nunca.

Ninguna de las narradoras de “The Progress of Love” o “Miles City Montana”, ni tampoco el protagonista de “Monsieur les Deux Chapeaux” han llegado a acostumbrarse a los papeles que desempeñan en su vida porque no han logrado identificarse con ellos ni han podido llegar a una conclusión, en parte porque el pasado sigue transformándose en sus mentes.

VII. LA FUNCIÓN DEL TIEMPO EN EL CICLO DE RELATOS

I want to write the story that will zero in and give you intense, but not connected, moments of experience. I guess that's the way I see life.

Alice Munro (En *Carrington*, 1989:3)

El estudio de Forrest L. Ingram (1971) constituye uno de los primeros esfuerzos por ofrecer una base teórica a un género que, por dotar a un número de unidades narrativas con una idea controladora más amplia y, a la vez, conseguir que estas unidades sean autónomas, se encuentra en el conflicto aparente de los intereses de la novela y del relato corto.

Su estudio, junto con los de Joanne V. Creighton (1977), Susan Garland Mann (1989) y la aportación auxiliar de otros críticos de relato corto como son Valerie Shaw (1983), Robert M. Luscher (1989) o Nicole Ward Jouve (1989), contribuyen a esclarecer cuáles son las diferencias, por una parte, entre el “ciclo de relatos cortos” y la colección de relatos sin conexión o miscelánea, y, por otra, el “ciclo de relatos cortos” y la novela¹.

Los críticos de la obra de Munro están de acuerdo en considerar a *Lives of Girls and Women* y *The Beggar Maid* exponentes claros del ciclo de relatos porque contienen rasgos comunes a otros ciclos de relatos representativos del siglo veinte, como pueden ser, *Dubliners* de James Joyce, *Winesburg Ohio* de Sherwood Anderson, *The Pastures of Heaven* de John Steinbeck,

1. Existen otros términos para denominar la colección de relatos relacionados entre sí: “short story composite”, “integrated short story collection”, “unified book of short stories”, “short story sequence”, etc. Robert M. Luscher (1989:149) ofrece una amplia lista de trabajos de investigación que utilizan los diferentes términos.

The Unvanquished y *Go Down, Moses* de Faulkner, *The Golden Apples* de Eudora Welty, *Too Far to Go: The Maple Stories* de John Updike, etc.

Este apartado tiene dos objetivos fundamentales. El primero pretende aunar los criterios de definición y descripción que exponen los trabajos más conocidos sobre este género para poder utilizarlos en nuestro análisis sin correr el peligro de la repetición. Las declaraciones de Alice Munro, junto con el trabajo crítico realizado sobre su obra, pueden aportar, además, otros criterios que determinen el *estatus* genérico de sus relatos, ya que la propia intención del autor o, incluso, las exigencias comerciales de su editor, contribuyen, según Ingram (1971:17) a establecer qué tipo de ciclo de relatos representan.

En segundo lugar, intentamos utilizar los relatos de *Lives of Girls and Women* y *The Beggar Maid*, para localizar otras características del género, en especial las relacionadas con el tratamiento textual del tiempo y su aportación en la configuración del ciclo de relatos.

Podría parecer a primera vista, si seguimos las instrucciones de los teóricos del género, que el tiempo no es un elemento relevante que ayude a definir y describir el ciclo de relatos o a diferenciar sus objetivos de otro género narrativo como la novela. Ingram (1971:23) insiste en la falta de interés que el tiempo tiene como parte componente del género:

The attitude of writers of short story cycles about the time relationship among stories in the cycle seems to be one of unconcern.[...] Often no temporal relationship at all exists among the various stories of a cycle [...], but frequently enough one notes some kind of mythic advance in time, or some general, though often inconsistent, reference to historical time. Even when the events in all the stories of a cycle take place in the same general locale, no temporal relationship (*Dubliners*) or a meager one (*The Pastures of Heaven*) may be indicated.

Según esta teoría, el tiempo se vería sustituido por el espacio, un espacio imaginario que vincula a los habitantes de una misma comunidad.

Sin embargo, creo que se pueden ampliar estas observaciones y considerar al tiempo como algo más que un factor secundario al que se le anteponen recurrencias temáticas, simbólicas o espaciales. El tratamiento del tiempo es un recurso muy valioso por lo que respecta a la construcción de personajes y, por ello, nuestro análisis se centrará en su influencia. Estudiaremos aspectos tales como los periodos temporales que se incluyen

o se dejan “fuera” del relato, la relación entre el trecho temporal que cubre cada relato y la obra en su conjunto y, también, la visión del tiempo que resulta de cada organización en particular.

Sabemos que el tiempo puede aparecer representado de diversas maneras, como potencia que forma y modifica la personalidad de los personajes o como una serie episódica en la que el personaje simplemente se ve envuelto en diversas situaciones y escenarios. Puede ser también un elemento ausente, sustituido por un orden distinto y necesariamente más significativo. En este caso, se agrupan las acciones o emociones en torno a una idea o esquema relacional, que lucha contra la dispersión de los acontecimientos y personajes en una línea temporal para no perder su capacidad de analogía y contraste².

Comenzaremos nuestro estudio con la definición del género para continuar después con la descripción de las estrategias que unen a los relatos pertenecientes a un ciclo, el tratamiento de los personajes y los presupuestos ideológicos relacionados con el ciclo de relatos. Ha de tenerse en cuenta que las observaciones siguientes no son sólo afirmaciones generales sobre un tipo de organización narrativa, sino que también describen las dos obras que nos ocupan, a menos que se especifique lo contrario o se señale alguna diferencia concreta.

VII.1. Bases genéricas

VII.1.1. *Definición*

Existen dos factores que influyen decisivamente en la formación del ciclo de relatos: la individualidad de los relatos y la configuración de una unidad superior. Esta idea se ha definido como un “efecto de lectura”, basado en la asimilación por parte del lector de unos criterios de totalidad y dependencia formal. Según la definición de Ingram (1971:19), el ciclo de relatos es:

2. Este tipo de organización narrativa en la que la información se distribuye por secciones temáticas tiene sus orígenes en la biografía analítica antigua, según la define Mijail Bajtin (1991:294):

a book of short stories so linked to one another that the reader's experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts³.

Es importante considerar que, al leer los relatos separadamente, éstos no pierden su calidad de forma narrativa completa. Como hemos señalado anteriormente al referirnos al relato corto, para percibir un relato como acabado no es necesario que se satisfaga un sentido de "cierre argumental", es decir, que conozcamos todos los acontecimientos importantes en la vida de los personajes. En el relato corto, el lector logra percibir un tema en toda su complejidad de connotaciones, quizá simplemente al observar una sola situación en la que aparecen implicados unos pocos personajes⁴.

Encontramos un buen ejemplo en "Royal Beatings", el primer relato de *BM*. Este relato es en sí mismo una obra de gran calidad y, sin haber continuado la lectura de los relatos que le siguen, podríamos situarla en cualquier otra miscelánea de Munro.

Garland Mann (1989:18) afirma que existen diferencias entre los capítulos de una novela y los relatos de un ciclo:

The world of the novel continues as soon as the reader turns to the next chapter, unlike the world of the short story, which no longer exists after

En su base está un esquema con apartados precisos, entre los que se distribuye todo el material biográfico: la vida social, la vida familiar, el comportamiento en la guerra, las relaciones con los amigos, las máximas dignas de saberse de memoria, las virtudes, los vicios, el aspecto de una persona, sus *hábitos*, etc. Los diferentes rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos acontecimientos y sucesos que pertenecen a *distintos periodos de tiempo* de la vida del héroe, y se distribuyen en los apartados correspondientes. Para la argumentación de un rasgo se dan uno o dos ejemplos de la vida de la persona respectiva.

3. Garland Mann (1989:12) secunda esta definición. Los relatos que componen un ciclo son autosuficientes y están interrelacionados:

The parts of the cycle remain as important as the book over all effect, unlike the novel, where the importance of the parts is necessarily subordinated to the whole.

4. Esta es la definición que Ingram (1971:51) aporta sobre una moderna concepción de los relatos cortos:

tightly constructed, relatively brief prose fictions whose movements highlight meaningful situations rather than evolve through extended connected action from a leisurely examination of event, character, and environment.

Al ser conscientes de las limitaciones y, también, de las posibilidades del género, nuestras expectativas como lectores se ajustan a su capacidad de representación, que depende del poder de implicación contenido en un breve periodo de tiempo.

the last sentence. Some of the devices used to achieve a sense of finality at the end of a chapter might also be used at the end of a short story: the difference is that the short story writer must make a larger effort, gathering together or resolving a larger part of the discourse.

Aunque en el ciclo de relatos cada parte (cada relato) contenga su propio fin, existe la posibilidad de añadir cierta información a la que ya hemos obtenido en el relato anterior, incluso cuando este proceso se realiza a través del conocimiento de otros personajes y de otras situaciones diferentes.

En el caso de que cada relato incluya los mismos personajes, no podemos esperar sólo una línea de desarrollo o una acción principal, porque cada relato ofrece nuevas posibilidades. Estas se encuentran mucho más abiertas que en los capítulos de las novelas, no sólo porque los relatos están liberados de la obligación de mantener un argumento principal, sino porque, como veremos más adelante, la noción de personaje principal o protagonista pierde su firmeza en el ciclo, lo que permite que cada relato por separado pueda tomar una mayor gama de direcciones.

No hace falta, por tanto, leer todos los relatos de un ciclo para comprender cada uno de ellos; pero todos juntos, gracias a la acumulación de información, pueden crear un efecto de unidad. Así lo resalta Garland Mann (1989:15) al referirse a *Dubliners*, donde cada relato contribuye a crear una impresión general de parálisis, o a *Winesburg Ohio*, donde se acumulan experiencias en torno a la falta de comunicación entre los personajes.

VII.1.2. *Nexos entre los relatos*

Las estructuras que mantienen la coherencia durante todo un ciclo de relatos se basan fundamentalmente en la recurrencia. Esta recurrencia puede darse en las motivaciones de los personajes, los temas, los narradores, los símbolos, los lugares, etc. Teniendo en cuenta esta característica fundamental, el ciclo resulta particularmente apropiado al estudio que J. Hillis Miller propone sobre la repetición en la novela. Según Hillis Miller (1982:1), son dos las formas por las que puede ser interpretada una novela:

- a) The identification of recurrences and of meanings generated through recurrences, [...]
- b) the straightforward sequence of unrepeatable events in the order in which they occurred or are retold.

El ciclo está relacionado sobre todo con la primera forma de crear significado ya que la progresión entre los relatos se basa más en una expansión y profundización de ciertos elementos y temas, que en una representación puramente secuencial.

Es posible, no obstante, que exista una línea cronológica de desarrollo en secuencia -esto es incluso común a muchos ciclos-, pero ésta se verá desvalorizada por la importancia de otra demanda textual, que exige al lector percibir las similitudes y contrastes entre las situaciones presentadas. Ingram (1971:200) denomina al modelo unificador de los relatos "the dynamic pattern of recurrent development":

It operates on every level. It affects an author's presentation of settings, themes, motifs, gestures, characters, symbols and style. [...] It consists, most simply, in the repetition of a previously used element (motif, phrase, character, etc.) in a modified form or context, in such a way that the original usage takes on added dimensions in the later context. Also, the original usage is itself affected (in retrospect) by its new relationship to an expanded context.

Otros criterios que aportan cohesión, como señala Luscher (1989:159), son: los epígrafes con implicaciones temáticas, mapas que localicen el lugar, el prefacio del autor, los prólogos o epílogos ficticios, etc. La evolución, el paso de un relato a otro, se lleva a cabo a través de la repetición y la ampliación de ciertos elementos, en contraposición con un esquema que presenta una sólo línea de acontecimientos que les suceden a uno o varios personajes.

Luscher (1989:148) afirma, sin embargo, que sí existe sucesividad en los ciclos y, por eso, prefiere el término "short story sequence", que evita cualquier asociación del término "cycle" con los ciclos épicos. Luscher considera que la experiencia predominante del lector mientras "negocia" el significado de los textos es secuencial, como la que experimentamos al escuchar una secuencia musical que progresivamente desarrolla temas y motivos a lo largo de toda su duración⁵.

5. En cualquier caso, Luscher (1989:150) encuentra los mismos elementos de conexión entre los relatos que otros críticos:

Constructed without the novel's more rigid narrative skeleton, the short story sequence relies on a variety of textual strategies to provide unity and coherence.

Los elementos recurrentes en cada relato pueden darse de dos maneras: en forma lineal, a través del desarrollo cronológico secuencial, como en *The Unvanquished*, o, en forma de desarrollo multidireccional, a la que Ingram (1971:20) en la obra mencionada denomina “expansión simbólica” porque realiza una expansión y profundización de ciertos elementos temáticos comunes, como en *L'Exil et le Royaume* de Albert Camus.

En cualquier caso, los procedimientos más comunes para dotar de unidad a los relatos son: la creación de un lugar común para todos ellos, la presentación de un personaje como eje central (aunque su centralidad aparecerá disminuida en algunos relatos) y la elaboración de un sólo tema a través de diferentes acciones. El lector va adquiriendo un “sentido del lugar” a medida que va leyendo los relatos; va familiarizándose, por ejemplo, con el “Dublín” de Joyce o con el condado de Yoknapatwapha de Faulkner. Lo mismo sucede con las comunidades de Jubilee, y Hanratty en *LGW* y *BM* respectivamente.

En este lugar mítico (aunque normalmente es descrito de forma realista) va surgiendo una comunidad completa, repleta de figuras menores que se configuran finalmente como protagonistas de cada relato. Incluso cuando los relatos se centran en un sólo personaje que atraviesa diferentes situaciones, éste ilustra el espíritu de los habitantes del lugar en el que vive.

En cuanto a los temas, a pesar de la variedad de las situaciones, personajes o acciones descritas, suele darse un denominador común, como el tema del exilio en la obra mencionada de Camus o el de los crueles hábitos creados por una guerra en *The Unvanquished*. De esta forma, los relatos se transforman en estructuras independientes e irrepetibles a pesar de que muchos de sus componentes son comunes.

VII.1.3. *Los personajes*

Hasta ahora hemos hablado de los elementos que son recurrentes a lo largo de toda una serie de relatos. Sin embargo, el ciclo no se configura sólo

Simple technical devices such as a title, a preface, an epigraph or framing stories may be used; in addition, more organic unities such as common narrators, characters, images, locale and themes may be present. Finally, structural patterns involving counterpoint, juxtaposition, or a loose temporal sequence may bring the stories together.

por la forma en la que se incluyen ciertos elementos, sino por su libertad de “no inclusión”. Los personajes que aparecen en uno o varios relatos pueden desaparecer en los siguientes, sin que sea necesaria una explicación.

El grado de atención prestado a los personajes en el ciclo de relatos no es tan estable como en la novela, donde hay uno o varios personajes de importancia central que rigen la narración. En los ciclos, otros personajes pueden recibir tanta o más atención que los protagonistas. Los personajes que consideraríamos “menores” o secundarios en una novela son el centro de interés en varios relatos del ciclo. Según Garland Mann (1989:10), la novela efectúa un estudio intensivo de un individuo o varios, pero el ciclo de relatos es el retrato de una identidad cultural única.

Podemos observar otra característica de los ciclos de relatos que presentan un espacio común: aunque el personaje principal cambie, siempre permanece el mismo tipo de héroe. Los personajes que son centro de atención en varios relatos se parecen al protagonista o adquieren rasgos representativos de un cierto tipo de personas que viven en una localidad o en un tiempo concreto.

En *LGW*, Alice Munro utiliza este aspecto para contraponer a los personajes que pertenecen a Jubilee y viven de acuerdo a la tradición (Uncle Craig, Aunt Elspeth, Aunt Moira o Garnet French) con los personajes principales (Del y su madre), cuyo destino es romper inevitablemente los lazos con su comunidad. La madre de Del aparece en *LGW* como objeto de ridículo al dedicarse a tareas no asignadas a la mujer, ofreciendo una línea posterior de desarrollo de la acción que unirá el destino de Del con el de su madre, aunque ella se resista a admitirlo.

Por esta razón, los personajes que pertenecen a una comunidad aparecen ligados a espacios inamovibles, como la casa o la granja, y los personajes con conciencia de cambio aparecen, como la madre de Del, ligados a una movilidad continua, la que le exige su trabajo de vendedora ambulante de libros.

En *LGW*, la protagonista permanece anclada a un sólo espacio y la representación del tiempo pierde su conspicuidad porque se hace lineal. Más que percibir el tiempo como la maduración de los personajes, percibimos las diferencias entre dos formas de vida. De este modo, los valores de la comunidad y los de los personajes que no se ajustan a ella se conciben como una

realidad inalterable dentro de la perspectiva de una narradora adulta. El siguiente extracto puede ilustrar este tipo de contraste, que hace que la personalidad de Del se vaya formando en cada relato por su contacto con diferentes representantes de un modo de vida convencional:

I felt the weight of my mother's eccentricities, of something absurd and embarrassing about her- the aunts would just show me a little at a time- land on my own coward's shoulders. I did want to repudiate her, crawl into favor, orphaned, abandoned, in my wrinkled sleeves. At the same time I wanted to shield her. She would never have understood how she needed shielding, from two old ladies with their mild bewildering humor, their tender properties. They wore dark cotton dresses with fresh, perfectly starched and ironed, white lawn collars, china flower brooches. Their house had a chiming clock, which delicately marked the quarter hours; also watered ferns, African violets, crocheted runners, fringed blinds, and over everything the clean, reproachful smell of wax and lemons. (*LGW*:63)

Por otra parte, en *BM* Munro utiliza espacios y tiempos más variados y específicos (un pueblo y una ciudad canadiense a partir de los años treinta) para hacer que los personajes descritos se encuentren a merced de un tiempo que hace cambiar y desaparecer un modo de vida particular y puede ser ordenado al antojo de quien lo recuerda.

En el tiempo en el que se “instala” la narradora de *BM* para contar su historia se han perdido ya ciertas costumbres, modos de pensar y objetos de su niñez, por lo que explica su sentido para una audiencia más moderna. Esta línea de narración es precisamente uno de los ejes fundamentales de *BM*, donde Rose, el personaje encargado de recordar y relatar sus experiencias pasadas, cuenta en cada relato a otras personas con diferente educación las excentricidades que resultaban de una vida llena de pobreza y brutalidad en una aldea de Ontario.

A partir de “The Beggar Maid” se produce una modificación en el ciclo; se incluyen trechos temporales en los que Rose experimenta un cambio progresivo en su visión de la vida debido a los numerosos fracasos sentimentales que tienen lugar en “Mischief”, “Providence” y “Simon’s Luck”. El relato “Mischief” vuelve a un periodo de tiempo ya supuesto en “The Beggar Maid”, el relato anterior, logrando efectos analépticos que no contiene *LGW*.

Otra implicación que surge de la organización de los relatos en un ciclo es un aspecto que se tratará más en detalle posteriormente, pero que se ha de mencionar aquí para dar cuenta de las posibilidades globales de este género. Nos referimos al hecho de que los personajes son tratados, en gran medida, por separado; cada uno obtiene el centro de atención en algún relato y desaparece en muchos de los demás. Esta organización produce un efecto de falta de unidad en sus experiencias, como si cada uno viviera en tiempos diferentes.

La separación textual física de cada personaje dentro de los límites de cada relato incide, según afirma Garland (1989:10-1), en un efecto de aislamiento y falta de comunicación. Se enfatiza la distancia insalvable entre los personajes, que no aparecen conectados de un relato a otro después de atravesar el vacío textual que los separa.

El desarrollo de los personajes dentro de un ciclo sirve, por lo general, al propósito temático o simbólico de la repetición, variación y yuxtaposición, rompiendo la continuidad novelística de ofrecer a ciertos personajes el centro de la atención durante la mayor parte del libro:

During those precious moments when the protagonist of a single story occupies the spotlight, he demands our full attention. His story can never be a digression from some kind of "main plot" of the cycle. At any given moment, the action of the cycle is centered in the action of the story which is at that moment being experienced. (Garland, 1989:22)

VII.2. Clasificación de *LGW* y *BM*

Ingram (1971:17) divide los ciclos de relatos en tres tipos: *composed cycles*, *arranged cycles* y *completed cycles*. Los primeros son relatos concebidos por el autor como una totalidad desde el comienzo de la obra; los segundos son relatos agrupados posteriormente por el autor o por el editor para iluminar un tipo particular de asociaciones y, los terceros son relatos en los que, a mitad del proceso de creación, el autor descubre suficientes analogías no advertidas inicialmente como para escribir otros relatos que completen una serie unificada.

Los "ciclos compuestos" presentan una unidad más estrecha entre los relatos que los otros dos tipos de ciclos. Los "ciclos organizados" *a posteriori* suelen presentar la repetición de un mismo tema y el empleo de personajes

parecidos o pertenecientes a una misma generación. Los “ciclos completados” incluyen relatos que añaden e intensifican, incluso revisan, relatos anteriores.

Sin embargo, la mayoría de los ciclos participan de estos tres impulsos, como Luscher (1989:162) comenta muy acertadamente, según mi opinión. En cualquier caso, todos los ciclos pueden incluirse dentro de la tercera categoría que, según Ingram (1971:18):

may have begun as independent dissociated stories. But soon their author became conscious of unifying strands which he may have, even sub-consciously, woven into the action of the stories. Consciously, then, he completed the unifying task which he may have subconsciously began.

Este es el caso de *BM*, resultado, por una parte, de las posibilidades que la autora descubrió en “Royal Beatings”, el segundo relato que escribió después de “Privilege”, y, por otra, de las exigencias de publicación. Se le puede considerar, por lo tanto, a la vez “ciclo compuesto” y “completado”⁶.

Alice Munro había escrito inicialmente un grupo de relatos sobre una heroína llamada Rose y otro grupo dedicado a otra heroína llamada Janet, según podemos saber por la entrevista realizada por J.R. Struthers (1983:29-30). Tres de estas historias pasaron después a formar parte de *MJ*: “Connection”, “The Stone in the Field” y “The Moons of Jupiter”, mientras que las otras fueron reescritas en tercera persona porque Munro intentaba conseguir un grupo completo de historias sobre Rose y no tenía suficientes. Después incorporó otros dos relatos: “Who Do You Think You Are?” y “Simon’s Luck”.

Este complicado proceso, no supuso, sin embargo, una modificación con propósitos comerciales de un material original porque todos esos relatos procedían de una idea original común, según manifiesta la misma autora:

The thing is, these stories were all originally written with heroines of different names and appeared with different names in magazines. This isn’t as important as it sounds, the name of the heroine. I often write about the same heroine and give her a different name and a different occupation and a slightly different background because of something I

6. En la entrevista entre J.R. Struthers (1983:21) y Alice Munro, ésta declara:

“Royal Beatings” was a *big* breakthrough story, a kind of story that I didn’t intend to write at all. That led on to most of the stories in *Who Do You Think You Are?*

want to do in the story. But her psychological make-up is no different. And that's actually what I had done with all these stories.

So there were some of the Janet stories in which I recognized that I was using... in fact, I *had* originally used a Rose heroine. The point is that we couldn't do a book with two-thirds of the stories about one heroine and one-third about another. (En Struthers, 1983:30)

Por mi parte, considero que es más importante atender a aquellos documentos en los que la autora manifiesta su conciencia de género, es decir, su intención de escribir dentro de un género determinado, que prestar atención a los cambios que hayan podido producirse en el proceso de publicación. Pueden surgir interrogantes con respecto al género al que pertenecen los relatos y es esta cuestión la que determina las expectativas del lector.

A pesar de referirse varias veces a *LGW* como una novela, Munro reconoce también en sus entrevistas que nunca ha sido capaz de escribir una novela, ni de organizar el material en forma de capítulos⁷. Por esta razón, algunos personajes que podrían ser muy importantes, como el padre y el hermano de Del, desaparecen completamente. Esta ausencia de personajes que forman el entorno familiar de la protagonista es consecuencia de una extremada restricción de los materiales que se incluyen en cada relato.

7. Alice Munro habla con Struthers (1983:15) sobre el proceso de composición de *LGW*, libro que había diseñado en principio como una novela:

TS: You've referred to *Lives of Girls and Women* as "an episodic novel". Do you think that the sections of it work as stories as well as being parts of this episodic novel?

AM: Well, for me to write them, they had to work fairly well as stories. I don't seem to be able to write otherwise. When I started writing *Lives* - I've probably told you this - I started writing it as a straight novel, and everything was working the way things work in the traditionally patterned novel except it wasn't working for me, and I got about a third of the way into it ...And there, again, I didn't *think* about what I was doing. I just went back and started tearing apart and putting it into these little sections, because that's the way I wanted to tell the story to myself.

So it had to be done like that in order to be told to me in a way that interested me most. I guess that's why I can't write a novel. I loose interest. I don't know what it is about why I can't write a novel. God knows I still keep trying. But there always comes a point where everything seems to be getting really flat.[...] And so I always do the same thing. I go back. I chop it up.

Por otra parte, en la entrevista con John Metcalf (1972:6), Munro declara que no cree poder definir satisfactoriamente la diferencia entre una novela y un grupo de relatos relacionados, aunque sí considera su igual importancia: "I don't feel that a novel is any step up from a short story".

Munro comenta: "I couldn't deal with both parents. I have a fairly narrow focus." (En Martin, 1987:76)

Esta restricción argumental hace que cada relato sea una entidad autónoma, privada de un contexto más amplio en el que se desenvuelven habitualmente los personajes de la novela. La misma escritora se clasifica como una escritora de relato corto -"I see everything separate"- y protesta por la necesidad de que sus libros hayan de ajustarse a una convención o a un modelo: "What on earth is this feeling that somehow things have to connect ...or have to be part of a larger whole?" (en Carrington, 1989:3).

Coincido con la opinión de Carrington (1989:4-5) de que, a pesar de todo, sí se pueden reconocer estructuras que unifican y dan cohesión a los relatos de Munro. Esta cohesión se manifiesta, en primer lugar, en la permanencia de un mismo personaje principal en *LGW* y *BM*. En este sentido, *LGW* encaja dentro de una de las típicas organizaciones del ciclo de relatos en las que un personaje principal aparece en etapas más o menos consecutivas de su vida.

Por eso, aunque contemplemos a Del o a Rose como niñas o adolescentes en ciertos relatos, también podemos reconstruirlas como personajes adultos. Sobre todo en *BM*, que incluye relatos en los que Rose lucha por alejarse de una soledad propiciada por varias relaciones frustradas de amor y amistad.

BM es un libro más complejo que *LGW* porque el periodo temporal elegido no se restringe a la niñez y a la adolescencia del personaje y el espacio no es estático. Dentro de un trecho temporal más extenso, la yuxtaposición y la ironía pueden tener más cabida. Si las coordenadas temporales y espaciales se restringen mucho, los relatos, como Shaw (1983:200) afirma, funcionan mejor como relatos cortos que como participantes en una serie más amplia.

En los siguientes apartados intentaremos describir las particularidades que presentan *LGW* y *BM* con respecto a la presentación del tiempo, aspecto que ha aparecido implicado continuamente en nuestro recorrido por las posibilidades del género.

VII.3. La importancia del tiempo como elemento de cohesión entre los relatos

Existen, tal como se ha señalado, una combinación de “señales” o de estrategias que nos indican que nos encontramos ante el género del ciclo de relatos. Todas las definiciones parecen coincidir en señalar la poca relevancia que tiene el tiempo como un elemento de cohesión entre los relatos frente a otros aspectos relacionados con los personajes y su motivación.

Ingram (1971:200) no considera la función del tiempo en el capítulo de su libro que evalúa los elementos narrativos que unifican un ciclo. El componente temporal también está excluido de la lista que Luscher (1989:159) elabora para resumir las características del ciclo de relatos. El resto de los críticos dedican al tiempo muy pocas palabras; lo descartan al carecer de pautas distintivas que lo asocien al ciclo, pero sobre todo, es descartado porque coinciden en definir al tiempo en este género como un elemento que se muestra inconexo y desordenado.

Garland Mann (1989:xii), por ejemplo, asegura que la continuación de la acción es menos importante que la amplificación de un tema o un detalle, aspecto que apunta a una de las diferencias entre el ciclo de relatos y la novela:

Another difference is that there is considerably less emphasis in unified short story collections on plot or chronology, at least as these terms are usually defined. While the traditional novel contains action that continues from chapter to chapter [...] this is less true of unified short story collections.

Ingram (1971:23-4) ya había expresado la idea de que el escritor de ciclos de relatos muestra una gran despreocupación sobre el tiempo, si consideramos al tiempo como soporte de una consistencia cronológica. El objetivo del escritor es, por el contrario, conseguir un ritmo de narración que pueda relacionarse con el tiempo psicológico del narrador, con el ritmo de las estaciones o con un tiempo mítico lleno de resonancias legendarias.

Sin embargo, un análisis del tiempo basado en la comparación fábula (tiempo cronológico) / discurso (grado de atención textual) prueba que de él dependen, no sólo la configuración de los personajes y otros aspectos del movimiento argumental, sino la propia expectativa creada por el género,

que nos hace considerar a los relatos como unidades independientes con capacidad de apertura y complementación dentro de un mismo volumen.

La organización de los trechos temporales que incluye cada relato de *BM* demuestra que el tiempo no es un elemento desgajado, sino un recurso que aporta continuidad al ciclo. Cada relato que compone *BM* (menos "Wild Swans") incluye todo el periodo de tiempo que cubren, en total, todos los relatos del ciclo. Es decir, cada relato maneja una extensión temporal muy amplia, que aparecerá de nuevo, casi sin variaciones, en los siguientes relatos.

"Royal Beatings" incluye la niñez de la protagonista (Rose) y, también, el periodo en el que su madastra, Flo, reside, ya decrepita, en un asilo. Dentro de un sólo relato Rose es a la vez niña y adulta. Este relato es independiente "cronológicamente" de los demás relatos, puesto que acapara una gran amplitud temporal. Sin embargo sólo se ha dramatizado un suceso que ocurrió en la niñez de Rose; su posterior etapa como adulta permanece en la sombra.

Ese periodo cubre toda la extensión temporal que otros capítulos volverán a cubrir, aunque dramatizando partes diferentes. De esta forma, "Privilege" retoma el mismo periodo de tiempo que "Royal Beatings", pero se interrumpe antes de que Flo se haya hecho vieja. "Half a Grapefruit" se coloca en el mismo comienzo de las anteriores, cuando Rose es una niña, y se interrumpe cuando su padre está enfermo (un poco antes que el final de "Privilege"). "Wild Swans" cubre un corto periodo de tiempo, unos días, en los que Rose experimenta los primeros signos de pubertad. "The Beggar Maid" cubre el periodo en el que Rose va a la universidad y se casa con Patrick, pero también incluye un corto suceso que tiene lugar después de su divorcio.

En estos relatos, suponemos que Flo ha ido envejeciendo, a pesar de que ha desaparecido por completo. "Mischief" vuelve sobre los pasos de "The Beggar Maid" y trata sobre los años de matrimonio de Rose y sobre su divorcio. "Spelling" cubre el periodo de tiempo -ausente en "Royal Beatings" -que aclara las circunstancias en las que Flo fue enviada a un asilo y su relación con Rose cuando ésta ya se ha independizado. "Who Do You Think You Are?" trata sobre la vuelta de Rose a Hanratty y su descubrimiento de que, a pesar de haber conocido a muchos hombres, es Ralph Gillespie, -un personaje que hasta ahora no se había mencionado en ningún relato y que ya ha

muerto-, el único hombre al que se ha sentido cercana, experimentando un vínculo similar al compañerismo que existía entre ellos cuando eran niños.

La secuencia temporal, por lo tanto, no está suelta, sino que logra ser compacta porque vuelve sobre sí misma una y otra vez, cubriendo, como una caja china, el espacio vacío dejado por el relato anterior. No se produce una falta de soporte temporal, como afirma Luscher (1989:150), sino una estrategia totalmente diferente, basada en nuestra incertidumbre sobre el trecho temporal que se tratará en el siguiente relato.

Al leer los relatos de *BM* nunca podemos saber por adelantado cuándo volveremos a tener noticias de Flo o cuándo se nos dará información sobre acontecimientos de la vida de Rose que se han suprimido anteriormente. Ni siquiera sabemos si los relatos se centrarán en estas lagunas temporales que se han dejado sin dramatizar. Sin embargo, la desaparición de ciertos aspectos aparentemente esenciales en la vida de los personajes no disminuye la solidez de cada relato, ya que el centro de interés reside cada vez en una idea diferente.

Además, las expectativas temporales permanecen abiertas e impredecibles por otra causa: la muerte de un personaje no presupone su desaparición de la obra, ya que puede aparecer de nuevo en otros relatos, pero esta vez como una persona joven. La cobertura de la trayectoria de la vida de los personajes no se sujeta a un modelo de progresión cronológica, sino más bien, como comenta Ingram (1971:24), está relacionado con una vuelta al mismo tiempo:

Time does not exist in a cycle for the sake of hurrying through a single series of events, but rather for going over the same kind of action again, for repeating the situation while varying its components, for deepening one's appreciation of the significance of an action.

Se elimina, entonces, la continuidad temporal como un canal de formación de los personajes. El tiempo adquiere capacidad de repetición y va albergando, sucesivamente, diferentes posibilidades.

De esta forma, Flo aparece al final de "Royal Beatings" irremediablemente destinada a la soledad y la locura de su vejez, pero en "Privilege", el relato que le sigue, contemplamos a Flo como una madre energética y autoritaria.

Cada relato posee la libertad de elegir su propio comienzo; dentro de este marco estructural no existe vuelta a lo anterior, sino nuevo principio, lo que nos hace descartar la analepsis como principio organizativo temporal.

Esta estrategia, que ofrece al lector en cada relato una manifestación diferente de los mismos personajes, sin apego a un movimiento temporal lógico, no es una táctica desprovista de significado o coherencia. Los relatos contienen a menudo sólo el principio y el final de la trayectoria de un personaje (Flo joven y vieja en "Royal Beatings") o una etapa (el matrimonio y el divorcio de Rose en "The Beggar Maid") porque el objetivo de los siguientes relatos es iluminar aquellos aspectos que se han excluido anteriormente.

También existe un criterio que permite al lector encontrar la conexión existente entre los aspectos que se incluyen en los relatos. Este criterio está gobernado por las demandas de la narradora. "The Beggar Maid" presenta de forma extensa el periodo de noviazgo de Rose y Patrick y, a través de un salto temporal que se localiza al final del relato, se incluye un episodio que sucedió después de su divorcio. La inclusión de este suceso (el encuentro con su ex-marido años más tarde) se hace inevitable porque Rose está emparentando situaciones análogas en las que se vio envuelta por querer obtener una visión perfecta y estereotipada de la felicidad. El espacio temporal que se deja entre los dos sucesos se rellenará en "Mischief" con un tiempo cuya función es completiva, porque conecta, dentro de una línea temporal extensa, al menos tres periodos concretos en la vida de la protagonista: el primer amor, el matrimonio y su ruptura.

El hecho de recoger en "Mischief" un periodo que correspondería -si seguimos un criterio cronológico- a "The Beggar Maid" responde también a una demanda genérica. A través de la separación de experiencias unidas temporalmente, se consigue un análisis concentrado de cada una de ellas, sin que otras líneas de acción o información secundaria impidan el rápido desarrollo de una línea de acción determinada.

Por esta razón, no podemos contemplar los relatos como estructuras aisladas: con cada relato se ha dado la vuelta a todo el tiempo disponible, pero se han visualizado diferentes rasgos de los personajes y diferentes situaciones que se van complementando.

Este aspecto de *BM* representa un avance muy interesante sobre *LGW*, donde cada relato cubre sólo una etapa y el tramo temporal se reduce sólo a ella. En *LGW* se elimina, por lo tanto, la posibilidad de utilizar el tiempo como un vehículo que ilumina puntos de la narración que van quedando en misterio.

VII.4. El sentido de cierre y el problema del “apocalipsis continuo”

Victor Shklovski (1971:277) señala en su análisis sobre la función del tiempo en los albores de la novela inglesa que la separación de los capítulos estaba destinada a aislar los eslabones de una misma acción. Aunque el tiempo era frenado por las acciones paralelas y el análisis de los distintos personajes, el intervalo que abarcaba cada capítulo coincidía al menos parcialmente con cada acontecimiento, de forma que prácticamente se podía hablar de una unidad de tiempo en cada capítulo. En cada uno de ellos, el tiempo está cerrado y, entre ellos, “parece como si el tiempo no existiera”.

Sabemos que la novela moderna no se ajusta a esta rigidez temporal y que los capítulos pueden estar diseñados en torno a un ritmo de narración particular. Sin embargo, podemos reconocer ciertas diferencias entre unos modelos contemporáneos de fragmentación del texto en la novela y en el ciclo de relatos.

El sentido de cierre que obtiene el lector en el ciclo no se basa en su conocimiento de lo que pasará a los personajes, sino en la identificación de un punto específico del relato en el que confluyen diversos aspectos de la vida de los personajes. “Royal Beatings”, por ejemplo, incluye muchas anécdotas, algunas nos las cuenta Flo, otras Rose y otras le suceden a Rose. Todas se relacionan con el suceso en el que una persona o un grupo golpean a una víctima. El relato se llena de anécdotas de gente de Hanratty que se ven envueltas en situaciones de violencia parecidas, por eso el lector puede intuir que el título del relato anuncia que la paliza que recibirá Rose será el acontecimiento en el que se concentrará el relato.

Muchos años más tarde, cuando Rose vive en la ciudad, oye por la radio la voz de Hat Nettleton, un centenario que solía participar en las palizas que se propinaban a los marginados del pueblo. El resto de los aspectos que componen el mundo de “Royal Beatings” se van a reflejar a través de este

componente anecdótico: la enigmática personalidad de Flo, el comportamiento de su padre, que cumple su deber de forma cruel, el orgullo de las personas que han sido rechazadas por la sociedad. Todos estos aspectos contribuyen a crear una atmósfera de irrealidad en la mente de Rose cuando observa de cerca lo absurdo de los comportamientos en su comunidad.

Cuando Hat Nettleton aparece de nuevo, el relato se cierra, no sólo porque sabemos que este personaje no va a aparecer ya nunca más, sino porque, debido a su edad, presenta características radicalmente diferentes a las que poseía de joven: ahora es un viejecito al que se le mimaba por haber vivido tanto tiempo. La presentación de la otra cara de este personaje dota de ironía al relato y también lo cierra: los valores de las descripciones que se nos han presentado ya no aparecen como algo estático. Una vez que se abre la posibilidad de juego interpretativo entre los significados atribuidos a personajes o sucesos, el lector puede contemplar el relato como una forma completa. Además, la exclusión tan radical de ciertos personajes no se produce en la división novelística por capítulos.

“Royal Beatings” ofrece un modelo de organización temporal que se va a repetir en los siguientes relatos: la doble referencia temporal. Cada relato representa el ciclo casi completo de las vidas de los personajes. En “Royal Beatings”, Flo aparece como una mujer joven y como una anciana. Hat Nettleton aparece como un joven agresivo y como un representante centenario de un tipo de vida que se ha extinguido.

Sin embargo, cada relato presenta *sólo* una etapa de la vida de la protagonista: su niñez, adolescencia o madurez. A pesar de que en “Royal Beatings” se incluye brevemente un momento de la vida posterior de Rose, su identidad como persona adulta aparece desdibujada. En los cuatro primeros relatos del ciclo, el personaje de Rose sirve simplemente de marco para contar anécdotas o para escuchar relatos de sus mayores. Al término de cada relato van apareciendo progresivamente fragmentos de su vida como adulta, hasta que, finalmente, en “The Beggar Maid”, Rose es incluida en una secuencia de acontecimientos que ella misma protagoniza. Esta secuencia, por primera vez en el ciclo, es lo suficientemente extensa como para contener cambios en su situación personal. Hasta ese relato, el mismo trecho de tiempo se ha repetido para los otros personajes: aunque Flo ya ha “vivido” su juventud en el relato “Royal Beatings” y descansa en un asilo, en

“Privilege” vuelve a aparecer joven. Para Rose, sin embargo, existen ciertos cambios progresivos que culminan con la llegada de la pubertad en “Wild Swans”.

Esta estrategia es doble; por una parte, los relatos contienen una progresión (Rose es cada vez mayor) y, por otra, una totalidad. Para Rose cada relato es una etapa pero, para los demás personajes, cada relato es toda la vida. Este tiempo se repite para los demás personajes y es cada vez nuevo para Rose.

Esta doble perspectiva es posible gracias al hecho de que es la misma Rose quien se encarga de contar historias a lo largo de todo el ciclo, ya sea a Flo o a las personas que quieren conocer la parte más pintoresca de la pobreza:

Rose knew a lot of people who wished they had been poor, and hadn't been. So she would queen it over them, offering various scandals and bits of squalor from her childhood. The Boy's Toilet and the Girl's Toilet. Old Mr. Burns in his Toilet. Shortie McGill and Franny McGill in the entrance to the Boy's Toilet. She did not deliberately repeat the toilet locale, and was a bit surprised at the way it kept cropping up. She knew that those little dark or painted shacks were supposed to be comical -always were, in country humor -but she saw them instead as scenes of marvelous shame and outrage. (*BM:25*)

El hecho de contar historias permite a Rose organizar una diversidad de elementos (todas las acciones conocidas de uno o varios personajes) dentro de un marco completo en cada relato. Gracias a esta estrategia se consigue que cada relato sea, a la vez, una experiencia finalizada (que incluye un largo periodo de tiempo) y una experiencia que ha de ser completada (incluye sólo una época de la vida de la protagonista), representando, en términos temporales, una repetición y una progresión o desarrollo.

En estos relatos, el sentido de cierre se logra por el contraste producido al presentar dos imágenes de los personajes en dos momentos muy alejados de sus vidas. En un principio, su personalidad aparece dibujada en un periodo de juventud o madurez, llenos de vida, autoridad y lucidez. Al contraponer a esta imagen con otra manifestación de sus vidas que ocurre mucho después, sin interponer entre ellas un desarrollo o una evolución que justifique el cambio, se propicia una determinada visión de los personajes que enfatiza la fugacidad del mundo en el que viven. La mayor parte del relato

observa a estos personajes en la solidez de su mundo adulto. La inclusión de una imagen que representa su destino al final del relato produce una impresión de irrealidad, de falta de continuidad de su experiencia. El paso instantáneo de la madurez a la vejez impide que el lector pueda comprender sus vidas en forma de secuencia.

Además del contraste entre dos situaciones, existe otra manera de representar la vida de los personajes. Las anécdotas con las que éstos se divierten constituyen a menudo una premonición de su propio destino. Así sucede en "Spelling", relato en el que se utiliza una técnica diferente para representar el mismo trecho temporal y el mismo suceso que tenía lugar en "Royal Beatings". Si el contraste entre las dos edades de Flo se plasmaba en "Royal Beatings" como resolución del relato, en "Spelling" figura en el mismo comienzo:

In the store, in the old days, Flo used to say she could tell when some woman was going off the track. Special headgear or footwear were often the first giveaways. Galoshes flopping open on a summer day. Rubber boots they lopped around in, or men's workboots. They might say it was on account of corns, but Flo knew better. [...]

One of those women they took to the County Home at last. The first thing they did, Flo said, was give her a bath. The next thing they did was cut off her hair, which had grown out like a haystack. They expected to find anything in it, a dead bird or maybe a nest of baby mouse skeletons. They did find burrs and leaves and a bee that must have got caught and buzzed itself to death. When they had cut down far enough they found a cloth hat. It had rotted on her head and the hair had just pushed up through it, like grass through wire.

Flo had got into the habit of keeping the table set for the next meal, to save trouble. The plastic cloth was gummy, the outline of the plate and saucer plain on it as the outline of pictures on a greasy wall. The refrigerator was full of sulfurous scraps, dark crusts, furry oddments. Rose got to work cleaning, scraping, scalding. Sometimes Flo came lumbering through on her two canes. She might ignore Rose's presence altogether, she might tip the jug of maple syrup against her mouth and drink it like wine. [...]

Another time she said, "What are you doing in there behind the counter? You ask me what you want, and I'll get it" She thought the kitchen was the store. (BM:178-9)

Al principio de este fragmento, Flo relata el caso de varias mujeres que habían perdido el juicio como una anécdota destinada a divertir a Rose.

Seguidamente y sin ninguna transición, observamos que Flo se comporta de manera extraña, descuida la casa y cree que todavía trabaja en la pequeña tienda que solía tener. Este y otros relatos describen a los personajes cuando ya están experimentando las consecuencias de una alteración en sus vidas. La ausencia de información entre dos estadios diferentes de su existencia hace de su yuxtaposición una fuente de sorpresa y contradicción.

VII.4.1. *El Apocalipsis continuo*

Hasta ahora hemos contemplado como posible la conjugación de dos aspectos en los relatos del ciclo: autonomía y progresión. Sin embargo, se presentan problemas en torno a una estrategia que confiere al relato corto un *estatus* de forma narrativa completa: la revelación.

La mayoría de trabajos sobre el relato corto coinciden en afirmar que, en la novela, la relación entre el transcurso del tiempo y los acontecimientos se puede resumir con el término “evolución”, mientras que, en el relato corto, esta relación se expresa a través del término “revelación”. Walton Beacham (1981:9) afirma al respecto:

In novels, time is an essential theme- we see a character develop through time, unlike in short fiction, in which we see him develop through epiphany.

En este punto nos encontramos con un problema: ¿Existe en cada relato perteneciente a un ciclo una revelación? Si la respuesta fuera afirmativa podríamos pensar que se produciría una gran artificialidad en la composición de los relatos, al hacerse necesario incluir cada vez un “descubrimiento”, como si éste fuera una parte obligatoria de la trama o un tipo de clímax indispensable para representar a los personajes.

Valerie Shaw (1983:200) es consciente de este problema al analizar los problemas teóricos presentados por *Winesburg Ohio*:

Anderson's intention is of course to show that the cycle of epiphany followed by a collapse into drabness is endlessly repeated, and his realism obliges him always to acknowledge the disappointing sequel as well as the revelation. But reading the Winesburg stories as a sequence does highlight a problem common to all collections of epiphanic narratives, as opposed to single, unified stories. How many epiphanies can a reader take in succession without feeling that they are merely literary tricks with little bearing on actual experience?

Este es el problema al que nos referíamos en el epígrafe que incluye la expresión “apocalipsis continuo”. La revelación es comúnmente definida como un momento especial en el que el personaje comprende y descubre en su totalidad el significado de algún aspecto de su experiencia. Dado el carácter de cierre absoluto que esta estrategia puede conferir a una narrativa, otros críticos se han cuestionado también la validez de este tipo de estructura dentro de un ciclo. El ciclo posee una organización secuencial y podría desembocar en la repetición al obligar a los personajes a efectuar el mismo tipo de actividad una y otra vez.

Luscher (1989:148) recoge, por ejemplo, las palabras de Hortense Calisher, quien manifiesta que el relato corto puede ser amenazado por la presencia de otros relatos:

A story is an apocalypse, *served* in a very small cup. Still, it wants to be considered in its company only. The presence of neighbours changes it. Words meant to be compacted only to themselves, bump. Their very sequence can do them violence. Even when all the stories are by the same hand. (Enfasis añadido)

Sin embargo, para Luscher (1989:148-9) esta estrategia no representa ningún problema, ya que cada “apocalipsis” nos prepara para el siguiente, iluminando mundos que surgirán en los siguientes relatos.

En mi opinión, aunque Luscher esté en lo cierto, el problema apunta hacia otra dirección: el significado de la noción de revelación. Esta estrategia ha sido frecuentemente definida como un giro claro y definitivo de la trama, que produce una emoción o un impacto en el lector fácilmente reconocible. La noción de revelación se ha relacionado casi exclusivamente con el término “clímax”, olvidando otras posibilidades que son, por lo general, las que contienen una mayor potencialidad.

La revelación puede no ser un elemento que se encuentra dentro del argumento o puede no estar ligada al proceso de maduración de un personaje. Podría localizarse en la actividad de comprensión del lector, que intenta dotar de coherencia y transcendencia a un texto que oculta el punto más relevante o el significado más valioso.

La revelación puede estar más relacionada con un elemento de misterio y de enigma, tal como comentamos a propósito de la relación del relato con el poema. Se produce como consecuencia de la insatisfacción que experi-

menta el lector al no encontrar en el texto datos suficientes que le permitan elaborar una conclusión. Esta insatisfacción pone en marcha una búsqueda de claves diseminadas en el texto que posibiliten construir el mundo imaginario de la forma más satisfactoria posible.

Por lo tanto, la revelación se relaciona a la vez con la existencia de algo y con la ausencia de algo. No debemos imaginarnos este recurso narrativo como un fuego de artificio que ilumina, de una vez por todas, el cúmulo de datos, emociones, pensamientos o sucesos que componen el relato. La revelación no tiene por qué ser una señal clara que nos oriente en la interpretación del texto ni un giro claro del argumento. No es algo que se “sirve” (utilizando las palabras de Calisher) al final del relato como colofón a lo que se ha leído anteriormente.

Por esta razón, considero que no existe tal problema de choque de “epifanías”, ni de artificialidad en *LGW* o en *BM*. Muy al contrario, en el caso de escritores como Alice Munro, la lectura de cada relato es un proceso en el que se intentan adivinar paralelismos o contradicciones, quizá injusticias cometidas o sufridas por los personajes que no aparecen explicadas como tales en el texto. En la mayoría de los casos, las claves de una interpretación adecuada se buscan, no sólo en una parte del relato, sino en su totalidad.

Hemos de tener en cuenta también que el relato corto, desde sus comienzos, se distinguió de la novela por una distinta perspectiva en la valoración de los elementos narrativos que podían constituir las tramas. Las etapas o momentos de la vida de los personajes que no contenían acontecimientos propiamente dichos fueron el centro de atención de este género.

Munro manifiesta, además, su rechazo a articular el significado definitivamente y reconoce el valor de aquellos escritores que, como James Agee en *A Death in the Family*, rehusan dar movimiento a la narrativa a través del clímax y el desenlace:

There's a very ... careful, lack of pointing up in those scenes, lack of making something special happen. (Struthers, 1983:7)⁸.

8. D. H. Lawrence definió de forma muy clara esta necesidad de que la literatura aceptara incluir también experiencias que parecen carecer de transcendencia:

Esta es la perspectiva desde la que, en mi opinión, hay que valorar las posibilidades de la estrategia de la revelación en *BM*, donde sólo existe una revelación clara al final de "The Beggar Maid", "Simon's Luck" y "Who Do You Think You Are?". Estos relatos actúan en cierta manera como epílogo de una serie anterior, representada por la niñez, madurez y periodo posterior de vida de Rose. Estas revelaciones que contienen respectivamente una visión perdida de la felicidad, una conciencia del propio egoísmo y el descubrimiento tardío de los verdaderos sentimientos, no "chocan" entre sí, sino que, al referirse a experiencias vividas en otros relatos, colaboran a crear lazos estrechos entre todos ellos.

VII.5. Tiempo y construcción de personajes en *LGW* y *BM*

El conjunto de estrategias asociadas al ciclo de relatos parecen estar destinadas, según Shaw (1983:12,17) a reflejar principalmente dos aspectos: la diversidad de la experiencia y la falta de continuidad de nuestras impresiones sobre ella. Cada relato perteneciente a un grupo cohesivo ilustra un punto, en el que se establece la posibilidad de reconocer una verdad que no está sujeta a la misma perspectiva en los siguientes relatos.

La anterior definición se hace posible sólo gracias a un proceso a través del cual se dota de nuevas funciones en el ciclo de relatos a procedimientos textuales comunes a otros géneros narrativos. En este apartado localizaremos estos fenómenos tal como se producen en *LGW* y *BM*, en lo que respecta a la relación entre el tiempo, la organización de los acontecimientos y la construcción de personajes.

Comenzamos con un dato observado anteriormente: cada relato incluye en *BM* un largo periodo de tiempo de la vida de los personajes. "Royal Beatings" incluye, por ejemplo, la niñez de Rose pero también, fugazmente, un periodo de su vida adulta. En él, ya han envejecido otros personajes principales:

As a matter of fact, we need more looseness. We need an apparent formlessness, definite form is mechanical. We need more easy transition from mood to mood and from deed to deed. A good deal of the meaning of life and of art lies in the apparently dull spaces, the pauses, the unimportant passages. (Cit. por Shaw, 1983:24, de *Lawrence in Love: Letters to Louie Burrows*, ed. James T. Boulton. Nottingham, 1968:19)

Years later, many years later, on a Sunday morning, Rose turned on the radio. This was when she was living by herself in Toronto. (BM:22)

Cuando Rose enciende la radio, oye la voz de Hat Nettleton, a quien se le entrevista cuando cumple ciento dos años. Este personaje local ofrece a Rose la posibilidad de acordarse de Flo, quien, en este periodo de tiempo, reside en el mismo asilo en el que Hat Nettleton murió.

Hay dos periodos de tiempo entre los cuales se extiende un inmenso trecho temporal que el relato no dramatiza, razón por la que podríamos considerar la inclusión de este periodo de tiempo más reciente como una prolepsis o anticipación, destinada a llevar a término una línea de acción o a llenar por adelantado una laguna posterior⁹.

Ya que el relato acaba en ese punto, no podemos considerar prolepsis a un trozo de información que no se “inmiscuye” dentro de la narración, porque no se ha *introducido* dentro de una cronología anterior. Se produce un efecto contradictorio: si consideramos al relato como una entidad aislada, esa información no es una prolepsis, pero si consideramos todos los relatos en su conjunto, podríamos considerarla como tal, porque más tarde volveremos a encontrarnos con Flo cuando fue llevada a un asilo.

Sin embargo, existen al menos otras dos razones más que nos impiden clasificar esa información final como sumario anticipado de la acción que se producirá después.

En primer lugar, esa enorme laguna temporal no tiene un gran peso elíptico, ni interfiere en nuestra asimilación de la coherencia y continuidad de la información presentada en el relato. Ya estamos acostumbrados a observar, en el género del relato corto, cómo varios aspectos y periodos de la vida de un personaje confluyen en un sólo punto narrativo. Este punto central puede ser una imagen, un ambiente, un incidente, una situación, un rasgo de un personaje, una emoción, etc.

Las dos etapas incluidas en “Royal Beatings”, una parte de la niñez y una parte de la vejez, tienen como objetivo expresar un sólo tema: la violencia de las palizas, ya sea en un ámbito local o familiar. Por eso es necesario supri-

9. Estas son respectivamente, según Genette (1989:122), las funciones de las prolepsis externas y completivas.

mir un gran periodo temporal que no aporta información al respecto. Además, el lector no considera esta elipsis (la discontinuidad temporal) como importante, porque el texto refleja otro tipo de continuidad.

La otra razón a la que nos referíamos se relaciona con el hecho de que el argumento de los relatos no se confecciona a través de una secuencia de sucesos, sino a través de una secuencia de imágenes con las que identificamos a los personajes. Esa evocación final de "Royal Beatings", "Privilege" o "Half a Grapefruit" no representa un tiempo que describe el destino de los personajes como resultado de una secuencia de sucesos que desembocan en un final; es un tiempo que expresa la posibilidad de contemplar contradicciones y diferencias con respecto a una manifestación anterior del personaje.

La simultaneidad de la comparación entre dos personalidades contrapuestas de un mismo personaje desvía nuestra atención de los sucesos como el desarrollo de un fluir temporal y la posan en el resultado de la yuxtaposición de dos situaciones alejadas temporalmente:

Hat Nettleton.

Horsewhipper into centenarian. Photographed on his birthday, fussed over by nurses, kissed no doubt by a girl reporter. Flash bulbs popping at him. Tape recorder drinking in the sound of his voice. Oldest resident. Oldest horsewhipper. Living link with our past. (*BM:24*)

Estas referencias textuales a la trayectoria final de la vida de ciertos personajes pueden llegar a considerarse incluso como "falsos desenlaces" porque reconocemos la poca relevancia que tienen con respecto al núcleo del relato. Son "falsos" porque lo único que llevan a su término es una anécdota más: los personajes que la componen no contribuyen esencialmente al relato. Son personajes que forman parte de las historias que Rose y Flo intercambian y que aparecen como una invención cómica destinada al entretenimiento.

El futuro de estos personajes menores no nos interesa, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que existen otros asuntos que debemos considerar más importantes, como el amor que Rose siente por una chica mayor que ella ("Privilege") o la reacción de Rose ante la muerte inminente de su padre ("Half a Grapefruit").

Este es el final del relato "Half a Grapefruit":

Del Fairbridge had become an undertaker.

Runt Chesterton had become an accountant.

Horse Nicholson had made a lot of money as a contractor and had left that to go into politics. He had made a speech saying that what they needed was a lot more God in the classroom and a lot less French. (BM:56)

Este desenlace envuelve al relato en un punto final anecdótico que pretende, de la misma forma que los cuentos infantiles, cerrar el tiempo y la actividad de los personajes definitivamente, al abstraerlo en una solución última. Sin embargo, la validez de este final sólo tiene un valor irónico y se desecha inmediatamente como significativo porque el lector ha comprendido, después de leer al menos tres relatos de *BM*, que el tiempo no está cerrado para los personajes, y que Flo o Rose volverán a aparecer, quizá en épocas anteriores de sus vidas.

Este desenlace apunta también a la frustración que puede experimentar el lector al ser consciente de que, en el ciclo de relatos, un desenlace final sólo puede mostrarse como una solución cómica o adulterada; no está ajustada a la cualidad inconclusa de la experiencia, que siempre está en movimiento.

Si dirigimos nuestra atención de nuevo al personaje de Hat Nettleton, comprendemos, a su vez, que la situación en la que se ve envuelto no es más que el prelude de otra más importante. Flo es el personaje principal de "Royal Beatings"; en este relato contemplamos su autoridad, escuchamos sus relatos, observamos su relación con el padre de Rose y con Rose. Sin embargo, después de mencionar a Hat Nettleton, el texto sólo incluye dos frases para describirla cuando ya ha envejecido (el relato acaba con el siguiente pasaje):

After Rose put her in the Home, a couple of years earlier, she had stopped talking. She had removed herself, and spent most of her time sitting in a corner of her crib, looking crafty and disagreeable, not answering anybody, though she occasionally showed her feelings by biting a nurse. (BM:24)

El componente anecdótico de este relato, representado por Hat Nettleton, no consigue ocultar una corriente temática subterránea que expresa la tragedia del paso del tiempo para Flo.

En estos relatos, el valor del tiempo se percibe solamente a través del contraste y esta estrategia elimina un elemento: el desarrollo del tiempo. Gracias a su ausencia, se produce un sentido de misterio y de arbitrariedad ante las manifestaciones tan disparatadas de un mismo personaje, que hace de los personajes un foco de sorpresa y del tiempo un elemento que no puede ser manejado ni controlado porque la expresión de su continuidad se evita constantemente.

Esta idea aparece reflejada explícitamente en el texto cuando Rose no puede encontrar un lazo de unión entre el presente y el pasado en las historias que Flo le cuenta:

Present time and past, the shady melodramatic past of Flo's stories, were quite separate, at least for Rose. Present people could not be fitted into the past. Becky herself, town oddity and public pet, harmless and malicious, could never match the butcher's prisoner, the cripple daughter, a white streak at the window: mute, beaten, impregnated. (*BM:10*)

La presentación simultánea de dos manifestaciones inconexas de la misma personalidad elimina el valor del tiempo como tránsito de un estado a otro y permite al relato manejar periodos de tiempo muy amplios. Una vez que el tiempo se ha descompuesto en segmentos temporales autónomos, se elimina su función como proceso de formación de la personalidad de los personajes.

En este sentido, los procedimientos utilizados en *LGW* y *BM* son muy diferentes. *LGW* escoge periodos cortos de tiempo que van avanzando progresivamente en cada relato, incluyendo un proceso de causa-efecto que retrata el paso de la protagonista de la niñez a la adolescencia.

Por el contrario, las estrategias de *BM*, más alejadas del género novelístico que *LGW*, hacen que los personajes adopten rasgos muy diferentes sin introducir un pasaje explicativo intermedio. La relación entre estos rasgos se muestra, por lo tanto, paradójica.

Si la novela investiga el cambio, el relato corto, aunque esté incluido dentro de una serie narrativa más amplia, describe la imposibilidad de "rastrear" las conexiones entre los sucesos y entre las reacciones de los personajes. Estos se configuran en cada relato como presencias parciales, casi irreconocibles de un relato a otro.

Esta dificultad de dotar a la experiencia con una continuidad aparece representada por Rose. Rose no puede concebir “personas enteras” porque, al tener contacto con ellas en diferentes periodos de tiempo, se le presentan cada vez sólo parcialmente, como un conjunto de rasgos que no puede reconciliar:

Not long after he started publicly developing these talents he had, Ralph Gillespie dropped out of school. Rose missed his feet and his breathing and his finger tapping her shoulder. She met him sometimes on the street but he did not seem to be quite the same person. They never stopped to talk, just said hello and hurried past. They had been close and conspiring for years, it seemed, maintaining their spurious domesticity, but they had never talked outside of school, never gone beyond the most formal recognition of each other, and it seemed they could not, now. Rose never asked him why he had dropped out; she did not even know if he had found a job. They knew each other's necks and shoulders, head and feet, but *where not able to confront each other as full-length presences.* (BM:205) (Enfasis añadido)

Podemos comparar esta estrategia con el tratamiento del tiempo que, según Mijail Bajtin (1991:267-8), ya se daba en la novela antigua, en especial en *El Asno de Oro* de Apuleyo y las *Metamorfosis* de Ovidio. Estas obras abarcan el destino de los personajes a través de la inclusión de dos o tres momentos, representados en forma de dos o tres imágenes de los mismos personajes. El tiempo se descompone en segmentos temporales autónomos y aislados, sin capacidad para unir las series temporales.

La gran diferencia entre estos textos antiguos y los relatos de Munro reside en el hecho de que en los primeros, el momento elegido se considera crucial, excepcional, determinante de toda la vida posterior del protagonista. En los relatos de Munro, sin embargo, los momentos elegidos son momentos *ilustrativos* de un periodo más amplio en la vida de los personajes (niñez, madurez, vejez). Los acontecimientos que ocupan estos momentos no determinan tampoco su “historial” como personajes ni su destino, sino que contribuyen más bien a la asimilación del lector del “carácter” de sus experiencias.

En el caso de los relatos de *BM*, no existe una descripción de “la manera en la que un hombre se convierte en otro”, sino de las posibilidades de una identidad múltiple. El hecho de que los mismos personajes aparezcan encarnando personalidades tan opuestas representa una útil baza para el

escritor de ciclos de relatos, ya que este recurso le concede una mayor libertad para eliminar a ciertos personajes en un número elevado de relatos y volverlos a utilizar en otros, ateniéndose a aspectos muy diferentes de su comportamiento que están ligados a distintas épocas de sus vidas.

VII.6. Otras implicaciones de la organización temporal del ciclo de relatos

A diferencia de los capítulos de la novela, en el ciclo de relatos que se aleja del modelo *bildungsroman*, cada relato comienza una nueva historia¹⁰. Esto es debido al hecho de que el periodo en el que los personajes cobran vida nuevamente en cada relato no se atiene a una progresión con el relato anterior. Por eso, como hemos señalado anteriormente, Flo vuelve a ser joven muchas veces, a pesar de que aparezca ya anciana en algún relato anterior o Rose aparece como mujer casada aunque en el relato anterior haya vivido su divorcio.

Si bien este conocimiento de los personajes nos puede ser útil mientras avanzamos en el ciclo, no es esencial en nuestro proceso de asimilación de un nuevo relato porque los mismos personajes o sucesos aparecerán implicados en torno a otra idea o eje central totalmente diferente.

La aparición, en el último relato del ciclo, de un personaje totalmente nuevo que resulta ser muy importante en la vida de la protagonista, es otra de las estrategias que separan al ciclo de relatos de la novela. Es el caso de Ralph Gillespie, un antiguo compañero de escuela con quien Rose pierde el contacto cuando éste abandona tempranamente sus estudios. Ralph Gillespie ni siquiera se menciona hasta “Who Do You Think You Are?”, el

10. Así define Garland Mann (1989:9) aquellos ciclos de relatos que mantienen elementos comunes con la novela tradicional de maduración del protagonista:

These stories employ many but not necessarily all of the conventions associated with the *bildungsroman*. The protagonist begins as a child, and his or her development is traced to adulthood; a series of potential father or mother surrogates is presented; a series of tests and initiations is featured; romantic and sexual relations are frequently considered necessary for development but are presented as potentially damaging if they limit the protagonist's development in other areas; and a restrictive and provincial town is abandoned for a larger world. Esta es una descripción muy exacta de *LGW*.

último relato de *BM*, sin embargo, Rose lo considera como la persona más ligada a su trayectoria personal:

Rose didn't tell this to anybody, glad that there was one thing at least she wouldn't spoil by telling, though she knew it was lack of material as much as honorable restraint that kept her quiet. What could she say about herself and Ralph Gillespie, except that she felt his life close, closer than the lives of men she'd loved, one slot over her own? (*BM*:210)

Este es el párrafo con el que concluye el relato y todo el ciclo, dejando al personaje principal en el principio de un proceso de reflexión del que no habíamos tenido conocimiento hasta este momento y cuyos contenidos sólo aparecen brevemente esbozados. El desenlace del ciclo se presenta con una ausencia casi total de información o explicación.

El relato corto es un género que puede enfrentarse más coherentemente que la novela con este tipo de estrategia sin producir frustración. Mientras que la novela incluye una gran carga informativa y muestra cómo se desarrollan muchas posibilidades, el relato corto puede centrarse exclusivamente en mostrar cómo una posibilidad *podría* alterar el curso de una vida. El relato corto puede aportar, "precipitadamente", mucha información nueva justo al final para que, de esta forma, una nueva perspectiva altere retrospectivamente la naturaleza de todo lo presenciado anteriormente. Esta estrategia tan común en el relato breve se mantiene incluso en el ciclo de relatos.

Existe otra consecuencia importante de este modo de organización en ciclo que hace que no notemos la ausencia en ciertos relatos de personajes muy importantes (por estar íntimamente ligados a las vivencias del personaje principal), ni nos sorprendamos al saber de ellos sólo al final del ciclo. El lector acepta su ausencia porque los personajes no aparecen casi nunca desarrollados juntos. No presenciamos, como en la novela tradicional, la convivencia de todos los personajes. En gran medida, los personajes de un ciclo están tratados por separado.

En primer lugar, no todos los personajes (a excepción de Rose) aparecen en todos los relatos; a veces se limitan sólo a uno y siempre se los trata por separado (en relatos diferentes), como es el caso de los amantes de Rose. Incluso Flo, el segundo personaje más importante de *BM*, aparece restringida a los tres primeros relatos y al penúltimo del ciclo. Aunque su per-

manencia sea más prolongada que la de otros personajes, siempre se la retrata como una figura separada y aislada de la vida de su alrededor.

Esta falta de “convivencia actancial” es, en parte, el resultado del agudizado sentido de restricción que siempre preside el relato corto (antes hemos mencionado las palabras de Munro al respecto). La selección de componentes que forman el mundo imaginario es tan extrema que ciertos aspectos que podríamos considerar cruciales en la vida de Rose, como su relación con sus amigos en la adolescencia, con su padre o con sus propios hijos más tarde, no forman parte de ningún relato o lo hacen de forma extremadamente parcial.

En el relato corto no se cubre la totalidad de relaciones entre los personajes; ni siquiera ha de llevarse a término las consecuencias de algún suceso en concreto. De nuevo comprobamos que muchas de las características del relato corto se mantienen en el ciclo, donde, lógicamente, se pueden explorar más áreas de experiencia que en un sólo relato.

Ya que cada relato opera un análisis concentrado de un sólo personaje, se produce un efecto de irrealidad que pone al descubierto la actividad imaginativa del propio narrador. Cuando Ingram (1971:199) describe a los personajes de *Winesburg Ohio* recalca que unos no afectan a los otros como gente real, sino “as real figures of fancy in the symbolic territory of the narrator’s brain”.

Este aspecto se repite en *BM*, donde, a pesar de existir un narrador en tercera persona, se incluye un narrador “diegético” (Rimmon-Kenan, 1983:91), Rose, quien continuamente relata historias o reproduce las que le cuentan otros personajes. Esta obligación que siente por ofrecer, a través de sus palabras, el retrato de ciertas personas de su familia, lleva a un primer plano de atención su capacidad de imaginar y construir la personalidad y la vida de otras personas.

Rose presume de su habilidad para dar consistencia a sus historias y, poco a poco, vamos entrando en el terreno ficticio de su imaginación hasta tal punto que las mismas referencias temporales que utiliza se convierten en materia de invención, propiciadas por su necesidad de “componer”, a través de escenas ilustrativas, un pasado que pueda visualizarse fácilmente. Así ocurre, por ejemplo, en “Royal Beatings”, cuando Rose se pregunta (aproximadamente en la mitad del relato):

The royal beatings. What got them started?.

Suppose a Saturday, in spring. Leaves not out yet but the doors open to sunlight. Crows. Ditches full of running water. Hopeful weather. Often on Saturdays Flo left Rose in charge of the store- it's a few years now, these are the years when Rose was nine, ten, eleven, twelve. [...]

Saturday, then. For some reason Flo is not going uptown, has decided to stay home and scrub the kitchen floor. (BM:13) (Enfasis añadido)

Después de relatar como Rose recibe la paliza, el pasaje se cierra con otra escena que describe un momento de tranquilidad en el seno de la familia:

One night after a scene like this they were all in the kitchen. *It must have been summer*, or at least warm weather, because her father spoke of the old men who sat on the bench in front of the store. (BM:21) (Enfasis añadido)

El hecho de tratar aisladamente un suceso supone, como deja constancia casi explícita el texto, imaginar unas coordinadas temporales que contengan la intensidad de tal acto o acontecimiento, porque éste permanece completo y autónomo en el recuerdo de la protagonista.

En cualquier caso, en *BM* sólo podemos observar el contacto entre los personajes en raras ocasiones porque no se “mueven” juntos dentro de una misma dimensión argumental o temporal. Uno de los puntos esenciales en nuestra argumentación ha sido la idea de que cada relato se basa en un contraste. Esta afirmación puede ser completada ahora con otra: cada relato no retrata la “convivencia” de los personajes, sino la “convivencia” de los momentos. (Por ejemplo, Flo joven/ Flo anciana).

El modelo de representación de la experiencia que ofrece el ciclo de relatos es diferente al de la novela. En el ciclo no existe un desarrollo continuo de una línea de acción de sus personajes. El centro de interés es, en cada relato, radicalmente diferente. Sin embargo, por lo que respecta al elemento temporal, éste no se concibe, en *LGW* y *BM*, como un elemento secundario o desestructurante. Al contrario, existen firmes lazos temporales entre los relatos, de forma que un relato contiene el mismo trecho temporal que el anterior, pero ofrece posibilidades diferentes.

LGW, una obra más asociada por los críticos y por la propia Munro con la novela, distribuye el tiempo en cada relato en forma de pasos progresivos de cortos periodos de la vida del personaje principal. En *BM*, sin embargo,

el tiempo se hace amplio y repetible; en cada relato no contemplamos su fluir, sino sus contradictorias manifestaciones.

Se elige la comparación y la yuxtaposición como estrategias que representan las diversas facetas de una misma experiencia. Esta elección revela una de las implicaciones de la obra de Munro: la yuxtaposición de elementos permite eludir la conclusión, la unión de perspectivas. También permite eludir la representación del tiempo como un elemento progresivo y continuo, dentro del cual los acontecimientos se desarrollan de manera sucesiva e ininterrumpida.

Munro pone en tela de juicio la validez de esta visión, no sólo eligiendo un género que cuestiona la permanencia de una línea ininterrumpida de acción, sino eliminando, en cada relato por separado, la continuidad temporal para que los personajes se nos muestren simultáneamente como figuras que adoptan trazos cotidianos o grotescos.

Puede considerarse que el cambio continuo de énfasis que lleva a cabo cada relato de un ciclo refleja el carácter provisional de cualquier perspectiva o de cualquier solución definitiva. Curiosamente, Rose, que trabaja como actriz en "Simon's Luck", ofrece a sus espectadores la ilusión de la continuidad, aunque ella es consciente de que no existe:

Somebody was calling Rose's name; she had to go back to the scene. The girl didn't throw herself into the sea. They didn't have things like that happening in the series. Such things always threatened to happen but didn't happen, except now and then to peripheral and unappealing characters. People watching trusted that they would be protected from predictable disaster, also *from those shifts of emphasis that throw the story line open to question, the disarrangements which demand new judgements and solutions*, and throw the windows open on inappropriate unforgettable scenery. (BM:177) (Énfasis añadido).

VIII. *OPEN SECRETS*: LA DEMARCACIÓN TEMPORAL DEL RELATO BREVE

Antes de que nos llegue la muerte, habremos metido toda la vida en el cerco de la novela.

H. G. Wells

Open Secrets, más que cualquier otra colección de relatos de Alice Munro, exige un replanteamiento de los supuestos límites del relato breve en cuanto a su capacidad para incluir información y abarcar un gran trecho temporal.

Si la finalidad de la novela, según H.G. Wells, es abarcar la totalidad de la vida humana, la base esencial del relato corto está reflejada en su idoneidad para contener, en un corto espacio temporal y un sólo escenario, una complejidad de connotaciones que surgen de la exposición de un caso particular dentro del inmenso panorama de la condición humana¹.

Nadine Gordimer (1968:459) habla de la falsedad de crear una ficción que contenga una coherencia prolongada:

A discrete moment of truth is aimed at - not *the* moment of truth, because the short story doesn't deal with cumulatives.

Sin embargo, en este apartado nos interesan más las soluciones técnicas que las bases ideológicas que fundamentan o, al menos, aparecen implica-

1. Según Morroe Berger (1979:14) H.G. Wells anunció, en 1911, que la finalidad de la novela era "abarcar la totalidad de la vida humana". Wells predijo que "Antes de que nos llegue la muerte, habremos metido toda la vida en el cerco de la novela". Sin embargo, más tarde reconoció que "Nunca logré meter toda la vida en el cerco de la novela".

das en el género del relato breve; por esta razón, las afirmaciones con las que Gordimer continúa su argumentación nos ayudan a encontrar el principio básico sobre el cual gira nuestro análisis:

The problem of how best to take hold of ultimate reality, from the technical and stylistic point of view, is one that the short-story writer is accustomed to solving specifically in relation to an area - event, mental state, mood, appearance - which is *heightenedly manifest in a single situation*. (Enfasis añadido)

Aunque dejemos atrás definiciones un tanto obsoletas como la de Norman Friedman (1988:160), que asegura que el relato corto sólo cubre -menos en contadas excepciones- una sola fase de la vida de los protagonistas en la que se presenta un cambio menor, otras propuestas más fundamentadas reconocen en esta restricción la fuente expresiva del género².

Austin M. Wright (1989a:51) concluye, por ejemplo, que el relato no puede materializarse más que en una pieza de un mosaico, en una sólo acción, no en una red de relaciones entre los personajes:

This action tends to be externally simple, with few developed episodes and no subplots or secondary lines of action. Is this too vague? I am trying to avoid the classic "single action", which suggests a false precision. "Externally simple" is a relative term, referring here to the jointedness of the action; comparing the *jointedness* of James's "The Real Thing" with that of *The Spoils of Poynton* illustrates what I mean here. Obviously it is a loose distinction, but if a joint is a link (or gap) between disparate, fully developed episodes introducing significant new circumstances into the plot structure, any novel tends to have more joints than even a fairly complicated short story like "The Real Thing". I call this simplicity "external" to avoid ruling out internal complexity, which is subtlety, for subtlety is one of the great tendencies of the modern short story. (Enfasis añadido)

2. Como hemos discutido anteriormente, la tesis de Friedman sugiere que el único medio de conocer todos los episodios en los que se ven envueltos los personajes es la discursividad, es decir, mostrarlos en detalle en la narración. "La Muerte de Ivan Ilich" es uno de los relatos que se ofrece comúnmente como ejemplo de retrato de toda la vida del personaje, aunque muchos otros relatos, entre ellos los relatos de Alice Munro, también cubren periodos muy extensos. Por otra parte, en la novela se ha explotado frecuentemente el recurso a concentrar en un espacio temporal corto la cualidad de toda la vida e incluso de toda una historia. Del *Ulysses* de James Joyce, por ejemplo, Walter Allen (1980:353) comenta: "It attempts to encompass a whole life" o "all history is recapitulated in the happenings of one day".

Una reflexión retrospectiva sobre los relatos de Alice Munro nos hace conscientes de que muchos de sus relatos no encajan con precisión en estas definiciones. Los críticos de la obra de Munro se han visto sorprendidos con la generosidad y gran alcance temporal de su “perspectiva seleccionadora”, que hace que sus relatos posean casi una cualidad “novelística”. Esta impresión queda patente en los comentarios introductorios a sus obras, en los que se avisa a los lectores de la “vista panorámica” con que la Munro compromete al lector en cada relato:

Only a few writers continue to create those full-bodied miniature universes of the old school. Some of her short stories are so ample and fulfilling that they feel like novels. They present whole landscapes and cultures, whole families of characters. Ann Tyler. *The New Republic*³.

En este sentido, algunos de los relatos de *Open Secrets*, parecen satisfacer las demandas de la novela tradicional, según las expone R. S. Crane (1988:132). Para el autor, estas demandas se basan en la diversificación de aventuras y personajes y en la variedad de incidentes y circunstancias que cooperan para producir la resolución y, también, para retardarla.

“Carried Away”, el primer relato de *OS*, presenta, por ejemplo, la vida de una mujer, Louisa, a través de los diferentes trabajos que va encontrando y su contacto con un soldado, Jack Agnew, cuyas amistosas cartas se van transformando en cartas de amor. También tenemos noticia del matrimonio de Jack Agnew con su prometida antigua y de su horrible muerte en un aparatoso accidente laboral. Más tarde, Louisa conoce al jefe de Jack, con el que se casa. Por último, contemplamos a Louisa al borde de la vejez, después de que haya tenido hijos y enviudado.

Parece que con este recuento (un tanto engañoso, como veremos más adelante) de lo que sucede en “Carried Away” hemos reflejado el argumento de una novela, incluso el argumento de una novela puramente tradicional, tal como la define Morroe Berger (1977:327):

3. Otro comentario que precede a una de las colecciones de Alice Munro asegura:

Each of the eleven pieces in *The Progress of Love* seems to contain enough material for a fair-sized novel; Munro's art of compression emphasises amplitudes rather than economies. (1986, *The Progress of Love*, London: Flamingo)

[La novela proporciona] una crónica de aquello que hicieron algunas personas; de cómo amaron y se casaron, de cómo se agruparon en clases sociales, ejecutaron diversas empresas y formaron hogares.

Tanto en “Carried Away” como en “A Wilderness Station”, “Spaceships Have Landed” o “Vandals” se incluye un espacio muy extenso de tiempo de la vida de los personajes, lo que en apariencia está en discordancia con nuestra expectativa de encontrar el reducido horizonte de expectativas argumentales y conectivas que siempre acompaña al relato corto. Recordemos las declaraciones de Beacham (1981:4):

One significant difference between short and long fiction is that in short fiction the incident sets off a chain of related events which leads, directly, without digression, to a culmination or resolution of the incident.

Algunos de los relatos de *OS* producen en todos aquellos lectores o críticos que posean una fuerte conciencia de género ciertos problemas de asimilación, de reconciliación entre lo que se nos ofrece en los textos y el género al que se suscriben. Una reseña publicada en un periódico canadiense inmediatamente después de la aparición de *OS* recogía esta preocupación:

There is so much going on in these long stories that the reader gets lost in details, can't tell the significant from the insignificant, can never be sure how it was that something mysterious and wonderful or terrible occurred, that, as in life, what happens is a huge, bewildering surprise. (*The Globe and Mail*, September 17, 1994: 28)

Como deja constancia el anterior comentario, existe una contradicción provocadora entre, por una parte, la extensión temporal y la riqueza del detalle y, por otra, la frustración de nuestro deseo de saber lo que verdaderamente ocurre en el relato, hasta tal punto que Philip Marchand (1994:20), revisando la obra de Munro, utiliza el calificativo “stinginess with information” para describir su método⁴.

4. Sharon Butala (1994:28); en su reseña de *Open Secrets*, también se hace eco de los problemas que causa en el lector la falta de guías textuales que garanticen conclusiones inequívocas:

With each book Munro's stories have grown longer, more complex, more detailed and subtle, and yet more fantastical. A friend says, “I want to like her stories, but they just seem crazy to me”. There's a sense in which she's right: These stories are as profound a revelation of the female psyche as any written, and as such, without the key to their interpretation and with the expectation that they operate on the level most short stories do, they may well seem incomprehensible.

La tarea de esta sección es lograr explicar por qué, a pesar de esta ruptura con las circunscripciones de su género, continuamos percibiendo estas narraciones como relatos breves. En mi opinión, este extensísimo alargamiento de las coordenadas temporales no perturba de ningún modo nuestras asunciones sobre el relato breve, porque existen otros elementos que lo mantienen dentro de su esencia constante⁵.

Hemos ofrecido en esta introducción a los relatos de *OS* un resumen de casi todos los sucesos que componen el relato "Carried Away". Nuestra función ahora consiste en observar de qué forma estas crónicas de vida aparentemente completas se adecuan a los objetivos del relato corto.

Para conseguir nuestro objetivo partimos de la idea de que el estudio de la relación del elemento tiempo con los otros componentes y aspectos narrativos (tales como los acontecimientos, los personajes y su caracterización) nos permite, no sólo lograr una diferenciación con los objetivos novelescos, sino advertir nuevas posibilidades de combinación que amplían y desafían las supuestas barreras de representatividad temporal del relato breve.

De la colección *OS* hemos elegido cuatro relatos: "Carried Away", "A Wilderness Station", "Spaceships Have Landed" y "Vandals" porque reúnen ciertas características que implican nuevas posibilidades de análisis. Todos ellos se centran en al menos dos personajes e incluyen muchos otros. También utilizan un trecho temporal muy amplio y, además, están fragmentados en pequeñas secciones que permiten conectar datos a través de una gran distancia temporal⁶.

Para implicar el tiempo, el resto de los relatos utilizan estrategias más afines a las analizadas anteriormente. "Open Secrets", por ejemplo, presenta el tiempo más comprimido, centrándose en un sólo suceso que conmociona a una vecindad: la desaparición de una adolescente. Este único suceso aglutina en un día las reacciones de las personas más cercanas a Maureen, el per-

5. Aun más, como veremos más adelante, la inclusión de un largo periodo de tiempo en los relatos de *OS* hace posible una comparación entre la validez que tiene en el relato corto la presentación de momentos significativos aislados en contraposición con la presentación de una secuencia de sucesos sostenida por una continuidad temporal.

6. Sobre la red de conexiones que se crean en el ciclo de relatos ver Agnes Gereben (1986:44-75).

sonaje central: los comentarios de su asistente, la imprevista visita de una extraña pareja, etc. También se incluye la propia reflexión de Maureen sobre los días que pasa junto a su marido, un abogado jubilado anticipadamente a causa de un ataque de paraplejía.

Otro relato, "A Real Life", refleja la alteración que produce en la vida de Dorrie Beck, una mujer solitaria, la perspectiva de casarse y dejar su granja. La acción se concentra en un sólo episodio que describe, a lo largo de un año, el encuentro con su futuro marido, los preparativos de la boda y la reacción de Dorrie un día antes de la boda, cuando decide que no quiere seguir adelante. Millicent, una vecina desde cuya perspectiva se presenta el relato y cuya existencia se basa en una rutina familiar, le hace finalmente desistir de su negativa y la boda no se cancela. Años más tarde, Millicent, viendo la casa abandonada de Dorrie, reflexionará sobre su reacción y recordará el tiempo en el que Dorrie vivía allí.

"The Jack Randa Hotel" se centra en el viaje que realiza una mujer siguiendo al marido que la ha abandonado, con el que consigue seguir en contacto a través de varias cartas que le escribe asumiendo una identidad diferente.

El otro relato que completa la colección, "The Albanian Virgin", gira en torno a un doble argumento: aquel en el que una mujer decide abrir una tienda de libros para poder sobrellevar la soledad que siente después de romper con su marido (este nivel del relato lo llamamos "relato-realidad" para evitar la confusión, ya que no se nos da el nombre de su protagonista) y, aquel en el que una clienta, Charlotte, relata al personaje anterior una historia que ha inventado sobre una mujer canadiense raptada por una primitiva tribu del centro de Europa ("relato-leyenda").

Sin embargo, éste no es el orden en el que se asimilan las conexiones en "The Albanian Virgin". Es el relato sobre una mujer raptada el que se ofrece en primer lugar, dentro del cual, intermitentemente, se incluyen fragmentos en primera persona dedicados a esta mujer solitaria que es la receptora del relato-leyenda. Sólo poco a poco vamos conociendo detalles de su vida y, a la vez, conectando el relato-leyenda como el pasado real de Charlotte, la mujer que lo cuenta.

Ya hemos estudiado de qué forma se configuran los relatos que se centran en un periodo de tiempo reducido y aquellos que escogen un doble

marco de referencia temporal o causal. En este apartado nos centraremos, por lo tanto, en un nuevo problema: explicar cómo se consigue el efecto de una expansión temporal sin que se pierda el criterio unificador compacto que siempre ha caracterizado al relato corto.

VIII.1. Relatividad de las restricciones temporales de la narración y dirección del relato

Hemos de considerar, en primer lugar, que el trecho temporal al que se circunscribe cualquier narración, sea éste una tarde, un día o un año, no constituye una límite temporal con barreras infranqueables. El trecho temporal se puede ver ampliado por ciertos recursos que expanden un periodo de dramatización reducido y colaboran a una asimilación de los personajes dentro de una continuidad aparentemente no violada.

Entre estos recursos se encuentra el acceso a los recuerdos del personaje o la presencia de un narrador extradiegético, que puede hacer aparecer a los personajes como identidades ya formadas antes de que los presente en algún momento en particular o los implique en unos sucesos⁷.

En "A Real Life", por ejemplo, después de exponer los contenidos de la consciencia de Millicent, el narrador omnisciente interrumpe sus pensamientos:

Millicent was not an uneducated person herself. She had taught school. She had rejected two serious boyfriends - one because she couldn't stand his mother, one because he tried putting his tongue in her mouth - before she agreed to marry Porter, who was nineteen years older than she was. He owned three farms, and he promised her a bathroom within a year, plus a dining-room suite and a chesterfield and chairs. On their wedding night he said, "Now you've got to take what's coming to you", but she knew it was not unkindly meant.

This was in 1933.

7. El recurso a la memoria abre las puertas a la inclusión de muchos estadios de la vida de los personajes, aunque el relato dramatice un periodo temporal reducido. Suzanne C. Ferguson (1988:465-6) comenta con respecto al relato "A Rose for Emily" de William Faulkner: "Not much actual dramatized time passes, although in the memory and fantasy of the characters large reaches of 'time' may be covered".

She had three children, fairly quickly, and after the baby she developed some problems. Porter was decent - mostly, and after that, he left her alone. (OS:53)

Este extracto no es sólo un ejemplo de cómo se retratan de un “plumazo” años de vida de un personaje, sino una prueba de que, una vez que el narrador presenta a los personajes, las restricciones temporales en las que se enmarca la secuencia de sucesos se “rompen” y se expanden.

Los personajes adquieren una dimensión temporal que se dirige hacia otra dirección que la de la fábula (una específica secuencia de sucesos). Un sólo rasgo del personaje implica su continuidad en el tiempo, su existencia previa. Los sucesos “apuntan” hacia delante y el personaje hacia atrás.

En este sentido, el trecho temporal que cubren las narraciones es difícilmente cuantificable porque asignamos inevitablemente los datos que construyen al personaje a una continuidad de existencia y, por lo tanto, no pueden restringirse con precisión a las referencias temporales entre las que se contiene la fábula.

Otros dos recursos que aportan “anterioridad” al relato son las descripciones y el uso del modo iterativo. Ambos recursos son formas de “exposición”, término que Helmut Bonheim (1982:192) define como una señal que hace perceptible a un narrador. La exposición suministra al lector un *background* de tiempo y lugar, presenta y caracteriza al héroe y resume sucesos anteriores.

A las descripciones o comentarios expositivos se les puede comparar con una antecámara previa a la acción que va a transcurrir más tarde⁸. Cuando se utiliza el modo iterativo para presentar las acciones de los personajes al principio del relato se produce un efecto de prolongación en el tiempo. Los lectores no obtenemos una sólo acción localizable en un momento en concreto. Al contrario, el modo iterativo es el resultado de la elección del narrador, que escoge la repetición como elemento que desvirtúa una relación lógicamente inamovible: cada suceso sólo puede pasar una vez en cada momento. El modo iterativo comprime el componente anecdó-

8. Ver Bonheim (1982:203). Según Chatman (1990:240), los enunciados descriptivos, innecesarios en la narración fílmica, resuelven el problema en la narrativa verbal de ofrecer información sobre el detalle sensorial y la comprensión de los sucesos núcleo.

tico y hace que el tiempo se expanda dentro de unos límites poco definidos. Según Bonheim (1982:211), la acción habitual retiene un sentido de exposición porque “no particular scene or action has yet begun”.

Por último, un relato puede abrirse *in medias res*, procedimiento que Bonheim (1982:202) relaciona con los comienzos dialogados o de relación de los acontecimientos por parte del narrador. Podríamos añadir una nueva observación: el comienzo *in medias res* elimina las marcas de exposición, porque no hay un preludio expositivo; se da la impresión de que se recoge un material que está sucediendo en ese momento, que no ha acabado ni empieza con el relato.

Este comienzo elimina cualquier introducción que guíe al lector hacia la historia: el lector se topa con la historia. Pero a pesar de no ser una exposición, no resta la cualidad de anterioridad al relato; lo único que sucede es que todavía no conocemos a los personajes o los sucesos de los que se habla, como es el caso de “Open Secrets” en el extracto que se reproducirá más adelante.

He tratado con cierta extensión el tema del comienzo de los relatos porque, a mi modo de ver, refleja la cualidad de los relatos que pertenecen a *DHS* o *LGW* en contraposición a los relatos de *OS*. Según Bonheim (1982:192), “The first sentence is a terrible tyrant” que hace que los relatos cortos se embarquen desde el principio en una determinada dirección difícil de cambiar con posterioridad.

Si comparamos el comienzo de “The Flats Road” con el de “Open Secrets”, por ejemplo, podemos comprobar que el desarrollo posterior de cada relato ha de ser por fuerza muy diferente:

We spent days along the Wawanash River, helping Unble Benny fish. We caught the frogs for him. We chased them, stalked them, crept up on them, along the muddy riverbank under the willow trees and in marshy hollows full of rattails and sword grass that left the most delicate, at first invisible, cuts on our bare legs. Old frogs knew enough to stay out of our way, but we did not want them; [...].

He was not our uncle or anybody's.

He stood a little way out in the shallow brown water, where the muddy bottom gives way to pebbles and sand. He wore the same clothes everyday of his life, everywhere you saw him. (*LGW*:1)

“And they almost didn’t even go”, Frances said. “Because of the downpour Saturday morning. They were waiting half an hour in the United Church basement and she says, Oh, it’ll stop, my hikes are never rained out! And now I bet she wishes it had’ve been. Then it would’ve been a whole other story.” (OS:129)

En el primer caso, la introducción al relato ofrece testimonio de la existencia de un mundo en el que se desarrollará la vida de la protagonista; en el segundo caso obtenemos un fragmento sobre la vida de los personajes después de que algo terrible sucediera. El primer fragmento retrata un mundo, el segundo deja constancia de un acontecimiento. En ambos casos, el comienzo del relato nos “adelanta” la cualidad de la narración que sigue (la caracterización, el tono, el estilo, el punto de vista o el tratamiento del tiempo) y las expectativas del lector se orientan de distinta manera.

En muchos de los primeros relatos escritos por Alice Munro, como es el caso de “The Flats Road”, la narración envuelve a los personajes en acciones habituales casi durante la mayor parte del relato, de modo que el puro contenido de *acción* desaparece. Vemos a los personajes moverse en un mundo ya conocido, pero que los lectores iremos conociendo poco a poco.

Los relatos de *DHS* nos guían hacia la reflexión sobre las cualidades de los personajes. No existe cambio aparente en sus vidas; lo único que se introduce en su secuencia de vida es un “añadido” que coloca al personaje en una situación nueva que ilumina un rasgo oculto de su personalidad. En “Dance of the Happy Shades”, una vieja y aburrida profesora se ve transfigurada en un momento en el que una de sus alumnas, una niña discapacitada, toca con gran habilidad una difícil pieza de música. En “Walker Brothers Cowboy”, el padre de la protagonista se comporta de forma sorprendente cuando se encuentra inesperadamente con una antigua novia. Estas son escenas que transfiguran la cualidad monótona del modelo iterativo: al mundo de lo cotidiano se le yuxtapone una imagen estridente, difícil de asimilar dentro de un contexto anterior.

Sin embargo, las primeras frases de los relatos de *OS* contienen un suceso, una perturbación en la vida de los personajes que se manifiesta desde el principio:

A man came along and fell in love with Dorrie Beck. At least, he wanted to marry her. It was true. “A Real Life” (OS:52)

In the mountains, in Malsia e madhe, she must have tried to tell them her name, and "Lottar" was what they made of it. She had a wound in her leg, from a fall on sharp rocks when her guide was shot. She had a fever. How long it took them to carry her through the mountains, bound up in a rug and strapped to a horse's back, she had no idea. They gave her water to drink now and then, and sometimes raki, which was a kind of brandy, very strong. She could smell pines. "The Albanian Virgin" (OS:81)

On the night of Eunie Morgan's disappearance, Rhea was sitting in the bootlegger's house at Carstairs. "Spaceships have landed" (OS:226)

En los relatos de *OS*, si existe un misterio, un enigma que hay que solucionar, éste se relaciona con la naturaleza del suceso, con aquello que realmente ocurrió. La narración estará compuesta por diferentes versiones sobre él.

El relato que explota esta estrategia de forma más clara es "A Wilderness Station". Está compuesto exclusivamente de cartas que intercambian diferentes personas, a lo largo de un periodo de cien años. Este relato se abre con la carta que la directora de un orfanato escribe a un hombre llamado Simon Herron, quien le había pedido que se le recomendara alguna de las residentes para poder casarse con ella y poder compartir, así, las duras tareas en un asentamiento primitivo en la región del Hurón.

A esta carta le sigue un fragmento del diario de George Herron, hermano de Simon, en el que relata la muerte de éste, producida pocos meses después de que Simon contrayera matrimonio con Annie Mckillop. En este documento se deja constancia de que Simon murió a consecuencia de un accidente producido en una tala de árboles. George presenció su muerte y después tuvo que arrastrarlo hasta la cabaña donde vivían. Annie y él consiguieron enterrarlo a pesar de una gran tormenta de nieve.

Aparentemente, este recuento de los sucesos cubre todo lo que pasó aquel día concreto y se cierra después de mencionar que la esposa de su hermano, Annie, dejó la cabaña y se dirigió a la aldea más cercana, Walley. A partir de este punto se presenta la correspondencia establecida entre dos sacerdotes, el reverendo Walter McBain y el reverendo James Mullen. MacBain avisa a Mullen de la llegada a Walley de una mujer que él cree que está privada del uso de razón después de la trágica muerte de su marido. Mullen informa a su compañero puntualmente del comportamiento de esa mujer que resulta ser Annie, la cual ha decidido residir en la cárcel. En la cár-

cel, Annie ofrece una versión muy diferente de la que dio su cuñado George sobre lo que ocurrió en el bosque. Annie insiste en que fue ella quien mató a su marido; después asegura que está embarazada.

En este periodo en el que se intercambian las cartas, se vislumbran las precariedades que uno de los sacerdotes, McBain, sufre, debido a su mala salud y a la falta de medios en aquel primitivo asentamiento de colonos. Este sacerdote muere, hecho que conocemos cuando la carta que envía su compañero de Walley es devuelta sin respuesta.

A esta sucesión de cartas le sigue una carta de Annie (ya en mitad de la narración), en la que cuenta que fue George, el hermano de su marido, el verdadero asesino. Por último, una tal Christena Mullen (a quien imaginamos ser descendiente de aquel sacerdote) dirige una carta a un profesor de historia en la que recuerda un día en el que llevó a una de las criadas de su casa, a la que llaman Old Annie, a visitar a un centenario llamado George Herron, un viejecito al que Annie supuestamente conoció en su juventud.

La primera carta del relato está fechada en 1852 y la última en 1959. Esta amplia perspectiva temporal podría parecer desproporcionada en un relato breve. Sin embargo ha existido un criterio unificador que permite, sin utilizar el sumario, abarcar un amplio espacio de tiempo.

No se ha utilizado el sumario, que es un tipo de "compresión" narrativa en la que, en escala reducida, se da cuenta de la trayectoria de los personajes en un periodo de tiempo que carece de relevancia dramática. Al contrario, los componentes de la acción aparecen desmenuzados, contados en detalle paso a paso, con una exploración exhaustiva de sus posibles implicaciones morales. Y no sólo una vez, sino varias veces, porque lo sucedido se presenta desde diferentes perspectivas: las respectivas conciencias de los personajes que participan u observan.

Sin embargo, existe un principio unificador. A pesar de toda la información incluida, el eje de la narración es un único suceso. Para transmitirlo, unos personajes relevan a otros y, como resultado, sus identidades aparecen anónimas, casi invisibles. No importa cuántos personajes han aparecido en el relato, sus vidas se hacen depender sólo de un aspecto: la situación de Annie. A pesar del transcurso del tiempo, nuestra asimilación del relato gira en torno a la misma situación, del mismo modo que la vida de todos los personajes gira en torno a un sólo tema.

Esta es la razón por la que, a pesar de un vertiginoso transcurso del tiempo, no se efectúa un movimiento argumental paralelo, sino un acercamiento progresivo al personaje que origina la situación, al que no se le concede voz propia hasta la curva final del relato. Sólomente al final podemos oír la voz de Annie, tal como la recoge Christena Mullen, el único personaje que desconoce el pasado de Annie. Christena escribe en su carta:

There were lots of old people going around then with ideas in their heads that didn't add up - though I suppose Old Annie had more than most. I recall her telling me another time that a girl in the Home had a baby out of a big boil that burst on her stomach, and it was the size of a rat and had no life in it, but they put it in the oven and it puffed up to the right size and baked to a good color and started to kick its legs. (Ask an old woman to reminisce and you get the whole ragbag, is what you must be thinking now).

I told her that wasn't possible, it must have been a dream. "Maybe so", she said, agreeing with me for once." I did used to have the terriblest dreams". (OS:225)

Es en este punto, la frase final del texto, donde el relato anecdótico se transforma explícitamente en relato epifánico. La secuencia de sucesos presentada anteriormente se convierte a la vez en una resolución de la historia (era George quien decía la verdad) y en una revelación (Annie descubre que ya puede discernir la realidad de la alucinación)⁹. Cuando Annie da la primera señal de reconocimiento, el relato acaba.

Esta frase final se hace aún más significativa porque reconocemos la intervención del autor para que ocupe un lugar de prominencia en el final en el relato. Christena desconoce la importancia de esa declaración, aparentemente trivial, de Annie. El relato de Christena recoge sólo las cosas curiosas que le llaman la atención aquel día tan divertido en que llevó a su criada a ver a unos familiares. Lógicamente, sin conocer el pasado de Annie, Christena no puede intuir que esa única frase arroja luz sobre los aconteci-

9. Reproduzco las definiciones de Thomas M. Leitch (1989:132) del relato anecdótico y del relato epifánico:

If the climactic revelation is made available to one of the characters as a result of his actions, the story has the force of anecdote; if the story ends with a revelation detached from any particular course of action, or if the audience alone perceives the pattern which makes the story's events intelligible, the story's wholeness is epiphanic.

mientos en que se ha visto envuelta. El relato ha sido redirigido intencionalmente hacia un punto crucial cuya relevancia pasa desapercibida para el personaje que lo transmite.

Por una parte, "A Wilderness Station" se centra en un sólo suceso que se presenta a través de una línea unificada de comunicación: las sucesivas cartas ordenadas cronológicamente. Representar en detalle la vida de todos los personajes supondría la inclusión de varias líneas paralelas de acción. También exigiría la concreción de un complejo mundo de relaciones entre los personajes¹⁰. Pero el relato no se entretiene en incluir los destinos de cada personaje o la *continuidad* de sus vidas, sino que elige, por contra, la *contigüidad* de unos objetos (cartas y documentos), entre los que el tiempo no existe, es irrelevante.

Por otra parte, el suceso o la secuencia (la muerte del marido de Annie y el posterior comportamiento de ésta) pierden, en parte, su cualidad de "puro acontecimiento" porque se presentan indirectamente, como un material moldeable que se transforma y adquiere diferentes dimensiones según las perspectivas desde las que se asimila y comprende¹¹. Desde este punto de vista, nos interesa más lo que piensan los personajes que lo que ha sucedido realmente; por eso el reconocimiento por parte de Annie de sus errores pasados hace que se desvanezcan al menos dos de las historias anteriores, aquellas en las que se relataba con todo detalle el asesinato de Simon Herron por dos personas diferentes.

No se ha necesitado comprimir el tiempo, aun más, lo que podría haberse narrado en un sólo episodio se extiende de forma exhaustiva. Se han recogido una selección de momentos que se centran en diferentes conciencias cada vez, pero las distintas voces nunca se alejan de una preocupación común: Annie.

10. Esta complejidad de conexiones en el relato es a lo que Austin M. Wright (1989a:51) se refería con el término "jointedness". Según Mary Doyle Springer (1988:360-1), "In long novels, characters not only learn but complete their process of change in a complexity of interaction with other characters".

11. John Gerlach (1989:82) se pregunta cuáles son los elementos mínimos necesarios para que un texto se convierta en una historia y considera que es suficiente que una narración incluya un personaje y un lugar con tal de que estos elementos "encourage us to extend our imagination along the lines of characters and conflict, space and time". Además, añade que, "An event considered, meditated upon, loses some of its status as pure event".

Annie pasa de ser una joven en un orfanato a una mujer al servicio de su marido. De este estado, pasa a ser una mujer privada de sus facultades mentales y, posteriormente, es descrita como una anciana gruñona que realiza las tareas del hogar en una casa ajena. Cada vez que aparece de nuevo, en cada carta, el lector ha de superar una dificultad inicial para reconciliar dentro del personaje de Annie todas estas posibilidades. Pero a pesar de la acumulación de estadios de su vida, hay un sólo punto de inflexión o *turning point*, tal como comenta O'Connor (1962:24) con respecto al relato corto: "The light is focused fiercely on one single decision".

La decisión depende de Annie y consiste en contar la verdad. En el momento en el que se intuye que Annie es capaz de hacerlo, el relato llega a su fin. "A Wilderness Station" consigue apartar nuestro interés de una secuencia de sucesos para centrarlo en las maneras en que los personajes los comprenden. Finalmente Annie puede realizar un acto de comprensión, momento epifánico en el que pasado y el presente se hacen uno. El intento de conseguir una percepción válida se cristaliza brevemente en una afirmación: "I did used to have the terriblest dreams".

VIII.2. Los conceptos de transición, indirección y sumario

Gonzalo Navajas (1985:144) asume que, tanto en las narraciones antiguas como en la novela moderna, existe una demanda narrativa para dar una solución, -ya sea en forma de sumario o de elipsis-, a aquellos periodos de vida no importantes en la vida de los protagonistas. Su planteamiento no toma en cuenta que una de las orientaciones principales de la ficción contemporánea y, en especial del relato corto, es que ha dejado de ser una narración de sucesos para estar dirigida hacia la aventura del lector de transcender un texto en clave¹².

12. Cesare Segre (1976:17) introduce su análisis de las estructuras temporales de la narración con la siguiente afirmación:

Si luego el lector no miope se quedará estupefacto por el hecho de que estudios sobre la narración se desarrollan precisamente ahora que la novela (esté viva, muerta o moribunda) es cada vez menos una narración de sucesos, menos aún de aventuras, podrá, según sus gustos, considerar estas investigaciones como el inventario de una liquidación o por el contrario como una prueba de la insoslayable necesidad humana de fabular y relatar.

El concepto de transición, tal como lo contempla Navajas (1985:144), se puede definir como un “vaciado temporal” de un periodo no relevante de la vida de los personajes que da paso a otro tiempo de más importancia dramática o temática:

Es difícil conseguir en la ficción la temporalidad escénica, propia del teatro y del cine, en donde lo visualizado se corresponde con su duración temporal. Excepto en la ficción no narrada, el novelista tiene la necesidad de abreviar y de recapitular periodos de narración de menor importancia semántica. *El narrador aparece para colmar una transición, descifrando su función para el lector de manera rápida y poder pasar a aspectos más significativos.* La narración puede optar también por el silencio sobre esa transición y mencionar tan sólo de paso que hay un vacío temporal que no interesa comentar. Pero normalmente el narrador prefiere manifestarse con alguna extensión en los sumarios, aunque no sea de manera siempre directa. (Enfasis añadido)¹³.

Navajas trabaja con la idea implícita de que las narraciones intentan siempre producir un efecto de continuidad. Cree que hay un “tiempo tránsito” y un “tiempo significativo” y que el tiempo de transición tiene asignados los procedimientos de la elipsis y el resumen.

Pero sus afirmaciones presentan un problema en nuestro análisis de relatos breves porque, en éstos, la continuidad de la vida de los personajes y su destino (como resultado de una secuencia de sucesos) son conceptos que no poseen ningún valor.

El concepto de transición en los relatos de Alice Munro aparece descartado por diversas razones. En primer lugar porque suelen centrarse en esos momentos de la existencia de los personajes en los que “no pasa nada”¹⁴.

13. Chatman (1990:240) ya había mencionado el “problema de la transición” que se plantea cuando se desea justificar el paso del tiempo. Creo que esta “justificación” sólo se puede considerar necesaria si se asume implícitamente que existen periodos más importantes a los que se debe dirigir la narración. El resumen, según Chatman, presenta una solución positiva “al problema de evitar un periodo de tiempo de la historia que no es necesario pormenorizar”. “El resumen implica que alguien ha sentido un ‘problema de transición’ “. Ese alguien es el narrador, que responde por adelantado al deseo del lector de saber lo que ha sucedido entretanto.

14. Para corroborar esta idea, elegimos las declaraciones de Beacham (1981:10), que resume en un párrafo cómo el género del relato breve tiende hacia los argumentos aparentemente carentes de momentos dramáticos o trascendentes:

Short fiction does not have to handle the big moments in our lives. The modern short story, particularly reflected by Nikolai Gogol, Ivan Turgenev, and Anton

En el caso de que podamos hablar de una “narración de sucesos”, ésta se lleva a cabo de forma indirecta, a través de la aproximación titubeante del personaje a lo que ha experimentado en su vida pasada. No existe la necesidad de cubrir periodos de transición porque éstos no existen.

En el caso de que el relato incluya una secuencia de sucesos, el mismo concepto de “transición” se convierte en el “suceso”, en el núcleo de la narración. Este suceso se representa a través de un proceso en el que un personaje va barajando sus propios recuerdos, intentando acercarse a una percepción correcta de lo que ha conocido o está experimentando.

En segundo lugar, el concepto de transición no se puede aplicar porque el argumento de los relatos no se presenta como una colección de incidentes organizados de forma clara u objetiva: carecemos de información que indique cuál es la dirección del relato, cuáles son los sucesos importantes que se van a desarrollar en detalle. Por eso no se pueden establecer criterios de relevancia dramática mientras dure la lectura del relato. Estas son las declaraciones de Robert Hampson (1989:71) sobre el relato “How I Met My Husband”, perteneciente a la colección *SMT*:

In a story called “How I Met My Husband”, here we are, less than a page from the end, and the only eligible bachelor we have noticed so far in the story has just been written off.

La relevancia es un concepto huidizo en el relato corto, que escapa a toda anticipación, como demuestra la falsa expectativa que crea el título de

Chekhov in Russia and by other early practitioners, takes as its subject matter what are seemingly insignificant moments and teaches us why they may be the shaping forces of our lives. Ritual, custom, education, and rearing attempt to prepare us for the big moments of love and death which we will face, and while novels usually challenge the methods and effect of our training to face these moments, they do deal with them. The short story does not. Usually it cannot because the circumstances of the *big moment* must be carefully and intricately woven and there is simply not enough space in short fiction to do this. That is not to say that people do not love and die in short stories - certainly they do, perhaps as often as they do in novels; but the great importance of short fiction is to illuminate the little moments in our lives. The modern short story, through its form, philosophy, and tradition, beginning with the nineteenth century writers in Russia, France and America and continuing to the present, have adopted the illumination of seemingly insignificant events as the force and theme of short fiction.

este relato. Sólo conseguimos construir el argumento después de acabar la lectura, al reflexionar sobre los componentes textuales. Suzanne Ferguson (1988:469) ha definido el relato corto precisamente por la dificultad que tiene que superar el lector para poder construir un argumento. El relato corto juega con una subversión de una escala convencional del interés dramático en las narraciones.

Los relatos de Alice Munro, además, privan al mundo representado de un “sentido del destino” porque la finalidad de los sucesos incluidos no radica en permitirnos observar su resultado dentro de un proceso de vida, sino en experimentar sus contradicciones, su falta de conexión. Incluso cuando los relatos incluyen un proceso secuencial causal (“A Wilderness Station”, “Carried Away”), los cambios importantes en la vida de los protagonistas se presentan en forma de sumario, que es el modo convencional utilizado para tratar con un periodo de transición no importante. De esta forma, esta secuencia de “acontecimientos conectados” de sus vidas pierde su importancia legítima.

La noción de *destino* hace a los personajes predecibles de acuerdo a un modelo de argumento basado en el cambio (ya sea de su situación o de su personalidad), el cual se espera que culmine con una reorganización final de todos los elementos que componen el mundo ficcional de la narración. Cuando la necesidad de encontrar un destino está ausente, todo lo que se presenta en la narración es significativo, no hay periodos transitorios. No nos interesan, entonces, los cambios a gran escala, pero sí intentamos “capturar” lo que resulta particular a cada personaje o adivinar los factores que han hecho posible que una situación se suceda de una manera específica.

El problema de incluir secciones del texto que funcionen como periodos de transición no se plantea en “A Wilderness Station” porque, al concentrarse exclusivamente en unas cartas, el tiempo que transcurre entre ellas no forma parte de la narración. Cada carta recoge, además, lo que ha ocurrido anteriormente de forma que cubre, a la vez, el tiempo presente desde el que se organiza la información y el tiempo pasado en el que se produjo.

En la sección anterior concluimos que, a pesar del gran alcance temporal de este relato, se estanca en un sólo aspecto del mundo ficcional: la situación de Annie vista por los ojos de diversas identidades anónimas. Aunque

“A Wilderness Station” produce la impresión de seguir paso a paso la existencia de varios personajes, refleja un movimiento argumental casi nulo. Es sólo Annie quien avanza; aunque ésta no envejece lentamente, imaginamos que por fuerza ha tenido que ser así. Sólo obtenemos miradas fugaces sobre su trayectoria a través de tres momentos relacionados con los recuerdos de su cuñado, George Herron, los dos sacerdotes y el testimonio de Christena Mullen.

No existe transición aquí hacia un clímax narrativo, hacia nuevos acontecimientos, porque cada momento, cada carta, representa el mismo suceso, dentro de una serie repetitiva que, paradójicamente, va abriendo posibilidades, no cerrándolas.

Tampoco existen periodos de transición en “Carried Away”. Podríamos pensar inicialmente que las primeras cartas que intercambian Louisa y Jack Agnew son el prelude de una historia de amor que se nos contará en detalle posteriormente. Estas primeras cartas representan el contacto entre los dos personajes y dan una oportunidad a la autora para describir a los personajes y para ofrecer el preámbulo a una historia que, anticipamos inicialmente, se hará más intensa cuando Louisa y Jack puedan por fin encontrarse:

Though I told you there is nothing I need, there is one thing I would like. That is a photograph of you. I hope you will not think I am overstepping the bounds to ask for it. Maybe you are engaged to somebody or have a sweetheart over here you are writing to as well as me. You are cut above the ordinary and it would not surprise me if some Officer had spoken for you. But now that I have asked I cannot take it back and will just leave it up to you to think what you like of me. (OS:9)

Sin embargo, la posibilidad de una relación, de un encuentro entre estos dos personajes, se descarta repentinamente cuando nos enteramos de que Jack ha regresado a Carstairs y se ha casado con su antigua prometida; Louisa ni siquiera ha llegado a verle. Esta nueva dirección del relato podría seguir manteniendo la posibilidad de ofrecer el núcleo dramático del relato, podría haberse presentado en el texto de la misma forma detallada que en las cartas, pero se resuelve en forma de resumen. Louisa, de manera un tanto casual, le cuenta a un conocido su relación por carta con un soldado y sus ilusiones frustradas cuando día tras día ella esperó que él apareciera en la biblioteca. El encuentro no se llega a producir.

En una sección siguiente, observamos los acontecimientos que suceden un día en concreto en la vida de un personaje hasta ahora desconocido, Arthur Doud. En este día, uno de sus empleados muere en un accidente y su viuda encarga a Arthur ir a la biblioteca a devolver unos libros que el fallecido no había devuelto. En este punto de la narración empezamos a comprender que cada fragmento del relato es un núcleo en sí mismo, porque es una dimensión añadida a un único acontecimiento: el empleado que murió es Jack Agnew. En la biblioteca, Arthur tendrá que encontrarse con Louisa. El concepto de transición implicaba un desarrollo lineal, pero estos relatos se contruyen verticalmente; cada relato es una capa añadida a la misma situación.

La visita de Arthur a la biblioteca se presenta como una escena: él se siente atraído por ella, ella intenta obtener de Arthur una descripción de Jack. Inmediatamente después, Louisa ya es una mujer mayor, que está de viaje en Toronto para ser reconocida por un médico. El relato suprime de nuevo la solución lógica del encuentro entre Louisa y Arthur, solución que se presumía llena de potencialidad argumental o dramática.

A continuación, en Toronto, Louisa cree haber encontrado a Jack Agnew, con quien intercambia impresiones. En este diálogo se repite una estrategia anterior: Louisa le cuenta a Jack que se casó con Arthur, tuvo dos hijos y ahora está sola porque Arthur murió. Esta secuencia de acontecimientos que representa la mayor parte de su vida se ha presentado a través del resumen:

Louisa felt it necessary to say, "You knew that I got married? I married Arthur Doud."

She thought he showed some surprise. But he said, "Yes, I heard. Yes."

"We Worked hard, too", said Louisa sturdily. "Arthur died six years ago. We kept the factory going all through the thirties even though at times we were down to three men. We had no money for repairs and I remember cutting up the office awnings so that Arthur could carry them up on a ladder and patch the roof. [...]"

"Work is work", she said, "I still work. My stepdaughter Bea is divorced, she keeps house for me after a fashion. My son has finally finished university - he is supposed to be learning about the business, but he has some excuse to go off in the middle of the afternoon" (OS:46-7).

La escena en la que Arthur conoce a Louisa se presenta en detalle, está cargada de posibilidades futuras, incluso se produce una revelación anticipatoria de que Louisa y Arthur tendrán una relación. Por ello, imaginamos que esta escena es el preludio de una historia de amor¹⁵. Sin embargo lo que le sucede a continuación a Louisa, los grandes cambios en su vida, como observamos en este extracto, se cuentan en forma de sumario.

Todos aquellos sucesos que no pertenecen al núcleo central del relato han sido “desechados” con una forma de presentación auxiliar. Esto se produce así porque lo verdaderamente esencial al relato es una única situación, que no ha variado desde el comienzo del relato: la relación Louisa con Jack y la cualidad imaginaria de su contacto, ya sea por carta o a través de una alucinación.

Ni siquiera al final del relato, el acercamiento entre estos dos personajes llega a ser algo más que a un intercambio de saludables intenciones románticas. El título del relato, “Carried Away”. apunta a esta “cualidad” del relato. *Carried away* es la expresión que Jim Frairey utiliza para explicar la actitud de Jack, quien, atravesando un periodo de soledad en la guerra, imagina que la relación amorosa con una desconocida es posible.

Todo el relato gira en torno al contacto frustrado entre estos dos personajes, que parecen dirigirse siempre el uno al otro desde dimensiones diferentes de la existencia: al principio Jack está en la guerra y Louisa vive una existencia cotidiana, después Louisa cree verlo pero este encuentro, por fuerza, ha debido ser una visión, porque Jack murió hace años. Ni siquiera este último contacto (imaginario) es satisfactorio:

Then he lifted his head, gave it a shake, and made a pronouncement:

“Love never dies”

She felt impatient to the point of taking offense. This is what all the speechmaking turns you into, she thought, a person who can say things like that. Love dies all the time, or at any rate becomes distracted, overlaid - it might as well be dead. (OS:48)

15. Cuando Louisa y Arthur Doud se acaban de conocer, se introduce una prolepsis que sugiere una futura relación: “(Later, when Arthur had spent many hours in the Library and had discussed these pictures with the Librarian, [...])” (OS:28). Es una revelación anticipatoria que nos hace esperar algún tipo de información sobre su vida en común, expectativa que no se cumple en absoluto.

El relato nunca se aleja de una idea central: la intención de Jack de establecer una nueva relación a través de unas cartas y la esperanza de Louisa de llegar a conocerlo. El resto de encuentros entre los personajes o conversaciones que tienen lugar en el relato se refieren a un único punto, un único enigma, como en "A Wilderness Station". Las palabras de Munro que recoge Christine Prentice (1991:29) lo corroboran: "Alice Munro once said, in an interview with Graeme Wilson (1973), that she writes on a single string, rather than manipulating a lot of things at once like a true novelist."

Lo que podíamos haber considerado una sección de transición, las cartas iniciales, se perfila como el núcleo del relato. Cuando creemos que es probable que se desarrolle una situación concreta, ésta se resuelve rápidamente o pierde importancia, suplantada por otra que apunta retrospectivamente a ciertas posibilidades no intuitas en un principio.

Como hemos dicho en la introducción a este apartado, no podemos establecer *a priori* un criterio de relevancia. Lo que parece un preludio de una relación amorosa que imaginamos que se nos contará en detalle, aparece explotado en "Carried Away" sólo en cuanto a su capacidad de encerrar y contener todo el futuro de la protagonista. El preludio, una mera posibilidad, encierra y contiene toda la vida de la protagonista, aunque sea una posibilidad no realizada. Esta única situación contiene los componentes emocionales relevantes para la comprensión de una vida entera.

El movimiento del argumento "hacia delante" es engañoso; el último momento elegido para cerrar el relato es una repetición de un momento inicial, a pesar de que están separados por un tramo de cuarenta años. El momento que se elige contiene el contacto entre dos personas que desean comenzar una relación.

Por esta razón, estos relatos retienen una conciencia de género en el lector: sólo incluyen lo que hay en común dentro de una diversidad de episodios. Este factor común es algo que hay que descubrir en cada relato, un suceso especial que el lector ha de evaluar en contraposición con la secuencia de incidentes -encuentro, matrimonio, hijos, muerte- que contienen convencionalmente un recorrido dramático satisfactorio y aceptable. Esta secuencia aparece como algo falso, irrelevante con respecto a la valoración que Louisa hace de su propia vida. La señal de una continuidad en la vida de los personajes es un aspecto que está fuera del foco del relato.

Estos relatos proporcionan una inagotable fuente de contraste entre dos acercamientos al tiempo, entre dos modos de concebir la existencia. Únicamente unos pocos sucesos se ven “desmenuzados” en todo su detalle: las cartas entre Jack y Louisa, el encuentro de Louisa con Arthur Doud y su posterior encuentro con Jack Agnew. Por contra, los sucesos de varios años están comprimidos dentro de unas pocas frases pronunciadas por Louisa cuando tiene que poner a otra persona al corriente de su situación familiar.

Los personajes tienen que “verbalizar” su destino, resumirlo en palabras para poder hacer inteligibles sus vidas ante los demás. Pero este resumen resulta sesgado y falso. Se encuentra en oposición con aquel otro tiempo, más lento, presentado en forma de escenas, en el que los personajes experimentan sin abstracciones la complejidad de unos pocos momentos elegidos.

Esta idea de un doble destino para nuestra experiencia emocional, siendo el relato corto o la novela los géneros narrativos “encargados” de representarla, ha sido ya mencionada en el prólogo a esta tesis y ejemplificada con las palabras de Jerzy Kosinski (1978:160). Los relatos de Munro llevan a primer plano la oposición entre estas dos concepciones de la experiencia.

Que en el relato breve no existan “periodos de transición” no implica que no exista el sumario, ni que no puedan comprimirse espacios largos de tiempo en trozos reducidos de discurso. Significa que, en este género, tanto el sumario como la elipsis tienen funciones diferentes que las apartan de sus connotaciones convencionales.

Vladimir Nabokov consideró que el escritor de relato corto trabaja “diminishing large things and enlarging small ones”¹⁶. Las funciones de las “contracciones” y “dilataciones” de la fábula en el discurso de estos relatos se pueden resumir en dos principales. La primera función tiene por objetivo poner de manifiesto la arbitrariedad de los resultados de un proceso continuo de tiempo que no se incluye en el relato; los resultados de una o varias líneas de acción aparecen como si fueran simultáneos en un proceso comparativo. La segunda función consiste en desmenuzar algún suceso anclado

16. Nabokov, según lo cita Mary Doyle Springer (1988:353) se refiere al género “novella”, “nouvelle” o “novela corta” al hacer esta afirmación. Hemos considerado, sin embargo, que puesto que se está comparando los objetivos de la novela con los de otro género narrativo más breve, esta afirmación se puede aplicar de igual manera al relato corto.

en un periodo de tiempo nítido y comprimir muchos sucesos relevantes en la vida de una persona en forma de resumen, perdiendo, así, su importancia o relevancia.

VIII.2.1. *El Método de la indirección*

Los relatos de OS frustran nuestras expectativas a través de secciones iniciales que sólo después comprendemos como “falsas transiciones”. El concepto de indirección está relacionado con estas falsas anticipaciones que hacen que la relevancia sea una meta de lectura muy escurridiza.

El relato moderno está muy alejado de la definición de Beacham (1981:4):

in short fiction the incident sets off a chain of related events which leads directly, without digression, to a culmination or resolution of the incident.

Por contra, explora las posibilidades de la “indirección”, un procedimiento que se basa en la aproximación al núcleo del relato a través de un ángulo de observación indirecto¹⁷. La exposición retarda la presentación de un personaje o acontecimiento que queremos conocer en detalle.

Cuando por fin llegamos a este elemento de la narración que ha aparecido oculto, hemos ajustado ya varias veces nuestra comprensión del argumento porque se han producido varios cambios de “dirección”, se han descartado varias posibilidades de que el texto se desarrollase de cierta manera. El relato, finalmente, ofrece algo diferente de lo que prometía¹⁸.

17. Para más información sobre el concepto de indirección, véase el artículo de Robert Hampson (1989:69-85) “Johnny Panic and the Pleasures of Disruption”.

18. I remember reading a story somewhere about a daughter which was really a story about the father, as did not appear until the last few lines. Or, in that story of Chekov’s *Gooseberries*, the story was ostensibly about one man, and was so, but when we close the book we find that the narrator, the brother of the subject of the tale, has also unconsciously been revealing himself.

Estos son los comentarios de O’Faolain (1951:206) sobre esta estrategia del relato corto que desestabiliza cualquier ilusión sobre un argumento inamovible o predecible. Por su parte, Hampson (1989:70) afirma que el autor usa la competencia narrativa del lector no sólo para guiarle, sino para confundirle y frustrar sus expectativas. Nuestras expectativas, como veremos más adelante, se forman a través de “señales-guía” tales como el título, el diálogo, la acción inicial, las relaciones posibles entre los personajes, etc.

O'Faolain (1951:205-6) dedica gran número de páginas en su estudio a la explicación de este método, utilizado, por ejemplo, por Ernest Hemingway en "The Light of the World" o por Frank O'Connor en "In the Train". En este relato, la acción se retrasa; el argumento sólo se puede construir a través de la sutileza de la exposición:

This is a story about a woman who poisoned her husband. What is O'Connor's angle? He takes the story long after its obvious climax; he shows us the acquitted woman, the Guards, and the witnesses, all coming back in the train to their home. But within that general setting with what subtly the camera slowly approaches, one might almost say coyly approaches, the central figure. We get glimpses of her through the minds of almost everybody else before at last the camera slews full face on to the woman the story is about.[...] It would be the obvious thing, in O'Connor's story, to show us the woman actually in the thick of the crime. It would be less obvious to follow the crime through the course of the trial, and this device has frequently been employed. But what O'Connor was interested in was the kind of life the woman was going to lead in that little western village for the rest of her years. There, again, the obvious thing to do would be to depict her living that outcast life. Or it might be less so to show her as a very old woman, and to extract from her or from some friend in her old age, the story of her life. There are many ways in which the author might have fixed his camera. The time and position he chose, midway between the woman's past and future, in those few hours in the train joining her two lives, proposing her story as her friends and neighbours will see it, has the great merit of keeping a unity of time and place, a compact unity, while suggesting a large range of events and ideas.

El procedimiento de la indirección, como el de la implicación, selecciona un tiempo que recoge el mayor número de connotaciones posibles porque incluye, aunque sea de una forma sesgada, la vida de uno o más personajes.

Me gustaría sugerir otra idea que añade posibilidades de estudio a este procedimiento: la indirección se puede equiparar con la revelación en su *estatus* de clímax narrativo. La indirección es un procedimiento que no está basado en la culminación de un proceso de acción, sino en el acercamiento (del lector) a un punto central del relato que es necesario comprender. Se basa, por así decirlo, más en la aventura del lector que en la de los personajes.

La indirección ni siquiera demanda una resolución en el sentido de cambio de perspectiva o descubrimiento, sino que supone la oportunidad para contemplar, sin intermediarios, un componente de la narración (un perso-

naje, un suceso, una situación) transmitido hasta entonces a través de testimonios incompletos o desajustados¹⁹. De la misma forma que la revelación, la indirección elimina la resolución como resultado de una secuencia encaadenada de sucesos y la sustituye por un momento central representado en una imagen, una emoción o una sóla frase que asimilamos con la avidez de haber sido privados - hasta este punto del relato - de un elemento que puede dotar de significado a los anteriores.

Cuando O'Faolain (1951:198) se pregunta cuál es la naturaleza de esa simplificación o comprensión temática que hace que una historia se convierta en relato corto, elige las declaraciones de Robert Louis Stevenson como respuesta:

*The threads of a story come from time to time together and make a picture in the web; the characters fall from time to time into some attitude to each other or to nature, which stamps the story home like an illustration. [...] This, then, is the plastic part of literature: to embody character, thought or emotion in some act or attitude that shall be remarkably striking to the mind's eye.*²⁰

Munro retiene el inmenso poder del relato corto para sostener una relato completo con una imagen que retrata la actitud de los personajes. Sus relatos, como la mayoría de los relatos cortos, están contruidos para que se ilustre de forma visual un momento de la narración que condensa la cualidad de un personaje o situación.

El personaje de la prostituta en el relato de Hemingway "The Light of the World" se "cristaliza" en forma de una figura tranquila y abultada sentada entre los otros pasajeros de un tren. En el relato de Mavis Gallant "The Ice Wagon Going Down the Street", un hombre despreocupado y vanal logra capturar la esencia de Agnes, su infeliz secretaria a través de una imagen que ésta tiene de su niñez: la carreta de hielo que pasaba por su calle algunos días. De la misma forma, en "Carried Away", la imagen de Louisa aparece ligada a ese momento de perplejidad cuando, sentada en un bar, siente que, de repente,

19. O'Faolain (1951:215-6) analiza el relato "The Light of the World" de Ernest Hemingway. En este relato un muchacho logra comprender la sencillez y el candor de una prostituta a través de una conversación en un tren que reúne personajes dispares.

20. O'Faolain (1951:198) toma estas declaraciones de la obra de Stevenson *Memories and Portraits*.

se llena de personas extrañas. También Annie, en "A Wilderness Station", es retratada al final del relato en ese momento intrascendente cuando, de vuelta a casa y después de haber visitado al hermano de su difunto marido, mira de forma abstraída el vestido que se ha puesto para la ocasión.

En "Spaceships Have Landed", la indirección permite incluir un largo periodo de tiempo. El relato comienza con la noche en la que Eunie Morgan desaparece y acaba años más tarde, el día en que Rhea, el personaje que aparece como protagonista en un principio, vuelve a su pueblo. Sólo en su acto de recuerdo final sabemos que Rhea se ha casado con Wayne y no con su prometido, Billy Doud y, que, Eunie, la chica poco atractiva que vivía al margen de toda relación, se ha casado con Billy Doud, el rico heredero antiguo prometido de Rhea.

Sin embargo, la narración detallada se centra casi exclusivamente en la noche en la que desapareció Eunie, llena de acontecimientos para Rhea, porque se emborracha y comienza su relación con Wayne. Eunie aparece esa mañana y cuenta cómo fue apresada por seres extraños, lo que hace que la prensa le preste atención durante algún tiempo.

La última sección del relato la ocupa una breve visita que hace Rhea a su pueblo:

At this time Rhea and Wayne have lived together for far more than half their lives. They have had three children, and between them, counting everything, five times as many lovers. And now abruptly, surprisingly, all this turbulence and fruitfulness and uncertain but lively expectation has receded and she knows they are beginning to be old. There in the cemetery she says out loud, "I can't get used to it". (OS:259)

Aunque este pasaje menciona muchos acontecimientos en la vida de Rhea, reconocemos que el punto de mayor importancia dramática se localiza en el día de la desaparición de Eunie, porque la vida de los cuatro personajes del relato se modificó de una forma totalmente imprevisible. La "resolución" en este relato, como en los anteriores, no es más que la ilustración de un comienzo.

Por otra parte, el relato acaba con una información que intuimos tuvo lugar antes de esta visita de Rhea a Carstairs:

When Bea died, Billy inherited the house and made it over into a home for old people and disabled people who were not so old or disabled that they

needed to be in bed. He meant to make it a place where they could get comfort and kindness and little treats and entertainments. He came back to Carstairs and settled in to run it.

He asked Eunie Morgan to marry him.

“ I wouldn’t want for there to be anything going on, or anything”, Eunie said.

“ Oh, my dear!” said Billy, “Oh, my dear, dear Eunie!”. (OS:260)

Este final, dedicado a Eunie y no a Rhea, es una señal de que el relato ha cambiado abruptamente de dirección. Además, es sorprendente porque presenta a Eunie, a la que antes se había descrito como una chica poco atractiva que no tenía ninguna posibilidad de interesar a los hombres, como el objeto de amor de un hombre. Incluso el título del relato “Spaceships Have Landed” se refiere al incidente que protagoniza Eunie, no Rhea. El título encierra tanta carga de incredulidad como esta última situación: el cariño de un hombre hacia Eunie.

Sin embargo, para Rhea, cuya visión de los acontecimientos había guiado la distribución de la información hasta ahora, Eunie no significa nada; es simplemente un monigote excéntrico con el que entabló amistad en la infancia. Cuando el texto abandona la perspectiva de Rhea es cuando, por fin, el lector puede obtener una visión más imparcial de los acontecimientos. Pero esto no se produce hasta el final del relato.

Al final del relato, Rhea, una chica más atractiva, se nos presenta ya marchita, envuelta en la rutina de su matrimonio. Para Eunie se ha elegido, por el contrario, un momento romántico, lleno de sinceridad. Vemos finalmente “cara a cara” a Eunie, personaje que hasta ahora sólo podíamos construir gracias al testimonio de otros personajes o de los periódicos.

A través de la indirección, nuestra actividad como lectores consiste en desechar como incompleto o desajustado el testimonio de uno o varios personajes adyacentes que quizá hayamos considerado protagonistas porque la narración se ocupa de ellos de forma muy extensa. Aquellos personajes a los que se les trata de forma indirecta (no aparecen en escenas, sólo se les menciona en los comentarios de otros personajes) o aquellos personajes en los que no parecen centrarse las posibilidades de un futuro conflicto, pueden recibir finalmente el centro de gravedad del relato.

O'Faolain (1951:207) señala que, a pesar de la brevedad del relato corto, la cuerda que nos une al personaje principal puede ser “muy elástica”. Cuando se refiere al relato “Her Table Spread” de Elizabeth Bowen, un relato que anuncia el romance de una chica pero que descubrimos -“not until thinking back on the story, perhaps days after”- que se centra en la desgracia de su ridículo pretendiente, O'Faolain comenta:

They are interesting sentences, technically, because they illustrate how a writer may, having slipped his camera across a scene which includes the main character, quietly pick up other characters on the way. There is, as it were, an elastic bond of thought that ties us to the main character; we may stray from him quite a distance.

En los relatos de Alice Munro, no sabemos a qué personaje o a qué suceso estamos “atados” hasta después del final. Esta es la aventura de la indirección.

VIII.3. Orientación del tiempo en *Open Secrets*

The Novel is a Death; it transforms life into destiny, a memory into a useful act, duration into an orientated meaningful time.

Roland Barthes

La expresión “orientación del tiempo” está tomada de la anterior cita de Barthes (1988:150) y con ella nos referimos a la posibilidad de adscribir una función al transcurso del tiempo en los relatos. Para Arthur Honeywell (1988:239), toda narración establece una síntesis temporal cuyo principio unificador varía según las obras, aunque se pueden establecer criterios generales según las épocas.

Las novelas del siglo dieciocho exigían que la progresión temporal mostrara un principio y un final claro. Los personajes asumían en la resolución de la obra un futuro acorde con sus virtudes o cualidades. En el siglo diecinueve, el criterio de un destino justo se sustituyó por el del criterio de lo inevitable. Los escritores incluían en sus obras secuencias de sucesos que se atenían a las leyes causales de un mundo regido por necesidades biológicas o sociales.

En el siglo veinte, la novela se estructura con el propósito de crear un mundo ficcional coherente con una visión de la realidad. Su argumento se constituye por la gradual profundización del lector en las influencias que

operan en la narración, la cual sigue una línea de creciente significado. En este caso, la progresión no es temporal, sino que parte de la apariencia para llegar a realidad. Según Honeywell (1988:249-50) se produce un cambio de evaluación:

in order to construct plots which achieve a temporal synthesis by means of a movement from appearance to reality they (the modern novels) must start by plunging the reader into the appearances, into the midst of seemingly unrelated, contradictory, incongruous, inconsequential, and even fantastic facts, and let him discover for himself as he reads the structures of reality which gradually emerge, if the reading is successful, to give meaning to the facts and coherence to the novel.

Para alcanzar estas conclusiones, Honeywell se había preguntado inicialmente: “¿Para qué pasa el tiempo en tal o cual historia?”. Por nuestra parte, hemos de cuestionarnos si todas las narraciones se someten a las tres posibilidades de organización temporal que identifica Honeywell porque, después de analizar algunos relatos de *OS*, observamos que a veces no se realizan o se desvirtúan por completo.

Las tres funciones de progresión temporal a las que alude Honeywell (1988:239-240) se basan en la diferenciación entre el principio y el final de la historia, en la inclusión de una secuencia lógica de sucesos y, en la participación de los sucesos de una misma visión de la realidad.

En “Carried Away”, por ejemplo, el tiempo no transcurre sino para volver al punto de partida en el que se inició el relato. Después de presentarnos al menos a tres personajes en momentos diferentes de sus vidas, este relato vuelve sobre sus pasos en un fragmento final. En él, Louisa aparece en un momento previo a los acontecimientos que ya se han presentado, cuando llega por primera vez a Carstairs y, debido al fallecimiento de la antigua bibliotecaria, le ofrecen el puesto de ésta:

She was glad of a fresh start, her spirits were hushed and grateful. She had made fresh starts before and things had not turned out as she had hoped, but she believed in the swift decision, the unforeseen intervention, the uniqueness of her fate. (*OS*:51)

Es difícil de evaluar este sorprendente desajuste temporal después de que se nos haya presentado una secuencia repleta de acontecimientos en su orden cronológico. Este fragmento es un prelude trasladado al final del rela-

to; no tiene una función informativa porque ya conocemos sus contenidos. La acción se cierra, no con una resolución, sino con el principio de la historia, de modo que la primera función mencionada por Honeywell no se cumple.

Esta intromisión temporal de un periodo en apariencia poco importante con respecto al desarrollo de la historia posee una de las funciones que hemos señalado antes: yuxtaponer dos imágenes contradictorias de dos momentos alejados cronológicamente en la vida de Louisa. Cuando todas las posibilidades de su vida se han agotado, se presenta un tiempo en el que todas están por descubrir. El efecto paradójico es que el lector ya las ha descubierto.

La simultaneidad de esta doble visión añade, incluso, una dificultad, como es reconocer a Louisa en un momento de “no-caracterización”: al final del relato el personaje de Louisa es desprovisto de los rasgos que la caracterizan (que hemos ido recogiendo y acumulando a lo largo del texto) y se presenta como un personaje nuevo, anónimo, todavía no descrito. Louisa aparece llena de esperanzas, sin embargo, el resultado de éstas ya ha sido narrado en el grueso del relato.

La utilización del tiempo nos desorienta, de la misma forma que Louisa se siente desorientada después de haber hablado (o imaginar haber hablado) con Jack Agnew. Después de la entrevista con Jack, que es una escena previa al final del relato, Louisa se encuentra sentada en un bar, sola. Louisa no está segura de poder seguir viviendo dentro de la supuesta “línea continua” que es su vida:

No wonder she was feeling clammy. She had gone under a wave, which nobody else had noticed. You could say anything you liked about what had happened - but what it amounted to was going under a wave. She had gone under and through it and was left with a cold sheen on her skin, a beating in her ears, a cavity in her chest, and revolt in her stomach. It was anarchy she was up against - a devouring muddle. Sudden holes and impromptu tricks and radiant vanishing consolations.

But these Mennonite settlings are a blessing. The plop of behind on chairs, the crackling of candy bag, the meditative sucking and soft conversations. Without looking at Louisa, a little girl holds out the bag, and Louisa accepts a butterscotch mint. She is surprised to be able to hold it in her hand, to have her lips shape thank-you, then to discover in her mouth just the taste that she expected. She sucks on it as they do on theirs, not in

any hurry, and allows that taste to promise her some reasonable continuance.

Lights have come on, though it isn't yet evening. In the trees above the wooden chairs someone has strung lines of little coloured bulbs that she did not notice until now. They make her think of festivities. Carnivals. Boats of singers on the lake.

"What place is this?" she said to the woman beside her. (OS:50) (Énfasis añadido)

El principio y el final convergen en "Carried Away"; la línea secuencial de la vida de Louisa le lleva a un nuevo encuentro imaginario con Jack. Después de que el relato nos presente una línea consecuente de sucesos verosímiles, se incluye otro modo de visión, otro mundo, que posibilita la vuelta a la vida de Jack. Con este giro "perceptual" del relato se rompen la segunda y la tercera función que proponía Honeywell como soportes de la progresión temporal.

Se elimina el criterio unificador aliado con el criterio causa-efecto porque se presenta un suceso que rompe con sus leyes: Louisa se reencuentra con Jack (un hombre que ha muerto hace años) y ambos comentan cómo les ha ido en la vida después de su matrimonio. Además, el relato de Jack no coincide con la información que Louisa tiene de él.

A este conflicto entre dos modelos de probabilidad (realidad y alucinación) podemos añadir el hecho de que el relato introduce elementos que impiden poder establecer una visión coherente de la realidad. Recordemos las palabras de Honeywell (1988:240):

Thirdly, the events which make up the progression must all be somehow related in the more general sense of all belonging to the same "world" or the same "vision of reality".

En "Carried Away" es muy difícil reconciliar esta nueva perspectiva interpretativa (que proviene del espejismo, la imaginación o el sueño) con la anterior exposición factual de los acontecimientos. Existe una confusión entre diferentes clases de "realismo" y diferentes registros de verosimilitud²¹.

21. Meir Sternberg (1976:307-316) estudia la influencia que tiene en los lectores la información que se presenta al principio de la narración. Dicha información ofrece un marco perceptual según el cual el lector dotará de significado al resto del relato. Sin embargo, se pueden

Como veremos más adelante, un aspecto importante que hay que considerar es que esta nueva “visión” o perspectiva que tiene el personaje sobre la realidad no aporta claridad ni conocimiento sobre su vida porque es la consecuencia de la confusión y de la duda. Para Louisa es el resultado de su vejez. En este periodo de su vida, la red de recuerdos que se ha forjado empaña y oscurece su existencia presente.

Otros relatos de *OS* comparten este movimiento o progresión temporal hacia un vacío de significado, hacia la duda o la ausencia de conocimiento. También el lector, a pesar de la abundancia de información, se queda sin saber lo que ha ocurrido realmente. No se puede decir que en estos relatos se haya producido un cambio en la actitud de los personajes o en su conocimiento del mundo (excepto en “A Wilderness Station”), ni siquiera una modificación en la evaluación del lector de los personajes. Sólo se produce un reconocimiento final: existe un momento dentro del tiempo que puede contener una clave, pero esta clave no puede descifrarse.

El relato “Open Secrets”, por ejemplo, finaliza con un enigma. Su protagonista, Maureen, no puede expresar sus intuiciones sobre la experiencia. En el párrafo final, el narrador resta importa al pasado o al futuro de Maureen, porque la función del relato es dejar constancia de un misterio:

Maureen is a young woman yet, though she doesn't think so, and she has a life ahead of her. First a death - that will come soon - then another marriage, new places and houses. In kitchens hundreds and thousands of miles away, she'll watch the soft skin on the back of a wooden spoon and her memory will twitch, but it will not quite reveal to her this moment when she seems to be looking into an open secret, something not startling until you think of trying to tell it. (*OS*:160).

Los cambios en la vida futura de Maureen se mencionan y se descartan inmediatamente como el núcleo del relato en favor de un acercamiento a un momento casi “antiepifánico”: el reconocimiento de la imposibilidad de la revelación.

presentar contradicciones entre las dos partes de la narración con respecto a la evaluación de la personalidad de los personajes o a los cánones internos de probabilidad que operan en el mundo ficticio.

“Vandals” presenta un proceso similar. Está dividido en dos partes. En la primera parte Bea comienza a escribir una carta a Liza, agradeciéndole que cumpliera su recado de echar un vistazo a su casa, de la que ha permanecido alejada por largo tiempo después de la muerte de su marido, Ladner. En la segunda parte observamos a Liza entrar en la casa de Bea y, fuera de toda lógica, destrozar todo lo que ve.

Ambos comienzos se siguen con una analepsis en la que Bea recuerda cómo conoció al dueño de la casa (que luego se convertiría en su marido), un extranjero indómito del que se enamoró. Esta descripción de Ladner está en contraposición con la anterior descripción de Bea en la que describe a su marido como un viejo lleno de rarezas domésticas.

Liza, en la segunda parte del relato, recuerda los años en los que era una niña y solía pasar, con su hermano, a la finca de al lado, donde vivía una pareja que se ocupaba de ellos (los Ladner). Entonces Liza recrea una tarde en particular en la que Ladner hace burla de su mujer y flirtea con Liza en la piscina:

He was imitating Bea. He was doing what she was doing but in a sillier, ugly way. He was most intentionally and insistently making a fool of her. See how vain she is, said Larnner's angular prancing. See what a fake. Pretending not to be afraid of the deep water, pretending to be happy, pretending not to know how we despise her.

This was thrilling and shocking. Liza's face was trembling with her need to laugh. Part of her wanted to make Ladner stop, to stop at once, before the damage was done, and part of her longed for that very damage, the damage Ladner could do, the final delight of it. [...]

“ I got caught in the reeds”, she (Liza) said. “I could have drowned”.

“ No such luck”, said Ladner. He made a pretend grab at her, to get her between the legs. At the same time he made a pious, shocked face, as if the person in his head was having a fit at what his hand might do.

Liza pretended not to notice. “Where's Bea?” she said. (OS:288-90)

Esta escena destaca por su intensidad a la vez que por su falta de conexión con la imagen que nos habíamos formado de Ladner en el anterior relato de Bea. No sabemos si hemos de encontrar en esta escena la clave del comportamiento destructivo de Liza, que llama a Bea fingiendo que ha encontrado la casa destruida por unos gamberros. Pero ni Liza ni su marido necesitan encontrar una razón para su comportamiento:

Warren wasn't interested. He only wanted to get home. It wasn't much after three o'clock, but you could feel the darkness collecting, rising among the trees, like cold smoke coming off the snow. (OS:292)

La escena que Bea había recordado en detalle anteriormente recrea el día de su segundo encuentro con Ladner: Bea, superando su vergüenza, decide ir a visitarlo aunque apenas le conoce, porque desea conquistarlo. Ladner sigue comportándose de forma huraña, pero adivina inmediatamente la razón de la visita de Bea y la acepta sin preguntas.

Una vez que hemos intuido la clase de relación que mantienen Bea y Ladner después de este episodio del encuentro, somos testigos de una segunda escena (la escena de la piscina) que destruye nuestras conclusiones sobre la vida de Bea y Ladner porque presenta una contradicción y un enigma. Por una parte, nos aferramos a la victoria de Bea que consigue a un hombre inalcanzable; por otra parte, nos sorprende la falta de dignidad en su vida (que sólo intuimos parcialmente a través de los pensamientos de Liza) al tener que vivir con un hombre que es capaz de humillarla delante de unos niños. Se produce una sensación de inconsistencia y de extrañeza al contraponer escenas de dos momentos muy alejados.

El enigma reside en la posibilidad de que Liza hubiera tenido una relación con Ladner. En el siguiente extracto Liza parece reconocer haber tenido una vida paralela con él al margen de los demás, pero no sabemos si esta "vida secreta" fue algo real o el producto de su imaginación infantil. Por otra parte, Liza parece tener acceso a un conocimiento más completo de Ladner que la propia Bea, por eso imaginamos que Liza podría haber sido su amante. Después de la escena de la piscina:

Liza could not bring herself to knock on the door. She was full of guilt and foreboding. It seemed to her that Bea would have to go away. How could she stay after such an insult - how could she put up with any of them? Bea did not understand about Ladner. And how could she? Liza herself couldn't have described to anybody what he was like. In the secret life she had with him, what was terrible was always funny, badness was mixed up with silliness, you always had to join in with dopey faces and voices and pretending he was a cartoon monster. You couldn't get out of it, or even want to, any more than you could stop and invasion of pins and needles. (OS:289-90)

La secuencia de los fragmentos de tiempo elegidos dentro de la vida de estos dos personajes no está orientada hacia la creación de una coherencia final en la que convergen muchos elementos, tal como afirmaba Honeywell al respecto de la narrativa moderna. Si existe una claridad final, ésta no es una solución totalizadora que estabiliza conflictos anteriores. Al contrario, el relato llama nuestra atención sobre la imposibilidad de hacer encajar dos piezas de un rompecabezas, que son dos perspectivas pertenecientes a dos personajes que se aferran a dos momentos diferentes de sus vidas.

En los relatos breves, la pregunta “¿para qué pasa el tiempo?” podría sustituirse por otra más útil: “¿cuáles son los momentos elegidos para relatar el paso del tiempo?”. Aunque las estrategias de presentación del tiempo hayan variado en *OS* (fundamentalmente porque sus relatos presentan un suceso, no describen la cualidad de un periodo de vida, como en *DHS*), se incluye el mismo “tipo de momento” que en relatos anteriores: aquel que contiene una contradicción, una paradoja.

“Vandals” es una ilustración de la tesis de Walton Beacham (1981:16), que sostiene que “short fiction deals with the *power* of the forces which act on us rather than the *nature* of the forces”. Por esta razón, estas fuerzas quedan, en cierta manera, inexplicadas. Aunque estos cuatro relatos parecen dirigirse hacia una profundización progresiva de la información incluida inicialmente, sus finales nos remiten a una falta de conexión y de conocimiento, no cumplen sus presupuestos iniciales.

Hemos de aceptar otro tipo de conocimiento que no se verbaliza en forma de una secuencia congruente de acontecimientos; gracias a él, comprendemos las contradicciones de la experiencia por el impacto no articulable de sus imágenes.

Austin M. Wright (1989b:112) estudia los finales de un gran número de relatos en los que no existe la posibilidad de un cambio de evaluación, de una sustitución de las “apariencias” por “la realidad”, utilizando los términos empleados por Honeywell. Este tipo de relatos tienen, según Wright, un particular ritmo, denominado *debunking rhythm* porque

(it) shows false knowledge removed but not replaced by anything true or more reliable. This is the story with the debunking rhythm, defined by a closure that withholds assurances about identity, meaning, and purposeful action.

Los relatos de OS utilizan tanto la confusión mental como la omisión de datos esenciales (el olvido, la falta de causalidad y la falta de coincidencia entre las experiencias de los personajes) como “agentes de resistencia” que obstaculizan la posibilidad de una revelación final que pueda establecer una teleología, un sentido retrospectivo del diseño que informe del total de la narración²².

En el relato corto, como en la novela, la forma es parte del mensaje y por eso somos conscientes de que los hilos que componen a los personajes están separados, no es posible unirlos dentro de un círculo social o contextual que los abarque y explique. Si la novela está dedicada a envolvernos en un mundo, el relato corto se organiza para envolvernos en un momento²³. La significación del relato corto no se deriva de un proceso extenso de vida, sino de su capacidad para hacernos experimentar el poder casi hipnótico de una situación.

El relato corto no posee límites de representación con respecto a la extensión temporal. Su función no es observar el tejido de relaciones a toda escala sino apuntar la validez e importancia de las percepciones transitorias. Aunque podamos ser testigos del movimiento y del cambio (como de hecho lo somos en estos relatos), esta corriente de pensamiento aparece ironizada, empobrecida. Del relato breve esperamos un acertijo, una combinación de elementos que no sólo certifiquen la existencia de un mundo, sino que nos inviten a inferir un significado de un testimonio de vida sesgado contextualmente.

22. En los relatos de OS, a diferencia de anteriores relatos, no se usa el modo iterativo. La ausencia de este modo puede implicar en Munro ese énfasis sobre el olvido en el que cae el personaje finalmente. El modo iterativo, por contra, une todos los cabos, de manera que las cosas nunca parecen olvidadas; tienen su razón de ser en la pura repetición o cotidianeidad y son un fin en sí mismas. El iterativo es un “documento” contra el olvido en tales relatos como “Walker Brothers Cowboy” o “The Flats Road” porque construye a los personajes a través de sus acciones típicas que se transforman en marcas de su personalidad. Esta organización textual es justo lo contrario de lo que Austin M. Wright (1989b:121) observa en los relatos reacios a ofrecer una explicación final, como “The Dead” de James Joyce:

even the most intelligent and knowledgeable reader is likely on his first reading to wonder about things in the story that seem to be forgotten when it ends in Gabriel's hotel room.

23. Walton Beacham (1981:15):

To oversimplify, we may say that *short fiction attempts to draw us into a moment* and to show us how that moment changes our lives by changing an understanding of the significance of a seemingly small event. *The novel attempt to draw us into a world* where cause and effect establish some semblance of order. (Énfasis añadido).

IX. CONCLUSIONES

Hemos distribuido esta revisión final en tres apartados para poder observar los datos que hemos barajado en nuestro análisis desde tres perspectivas diferentes. Estas se refieren a las implicaciones de los modos de presentación del tiempo, a su funcionamiento en el género del relato corto y a su uso en unos determinados textos. Somos conscientes, sin embargo, de que estos tres niveles de significación no son autónomos ni pueden funcionar por separado, sino que se funden en cada relato de forma especial creando una síntesis irrepetible.

Nuestras reflexiones sobre los temas tratados están contenidas en tres apartados:

- a) Los modos de presentación de los aspectos temporales en los textos que hemos analizado.(IX.1).
- b) Los recursos temporales puestos al servicio del género del relato breve. (IX.2).
- c) Las estrategias temporales contempladas como elección de una autora que va experimentando con nuevas formas progresivamente. (IX.3).

IX.1. La construcción del tiempo a través de los modos de presentación textual

IX.1.1. *El relato interactivo: el tiempo como recurrencia.*

Ricoeur (1987:151) señala que el dominio por parte de la narratología de las técnicas de la aceleración y de la retardación aumenta nuestro conocimiento de los procedimientos de construcción de la trama y de su fun-

ción. En nuestro caso, ha sido el análisis de Genette sobre el modo iterativo, análisis que el propio Genette (1989:91) consideraba todavía como provisional, el que nos ha permitido desarrollar un estudio intensivo sobre las primeras colecciones de relatos de Alice Munro. En estos relatos, como en la obra de Proust, el relato iterativo adquiere especial relevancia, pero mientras que Genette (1989:182) interpreta esta “contaminación del iterativo” como la tendencia que tienen los instantes a unirse y confundirse en la memoria del narrador, en la obra de Munro observamos otras funciones predominantes.

En este apartado, de forma sumaria, hacemos ciertos añadidos a los hallazgos de Genette, a la vez que apuntamos la posibilidad de extender su estudio, que se centraba sobre todo en la relación “número de sucesos/número de emisiones narrativas”, hacia el análisis de personajes.

El modo iterativo se puede estudiar de forma similar a la adoptada por Bajtin (1991:240) a la hora de analizar el argumento en las narraciones, es decir, como una combinación “tiempo-suceso” especial. Esta combinación permite, en la obra de Munro, hacer predecibles a los personajes. De la serie biográfica de cada personaje, la autora extrae varios sucesos que se produjeron en diferentes momentos, uniéndolos en un sólo suceso y en una única enunciación narrativa. Este proceso elimina dos componentes: la diferenciación entre los sucesos y el movimiento del tiempo. A cambio, se escoge presentar sólo aquello que varios sucesos poseen en común.

El tiempo provee a la narración exclusivamente de “casos ejemplo”, casos de una actuación parecidos a otros casos. Es un tiempo “compendio” que sólo existe para demostrar la capacidad de repetición de ciertos sucesos y las actuaciones invariables de los personajes.

El modo iterativo organiza lo que pasó o lo que fue (necesariamente un proceso, una cosa después de la otra) en forma de un periodo temporal que se impregna de la cualidad estable de los acontecimientos que contiene. Organiza el pasado para que pueda ser comunicado como una clasificación; cada personaje se construye como un compuesto de imágenes estáticas con valores inalterables. Así se configuran los personajes de “Walker Brothers Cowboy”, “Images”, “Day of the Butterfly”, “Boys and Girls” y otros relatos analizados de *DHS* y *LGW*.

Por su falta de movimiento, el modo iterativo transforma *hechos* en *estados*. Surge de la concentración en aspectos de un discurrir cotidiano que hace que los personajes puedan *actuar*, pero no embarcarse en *un curso de acción* ya que, al ser descritos sólo por sus hábitos, el relato iterativo no permite la singularidad de sus acciones. Para éstas, no existe término ni finalidad, sólo una capacidad ilustrativa que muestra cómo ciertas situaciones han venido produciéndose en un periodo extenso de tiempo.

En los relatos de Munro observamos a los personajes realizando actividades o hablando, pero comprendemos desde el primer momento que el tiempo no los puede cambiar porque no avanza. Las narradoras en primera persona de *DHS* y *LGW* presentan a los personajes que forman parte de su mundo como personalidades ya formadas porque dirigen su mirada conclusiva hacia atrás desde un conocimiento ya adquirido, permitiendo, muy pocas veces, que el lector observe situaciones que no han sido previamente definidas.

El hecho de que el iterativo sea el modo predominante en la mayor parte de los relatos de *DHS* y *LGW* no convierte a todos los relatos en iguales, sino que orienta nuestra lectura hacia un ejercicio de comprensión parecido: contribuye a que la relevancia de cada relato no se atribuya a una secuencia de sucesos, ni a la modificación del carácter, ni al cambio de situación, ni a ninguna proeza del destino. El relato iterativo centra su atención en la creación de una atmósfera envolvente en la que los personajes aparecen atrapados por sus rasgos recurrentes.

En los primeros relatos de Munro, el modo iterativo se acomoda muy bien a la representación de mundos infantiles, mundos en los que la identidad de los personajes se configura a través de los rasgos más triviales, como la identificación por parte de una niña de las actitudes usuales de los adultos que la rodean.

Del mismo modo, el iterativo representa a los personajes por separado, por lo que cuando se produce un diálogo entre ellos, éste es siempre una ilustración del tipo de cosas que “normalmente” dirían. Como en el drama, los personajes sólo se componen de sus manifestaciones exteriores. Su vida interior permanece en la sombra hasta que, al final del relato, la narradora observa cómo un personaje no coincide con las reglas de comportamiento

que ella le había impuesto. Entonces, el relato llega a su fin. Se ha introducido un contraste; el uso de la escena singulativa permite una nueva visión.

Cuando esta nueva visión, este “respiro singulativo” se intenta integrar dentro de las leyes del modo iterativo descubrimos la fuerza y el alcance de este modo en los primeros relatos de Munro, que se ha convertido ya en una voluntad de percepción. Un ejemplo de esta visión es la imagen del padre que se presenta al final del relato “Walker Brothers Cowboy”. A pesar de la sorpresa que sentimos al verlo comportarse como un joven haciendo la corte a su novia, su lado extraño se convierte en una cualidad permanente cuando lo contemplamos por última vez conduciendo su coche por una larga carretera desierta. También contemplamos por última vez a Miss Marsalles, la excéntrica profesora de “Dance of the Happy Shades”, en una situación similar. La magia de la música de una alumna aventajada la libra para siempre de ser criticada por las madres de sus alumnas.

La última imagen del personaje elegido en cada relato es una imagen estática, inalterable por el tiempo. Se ilumina un lado sorprendente, casi impensable de su personalidad, pero este aspecto queda fijo para siempre porque el relato acaba en ese punto.

El relato iterativo no sólo convierte en estable y duradera la identidad de los personajes, sino que “destruye” al tiempo real, al que le suponemos cierta capacidad de modificación. De ahí la insistencia de las narradoras en que el futuro es para la protagonista una repetición de lo que ha experimentado anteriormente. En “Red Dress-1946”, por ejemplo, la revelación no rompe con un modo de comprensión inicial, sino que refuerza la visión iterativa porque el personaje comprende que las cosas se seguirán produciendo tal como habían venido haciéndolo.

Sin embargo, el tiempo no se ha *desconcretizado* por completo, como señala Bajtin (1991:254) al referirse a determinados géneros antiguos. En los relatos de Munro existe un universo familiar, asignable a un país e incluso a un periodo concreto de la historia, pero el tiempo ha perdido una de sus funciones: “sujetar” cada suceso a cada momento diferente. A la narradora no le interesa presentar a los personajes *llegando a ser* las personas que describe, sino más bien presentarlos tal como los imagina en un día, en una tarde o en un verano de sus vidas. Este día o esta tarde no son unas referencias tempo-

rales *concretas*, sino *especiales*, porque son inventados y reflejan, a modo de ejemplo, todo lo que ella desea recordar de los personajes.

La función que asume la revelación final (final, no sólo por ser definitiva, sino porque también se coloca al final del relato) es la de subvertir el modo de comprensión desarrollado anteriormente. Del modo iterativo solo puede “escapar” un personaje en cada relato. Cuando la narradora descubre un aspecto nuevo de la personalidad de otro personaje, se rompe la ley de repetición estable.

La revelación, por lo tanto, se concibe como un contraste con el modo iterativo porque ilumina a los personajes en una actitud diferente a la usual. Entonces, dan un paso hacia lo no predecible o clasificable y su esencia se captura en un sólo momento que libera al personaje de ese tiempo en punto muerto, del discurrir monótono de sus días. El relato iterativo se desvanece cuando se considera una ocasión concreta.

Esta estrategia de introducir repentinamente el modo singulativo cuando el relato ya está avanzado produce en las primeras obras de Munro una llamada de alerta que ha de percibirse enseguida: el final del relato está cerca y hemos de comprender rápidamente aquella cualidad del personaje que se desea enfatizar a través del modo singulativo. La revelación no consiste sólo en adivinar esta cualidad de los personajes –casi mágica en los relatos de Munro–, sino en ser conscientes de cómo la oposición entre dos formas de incluir a los personajes en el tiempo nos sugiere diferentes interpretaciones.

El efecto que esta combinación de estrategias produce en el relato corto resulta en cierta manera irónico. Aunque surja finalmente un aspecto nuevo de la vida del personaje, este *cambio* adquiere el valor *permanente* de lo simbólico o de lo verdadero. El producto fugaz de una revelación momentánea –una verdad– ya no puede ser transitorio porque representa una cualidad duradera en nuestra imagen del personaje.

El modo iterativo deja de ser en estos relatos un modo auxiliar que presenta un “tiempo auxiliar”, aquel que sirve de nexo y transición a las partes más dramáticas de la historia. Por el contrario, contiene todas las claves para comprender el mundo representado. No es simplemente un modo apropiado para la exposición, que nos informa de los antecedentes de la historia y

nos introduce en el mundo ficticio, como considera Meir Sternberg (1978:28-9).

Según Christine Brooke-Rose (1986:318), teóricamente es imposible contar una historia totalmente con el modo iterativo porque es un modo claramente “no-narrativo”: una historia sólo puede comenzar con el modo singular, cuando algo específico y puntual ocurre. El relato iterativo se convierte, en tales autores como Samuel Beckett o Philippe Sollers, en el medio para eludir el aspecto puntual del tiempo y para presentar estados que no tienen principio ni final.

Alice Munro demuestra que es posible escribir historias basadas casi exclusivamente en cosas usuales y habituales. Utiliza el modo iterativo para eliminar de la historia el contenido de acción y depositar el interés en la construcción de personajes. Aunque se hayan seleccionado sólo unos pocos rasgos de éstos, el relato consigue configurarse como una historia y no como un *sketch* descriptivo o como un retrato, porque nos invita a construir explicaciones sobre la causalidad o los motivos que se desprenden de la obra. Esta es precisamente la definición de “relato” según John Gerlach (1989:80), una historia se crea cuando nos hace pensar en los personajes como si fueran personas, pensar en quiénes son y qué hacen. El mínimo requerimiento para que se forme una historia es que nos haga pensar en personas en un tiempo y en un espacio¹.

IX.1.2. La organización analéptica: el tiempo como orden.

Otro recurso que merece nuestra atención es el de la anacronía. Genette (1989:93) comenta cómo *La Iliada* se abre con dos sucesos a los que le siguen, en un movimiento temporal retrospectivo, otros acontecimientos que son la *causa* de esos dos primeros y que tuvieron lugar, lógicamente, antes que ellos. La evocación o la retrospectión se considera, desde los comienzos de la literatura, como una forma de indagación, como una expli-

1. Gerlach (1989:79-80) propone esa definición después de analizar los componentes que forman el relato corto, comparando este género con otros casos cuya clasificación es problemática, tal como el poema en prosa, el *sketch* o el cuento:

A story is an invitation to construct explanations, explanations about causality, connections, motives. When we feel we are constructing them significantly (that is, with point, the other essential element), we sense “story”.

cación y un complemento a la secuencia de sucesos que nos ocupa en cada relato, secuencia que suponemos se sujetará a una progresión cronológica.

El esquema propuesto por Genette opera sobre la idea implícita de que “algo está en marcha” (unos personajes y sucesos que progresan hacia delante en el tiempo) y el material contenido en esta progresión es el que soporta el hilo de la acción. Hay un tiempo fundamental de la vida de los personajes que hemos de presenciar.

Sin embargo, una vez que se ha elegido un punto de partida para comenzar el relato, se han tenido necesariamente que sesgar elementos, se han tenido que “dejar fuera” sucesos de la vida de los personajes. Incluso cuando una narración comienza con el nacimiento del héroe, los demás personajes ya han experimentado un proceso de formación porque sus vidas han empezado antes de ese acontecimiento. El héroe-heroína del *Orlando* de Virginia Woolf (1992:255) es consciente de esta inconveniencia:

there are obvious disadvantages to starting the hero off with his birth. For one thing, he is already surrounded by grown-ups, who by reason of his tender and inarticulate age must play some part in the novel, or at any rate in the first chapters of it, and whose lives are already complicated in such a fashion that it is no true beginning for them when they are hauled ready-made into the story.

Aun en el caso de que se relate un pequeño incidente, éste depende de otros factores anteriores a él, gracias a los cuales adquiere significación.

Además, sabemos que no sólo existe el orden cronológico de sucesión de acontecimientos, sino que existen otros órdenes que reflejan cómo llegamos a comprender las cosas, cómo las recordamos o reflexionamos sobre ellas, cómo nos las transmiten los demás².

2. Ford Madox Ford ha expresado esta idea muy claramente, en su escrito *Joseph Conrad, a Personal Remembrance*, tal como lo cita Mendilow (1952:20)

We agreed that the general effect of a novel must be the general effect that life makes on mankind. A novel must therefore not be a narration, a report. Life does not say to you: In 1914, my next door neighbour, Mr. Slack, erected a greenhouse and painted it with Cox's green aluminium paint ... If you think about the matter you will remember, in various unordered pictures, how one day Mr. Slack appeared in his garden and contemplated the wall of his house. You will then try to remember the year of that occurrence and you will fix it as August 1914 because having had the foresight to bear the municipal stock of the city of Liège you were

La estructura propuesta por Genette (1989:100) ofrece un esquema que permite analizar cómo se resuelven en los textos estos dos factores: la necesidad de cortar la continuidad de la vida y de reflejar el orden en el que los estímulos afectan a los personajes. Genette considera que existe un tiempo principal predominante -tiempo primario- en el que se centra nuestra atención. Es una "posición clave estratégicamente dominante". Nuestro interés se centra en su progresión, que "arrastra" a sucesos y personajes en su manifestación "presente". Este presente es, por supuesto, ficticio, una ilusión de "presente" que no tiene nada que ver con los tiempos verbales sino con la presentación de un conflicto.

A este tiempo se le pueden subordinar otros tiempos temporalmente secundarios, que introducen una "cuña" en esta línea y reproducen sucesos o pensamientos que no se ajustan a este orden primero, al situarse antes o después que él. Estos tiempos secundarios permiten completar aquellos aspectos que el tiempo primero ha sesgado de su continuidad. Además, permiten localizar en qué puntos de este relato primero se introduce el orden del recuerdo y se reproducen sus contenidos. Las categorías de Genette nos permiten también identificar quién asume las analepsis (el narrador o uno de los personajes), la distancia temporal que las separa del relato primero, su duración y si convergen o no con el relato primero.

El relato analéptico se considera, por lo tanto, un reflejo fiel de nuestra forma de comprender, que puede dirigirse hacia atrás, pero que se inserta dentro de un discurrir común cronológico. Este esquema dual que presenta un tiempo en movimiento horizontal -progresando cronológicamente-detenido, desgajado y completado por otros tiempos refleja una relación de dependencia: aquella que mantienen ciertos segmentos temporales con respecto a un tiempo eje al que se desea dar especial énfasis, por ser el que consideramos que contiene la historia propiamente dicha.

Según Genette (1989:107), la función de las analepsis es la de relleno retrospectivo, es decir, la recuperación de un elemento necesario para la

able to afford a first-class season ticket for the first time in your life. You will remember Mr. Slack - then much thinner because it was before he found out (etc. etc.) At this point you will remember that you were then the manager of the fresh fish branch of Messr. Catlin and Clovis in Fenchurn Street. What a change since then! Millicent had not yet put her hair up.... (etc. etc.).

comprensión de la obra. Pero también pueden favorecer la comparación de situaciones semejantes, modificar *a posteriori* el significado de sucesos pasados o cargar de significado lo que no lo tenía.

Existe, por lo tanto, un juego entre varios tiempos: el que aparece representado en una continuidad cronológica y aquellos segmentos que, fuera de este orden “natural”, se colocan en el texto para completar aspectos del mundo imaginario o conectar sucesos o percepciones que nunca pudieron estar contiguos.

Esta es una de las principales funciones de las analepsis, según Genette (1989:111-2) las describe en la obra de Proust. Al poner en comunicación acontecimientos dispersos en el tiempo se anula el azar y la contingencia. Aquello que se ha perdido en un instante del pasado puede recuperarse después. Los momentos pueden “tocarse”, aunque pertenezcan a diferentes épocas.

Cuando intentamos aplicar este esquema a algunos relatos pertenecientes a *SMT* o *MJ* aparecen ciertas dificultades. Genette (1989:135) ya había advertido que en algunas ocasiones “definir el sentido de la marcha se vuelve tarea complicada”, refiriéndose fundamentalmente a las acronías (segmentos temporalmente indefinidos) o al doble estatuto analéptico y proléptico de algunos segmentos textuales.

La particular dificultad de los textos que nos ocupan es, sin embargo, identificar cuál es el tiempo que se considera primero, el que regula la clase de subordinación temporal que otros mantienen con él. “Something I’ve Been Meaning to Tell You” se organiza, por ejemplo, en secciones de texto separadas por un espacio en blanco. Cada una de estas secciones, concretamente las cuatro primeras, tienen un punto temporal de partida diferente que se desarrolla hacia delante incluyendo a los mismos personajes y sucesos parecidos. No sabemos, al comenzar la lectura del relato, cuál es el tiempo que se desarrollará posteriormente, ni siquiera si habrá un tiempo predominante.

Dilucidar las relaciones temporales es muy importante para el lector, porque ahí reside precisamente la dificultad de comprender la historia. Esta ambigüedad del texto, procedente de la ausencia de un tiempo primario, es más inquietante en el relato corto porque hay menos tiempo y menos claves para solucionar el carácter de las conexiones entre los fragmentos.

En otros relatos nos encontramos con otros procedimientos que nos desorientan. En "Material" descubrimos al final del relato que existe un tiempo más "cercano" al lector que el que habíamos supuesto en un principio, y que es éste último, y no el anterior, el que deberíamos considerar tiempo primero. Otras veces descubrimos, como en "The Peace of Utrecht", que el narrador se coloca en una posición temporal que se encuentra dentro del trecho de tiempo que está relatando: "I have been at home now for three weeks and it has not been a success". Pero el relato destruye esta certeza y acaba antes de que podamos localizar cuál es la verdadera perspectiva temporal del narrador y, por lo tanto, el grado de información que posee de lo que está contando.

La imposibilidad de asignar a uno de los tiempos del texto la función de eje axial del relato hace que se borren todas las marcas analépticas. En el caso de "Something I've Been Meaning to Tell You" podemos considerar incluso que no existen analepsis, sino diversos "comienzos", cuatro puntos de partida diferentes, cada vez más adentrados en el pasado, que representan una parte de la historia que se desarrolla en cada caso de forma diferente.

Christine Brooke-Rose (1986:313) ha dedicado un capítulo titulado *transgressions* a autores clasificados como *nouveau romanciers* (Robbe-Grillet, Maurice Roche o Philippe Sollers), que escriben sus obras como desafío a las distinciones narratológicas historia/discurso. El uso exclusivo del presente continuo, por ejemplo, hace que se borren las marcas que nos permiten identificar las analepsis o prolepsis (comentarios del narrador, adverbios, tiempos verbales, contexto) y que incluso se evite presentar a los acontecimientos tal como son considerados en la narrativa tradicional. En estas narraciones no se puede saber qué sucesos se están produciendo, ni siquiera cuándo acontecen.

La desaparición de un tiempo primario tiene el mismo objetivo: suprimir la claridad entre las subordinaciones temporales. En los relatos de Alice Munro, tenemos, por un lado, una diversidad de comienzos que tratan con diferentes secciones temporales como si fueran simultáneas. Por otro, tenemos bloques textuales que contienen acontecimientos que han aparecido en otros bloques, aunque considerados desde una perspectiva temporal diferente.

Esta organización tiene dos implicaciones. Por una parte, cuestiona la noción tradicional de lo que es un “suceso” y, por otra, trata a todos los sucesos como elementos potencialmente contemporáneos. En cada fragmento o bloque del texto se ofrece una parte del mismo acontecimiento, pero no se expone todo lo necesario para que podamos comprender enteramente lo que está pasando. Cada suceso se descompone en una multiplicidad de estratos y cada uno de estos aspectos se contemplan desde tiempos diferentes³.

Esta formación del tiempo “en capas” origina una infinita variedad de modos de poner en comunicación o de relacionar cualquier punto del pasado con todos los demás. En los relatos de Munro, cada fragmento o bloque textual representa uno de estos modos de relación.

Esta es una de las características que inclinan a una parte de la crítica moderna a considerar que existen textos cuya organización es espacial y no temporal. Son textos que aislan ciertas situaciones, crean diferentes fragmentos con una esfera de interés propia e independiente, lo que obliga al lector a concentrarse en el carácter de cada combinación nueva de ciertos elementos repetidos. Así lo considera David Mickelsen (1981:73):

through discontinuity (juxtaposition), the reader experiences the continuing presentness of events. In this jumbled realm of no-change, the author turns to repetition for coherence, emphasis, and –once again– presentness.[...] when a work “begins again”, its manifest tense is the present. The same images, the same ideas, or even the same episodes keep returning, building a sense of unity among the fragments while at the same time suggesting that time is not progressing or that it is going in circles. Because of this circularity, spatial-form narratives are only ended, not concluded, since possible increments are infinite.

Pero, a pesar de las afinidades de ciertos relatos de Munro con estas estructuras “espaciales”, no podemos descartar la dimensión temporal del

3. Proust describe en *Remembrance of Things Past* este aspecto de la experiencia del siguiente modo:

What we suppose to be our love or our jealousy is never a single, continuous and individual passion. It is composed of an infinity of successive loves, of different jealousies, each of which is ephemeral, although by their uninterrupted multiplicity they give us the impression of continuity, the illusion of unity. (Cit. por Genevieve Lloyd, 1993:143).

texto, ya que ésta no deja de ser una clave en nuestra búsqueda de coherencia.

Existe un orden que se superpone a la secuencia cronológica de sucesos y que aparece impuesto por un personaje o por un narrador que organiza los sucesos desde la perspectiva de uno de los personajes. En este nivel, las subordinaciones temporales de los sucesos se obvian: el personaje yuxtapone distintos tiempos según criterios asociativos propios. Sólo en este sentido la secuenciación temporal pierde valor en favor de la exposición o el orden “espacial” del discurso⁴.

En “Something I’ve Been Meaning to Tell You”, el orden a través del cual Et recuerda su vida no se hace depender de un criterio de sucesividad temporal, sino de asociación de acontecimientos. Gracias a este orden, Et (y el lector) pueden descubrir paulatinamente su culpabilidad en el suicidio de su hermana.

En la sección en la que analizamos este relato comentamos que la secuencialidad de los sucesos pierde importancia con respecto a la caracterización: el orden que elige Et para reflexionar sobre su pasado revela a Et su propia personalidad. Sus rasgos salen a la luz: cada bloque del texto comienza con una situación que lleva a un primer plano la envidia que Et siente por su hermana y nos permite intuir que ésta es la razón que la ha hecho actuar de una determinada forma.

El lector puede identificar dos “recorridos argumentales”: el de unos hechos acaecidos y el que escoge el personaje para ir desvelando lo que no pudo entender en el pasado. Las subordinaciones temporales de ese primer nivel (o recorrido argumental) son relevantes porque nos informan sobre el orden en el que ocurrieron ciertos acontecimientos y porque nos ayudan a entender los motivos que el personaje tiene para reorganizar su recuerdo de una determinada forma. Por eso no podemos excluir totalmente las relaciones temporales de nuestra interpretación. Nuestra atención no se sostiene

4. Jerome Klinkowitz (1981:46) insiste en que ciertos autores como Michel Butor en *Mobile* o Ronald Sukenick en *Out*, no intentan dramatizar un tema, que es una actividad temporal, sino que eligen una variedad de elementos puramente combinatorios:

Plot, that servant of time, recedes under the weight of spatially described objects [...] characterization and plot are purposely confused, so that the only home for sustained attention is the writing itself.

solamente por la organización del discurso, tal como afirma Klinkowitz (1981:46) sino por nuestra necesidad de formar un argumento.

Este tipo de organización textual que se hace tan elusivo al sistema de Genette es una de las consecuencias del inmenso énfasis que se da en estos textos a la actividad reflexiva de la figura que narra o recuerda. Su propia indagación se convierte en una acción en sí misma, en un proceso. Las protagonistas de estos relatos no intentan recordar o transmitir una historia, sino analizarla, lo que hace que el tiempo se disgregue en compartimientos estancos en los que se centra la actividad especulativa.

Estos compartimientos se constituyen como pequeñas provincias relacionadas entre sí, pero autónomas; no hay diferencia entre el presente y el pasado, sólo sucesivos puntos de interés. El relato se ha convertido en un estudio, en un *análisis* de un periodo de vida. Esta es la causa por la que el orden específico de este análisis nos hace restar importancia a la cronología del material con el que trabaja el narrador⁵.

IX.1.3. *El tiempo de la narración*

El tiempo de la narración es el tiempo desde el que se evoca una historia, desde el que se transmite. El aspecto más destacado de los relatos analizados radica precisamente en dar temporalidad y progresión propia a esa actividad de reflexión que desarrollan los narradores en primera persona y a la que nos referíamos en los últimos párrafos del apartado anterior.

En algunos relatos de *SMT* y *MJ*, el tiempo del acto narrativo pasa a primer plano porque no es posterior a la historia y no es estático. Munro consigue este efecto combinando la narración ulterior con la narración

5. Esta es una tendencia que Mendilow (1952:47-9) ha reconocido en la novela moderna. Pero es incluso intuida por autores del siglo diecinueve como Henry James (1884:58) o Zola (1893:246). Zola anticipa esta reacción en contra de la artificialidad del argumento convencional con las siguientes palabras:

Our contemporaneous novel becomes more simple every day from its hatred of complicated and false plots. One page of human life and you have enough to excite interest, to stir up deep and lasting emotions ... We shall end by giving simple studies without adventures or climax, the analysis of a year of existence, the story of a passion, the biography of a character, notes taken from life and logically classified. (*The Experimental Novel*, 1893, Cit. por Mendilow, 1952:47)

simultánea, haciendo que aquella pierda el privilegio de formar parte de un tiempo imaginario que no avanza y que no puede ser influido por los sucesos del pasado. Las explicaciones siguientes intentarán completar esta idea esencial.

Las únicas cualidades que necesitamos identificar en el tiempo del acto narrativo son dos: su distancia con respecto a los momentos evocados y, a veces, en el caso de la narración simultánea o intercalada, su duración. Desde mi punto de vista, la complejidad que presentan los relatos pertenecientes a las colecciones *SMT* y *MJ* reside en la combinación entre una enunciación ulterior y una enunciación simultánea a la historia. En “Material”, “The Spanish Lady” o “Tell Me Yes Or No”, el nivel en el que la narradora cuenta la historia se transmite en presente, un presente que contiene progresión, ya que en él le están sucediendo cosas. Esta narración simultánea a los acontecimientos se expresa con el presente verbal.

Esta simultaneidad se rompe cuando el narrador narra hechos del pasado y, por lo tanto, la narración pasa a sustentar una posición ulterior a la historia narrada. Pero esta evocación ulterior ya no puede evadirse de la duración y de la progresión del tiempo, porque mientras *se está evocando, se está viviendo*. Mientras la narradora está relatando una historia que ya ha pasado, también deja constancia de lo que le va sucediendo en ese momento.

Por eso, a la narración ulterior, que en principio no posee duración porque es un acto instantáneo, se la sumerge en la progresión de la vivencia temporal presente de la narradora. Esta particular combinación que podríamos llamar narración intercalada hace que el tiempo de la narración (aunque es, en parte, posterior a los sucesos) sea un tiempo en movimiento en el que el narrador no puede dejar de vivir a pesar de que está recordando o relatando⁶.

Esta es la razón por la que anteriormente comentamos que Munro elige dar temporalidad al momento de reflexión, ese tiempo en el que el narrador recuerda unos sucesos. Este recuerdo se inserta en “una serie temporal” en

6. Hemos llamado a este particular posicionamiento temporal “narración intercalada”, aunque quizá Genette (1989:275) quería reservar esta categoría sólo para aquellas situaciones en las que se produce una extremada proximidad temporal entre historia y narración, como en la novela epistolar.

la que el narrador no puede colocarse en una posición final desde la cual poder concentrarse sólo en sus recuerdos sin ser asaltado continuamente por las contingencias propias de una vida en el tiempo. No existe un punto final inamovible desde el que se pueda relatar el pasado. Una vez que el recuento de sucesos cede paso a la sucesión de pensamientos o percepciones, no se puede hallar un punto final de la línea desde el que reorganizar las sensaciones.

De nuevo, aparecen dos principios contradictorios en lucha. Por una parte el intento de dar coherencia al pasado en forma de historia y, por otra, la continua movilidad del momento presente. El principio de causalidad en el plano de la acción se reemplaza por el de la pura secuencia en el plano de la consciencia⁷. Al no poseer distancia temporal de lo que relatan, las narradoras no pueden dejar atrás los problemas que intentan solucionar y, por lo tanto, no pueden ofrecer un panorama acabado de su existencia.

Este uso del presente en la narración intercalada tiene unas funciones muy diferentes a las del presente en el relato iterativo. El presente en el que viven las narradoras hace que su presencia en el texto tenga igual relevancia temporal como sujetos de una acción que como narradoras de esa acción. Al estar inmersas en el flujo imparable del tiempo, están sujetas a la incertidumbre y al cambio y no les es posible todavía dar forma a su destino. Se contraponen la necesidad de encontrar un argumento con la incontrolable sucesión de sus percepciones.

A la narración ulterior se le despoja de dos de sus privilegios: el de contener un tiempo estático y el de poder beneficiarse de las ventajas de una narración retrospectiva que saca partido de la selección y del juicio aclarador de las percepciones posteriores.

Esta narración simultánea o intercalada contiene suspense incluso para la propia narradora, que no ha dejado su propia historia atrás en el tiempo. En estas narraciones, el uso del presente ya ha dejado de ser una marca del modo iterativo. No enfatiza el valor de lo habitual relacionado con ciertas épocas; tampoco tiene la función de transportar una situación a la esfe-

7. Mendilow (1952:48) identifica este cambio como una de las consecuencias de la técnica del *stream of consciousness*. Recordemos las afirmaciones de David Mickelsen (1981:65): "without causal progression, everything is middle".

ra de lo permanente ni confirma la validez presente de los contenidos del recuerdo, como en “Walker Brothers Cowboy” o “Dance of the Happy Shades”. Por último, tampoco indica una indeterminación temporal del acto narrativo ni se utiliza para describir acciones que se desarrollan lentamente.

Su función es la de suprimir la distancia temporal entre historia y narración, haciendo que el tiempo del acto narrativo pase a primer plano. Esta estrategia se apoya en la idea de que es imposible concebir una posición final privilegiada para nuestra conciencia del tiempo. Esta conclusión está en concordancia con la eliminación de una posición temporal guía, aspecto del que hemos dejado constancia en el apartado anterior dedicado al orden de los segmentos en el texto.

IX.2. Potencialidad de los modos de presentación del tiempo en el relato corto

Hemos comentado en el apartado anterior cómo las funciones convencionales del modo iterativo se modifican en los relatos de Munro. De ser un modo auxiliar de presentación de antecedentes pasa a ser el modo de percepción gracias al cual los demás elementos del relato adquieren una significación particular. Se eliminan los momentos concretos de existencia (la sucesividad en el tiempo) y también todos los sucesos menos uno, aquel que se elige para representar a todos los demás. De cada personaje obtenemos una sola imagen constante, aparentemente invariable.

Un empleo novedoso del modo iterativo puede encontrarse también en la novela. Brooke-Rose (1986:313) señala, por ejemplo, que muchos escritores vanguardistas en su tiempo como Gertrude Stein, Samuel Beckett o Philippe Sollers elegían el iterativo como un medio deformante que, al eliminar el contenido de acción de la historia, presentaba dificultades para la comprensión de la obra. El mismo Proust, como Genette (1989:181) observa, utiliza el modo iterativo de una manera asfixiante, como una perspectiva que penetra en todas las experiencias del narrador.

Sin embargo, el relato corto, por su brevedad, posibilita la concentración casi exclusiva en este modo sin que sintamos ninguna estridencia. No percibimos, al menos en una lectura previa al análisis, ninguna estructura

conspicua, cuando el uso exclusivo del modo iterativo en una novela podría aparecer como una deformación deliberada de un recuento de acontecimientos.

Las ventajas que este modo ofrece al relato corto son inmensas. El relato breve, como hemos explicado anteriormente, se construye normalmente sobre una falta de contexto, sobre una carencia de información de lo que les ocurre a un cierto número de personajes. Pero si el tiempo, por principio, aparece definido como repetición, como el soporte de una carga de experiencias recurrentes, éstas no están aisladas con respecto a otras porque todas son similares. El relato iterativo permite presentar un mundo completo habiendo incluido sólo una parte.

Los personajes se construyen teniendo en cuenta su tipismo y, una vez que se nos ha orientado para concebir un mundo imaginario como falto de variedad, podemos contemplar a los personajes en su esencia completa (cuando el relato acaba tenemos la sensación de que no falta nada, de que ya conocemos todas las posibilidades de acción de los personajes). El paso del tiempo se oculta bajo las apariencias de la repetición. Si se produce una ruptura o una conmoción, será instantánea y dejará de nuevo a los personajes en una actitud estática, preludio del final.

El uso que hace Munro del modo iterativo evita hacernos sentir las limitaciones del relato corto para representar unas vidas en longitud y en variedad, haciéndonos creer que son precisamente esas dos características las que no son relevantes en el mundo ficticio. El modo iterativo, tal como se usa en estos relatos, salva dos posibles obstáculos implícitos en el relato corto: la progresión temporal continuada y el proceso pormenorizado de los cambios en la vida de los personajes.

El modo iterativo hace de un largo trecho temporal un tiempo comprimido compuesto por unos pocos sucesos representativos. Las necesidades discursivas se reducen y el potencial de implicación se expande⁸.

8. Valerie Shaw (1983:195) también descubre esta función de expansión temporal en el relato iterativo:

Active or not, elderly characters in short fiction can be portrayed through habitual actions which give a credible impression of life's permanent aspects and at the same time compress narrative by summarizing a life-time in the rituals and routines of its closing phase.

Permite extender el tiempo y reducir los elementos que lo representan. Evita presentar la continuidad del tiempo utilizando un medio que aparentemente la representa: la rutina, la cotidianidad. La inconexión que se produce cuando el relato aísla una experiencia se contrarresta con este enlace inevitable que realiza el iterativo entre las experiencias pasadas y futuras. A través del uso del presente verbal, se refuerza esta estrategia que transforma hechos supuestamente únicos en situaciones permanentes.

La utilización del modo iterativo de forma casi ininterrumpida en estos relatos disuelve una expectativa inicial del lector: la de que el iterativo le proveerá con un pasaje de transición a un elemento nuevo, más dramático, quizá un incidente que produzca una conmoción en los personajes o los haga seguir un curso de acción diferente. Al no haber transición, nuestras expectativas se estancan en él. Hay un cambio en la actividad del lector; el interés en la acción narrativa se desvanece y se sustituye por la reflexión sobre lo que el relato entero significa.

La narradora pasa de un personaje a otro para ir revelando su carácter, sin el impedimento que podría suponer describirlos en el orden natural en el tiempo en el que ella fue conociéndolos. El efecto es que los personajes parecen vivir en esferas separadas, forman un mundo sólo a través de la observación de su presencia por separado. A este mundo se le van añadiendo figuras, pero éstas no contribuyen a una puesta en escena en común.

De esta forma de presentación del tiempo podemos extraer al menos tres resultados, tres efectos que Munro conseguirá posteriormente en otros relatos experimentando con otros medios, como son: la falta de cierre argumental, la simultaneidad de las perspectivas temporales y la resistencia al avance de la historia. El modo iterativo no permite cerrar la narración en un punto concreto, ni siquiera permite que el suceso acabe. Hemos comentado varios casos en los que las narradoras anuncian que los personajes seguirán realizando las mismas acciones en el futuro. Además, la construcción mental que efectuamos con este modo utiliza una simultaneidad en la apreciación de los sucesos: muchos sucesos concurren en uno sólo, muchos tiempos se presentan como uno sólo. Por último, el modo iterativo no permite que “ocurran literalmente sucesos” y, de esta forma, las situaciones no se desestabilizan, no se

experimentan cambios en la acción⁹. Si existen sucesos, éstos pierden su cualidad de cambio, de transformación. El relato iterativo nos remite a la cualidad de un mundo y no al seguimiento de una acción en su recorrido cronológico.

En las colecciones siguientes, *SMT* y *MJ*, se “superan” las restricciones inherentes al relato corto -en cuanto a su limitación para incluir la variedad y la continuidad de la experiencia- utilizando diferentes estrategias¹⁰.

El tiempo se divide en diferentes estratos, cada uno con su propio centro de gravedad y se crean varias líneas de acción, cada una funcionando dentro de diferentes periodos de tiempo y progresando hacia delante siguiendo líneas aisladas de causación.

Esta independencia de unos sucesos con respecto a otros hace del tiempo, no un elemento únivoco, sino un compuesto de estratos superpuestos. La vuelta a un tiempo que se ha tratado anteriormente en el relato supone un nuevo principio, no una ruptura analéptica.

Esta es precisamente la estructura del ciclo de relatos: cada personaje, en cada relato, aparece focalizado en un corto trecho de tiempo. Cuando ciertos personajes vuelven a aparecer en otro relato en etapas anteriores de sus vidas, sabemos que no nos encontramos ante una analepsis, sino ante una nueva estructura en la que los mismos componentes están subordinados a una idea compositiva diferente.

Los relatos “Something I’ve Been Meaning to Tell you” o “Accident”, por ejemplo, progresan en círculos. Como en el modo iterativo, se arrancan los sucesos de su serie natural, de su colocación en el tiempo y se yuxtaponen, de tal forma que cada personaje se desarrolla independientemente de los demás en una dimensión propia. No hay una verdadera puesta en contacto

9. Según Bal (1985:5,13,21,23) un suceso es una alteración o una transición de un estado a otro y los ciclos narrativos se inician cuando se inicia un proceso de mejoramiento o emperoramiento en la situación del personaje: “The initial situation in a fabula will always be a state of deficiency in which one or more actors want to introduce changes”.

10. Recordemos que O’Faolain (1951:154-5) contrapone los mecanismos de implicación temporal de la novela a los del relato corto:

the illusion of completeness and continuity can be easily created and sustained in a novel by reference to passing time, by movements from place to place, by incidental birth and deaths, and so on. With a short-story it is one of the anxieties of the writer that the episode shall *seem* more than an episode or disjunction.

continuada entre todos los personajes, por lo que sus relaciones quedan hasta cierto punto en misterio. En cada bloque textual se une el significado de sus acciones, se refleja una “convivencia entre los momentos” distantes cronológicamente.

Este efecto es, en parte, como comentamos en el apartado anterior, la consecuencia de filtrar todos los materiales del relato por la conciencia de un único personaje, de forma que el relato deja de ser propiamente una historia para convertirse en un estudio de personajes, en un ensayo. El orden de la exposición agrupa los incidentes para que se puedan destacar similitudes o contrastes que interrumpen o empañen la línea de la historia. Suzanne Hunter Brown (1989:237) señala con respecto a ciertos tipos de relato corto: “Narrative gives way to exposition”.

Uno de los objetivos de esta organización textual es dar profundidad temporal al relato de forma vertical, en oposición a un esquema horizontal. No hay una línea constante de acontecimientos, sólo trechos temporales cortos “en movimiento”. Esta estructura no sólo ofrece la impresión de variedad, a pesar de incluir muy pocos elementos argumentales, sino que subvierte la idea de que el tiempo es una sólo carretera que todos los personajes recorren a la vez, de que existe un sólo tiempo en el que todos los personajes han de coincidir.

En “Something I’ve Been Meaning to Tell You”, de la vida entera de la protagonista, sólo se escogen dos o tres momentos de crisis, pero, al dividirlos en partes, las posibilidades de una referencia múltiple aumentan notablemente. En realidad, descubrimos al acabar la lectura del relato que sólo existe un suceso o un proceso, pero que se ha aplicado a diferentes tiempos con diferente resultado. Aunque cada segmento temporal haga avanzar la historia, nunca aparece nada totalmente nuevo, sólo las diversas posibilidades de un mismo incentivo: el amor frustrado de Char por Blaikie.

En “Tell Me Yes or No”, “The Spanish Lady”, “Accident”, “Bardon Bus” o “Labor Day Dinner”, el hecho de que el tiempo de la narración sea simultáneo al de la historia confiere a la acción la cualidad de lo inacabado. Aunque este trecho presente de tiempo es muy limitado (una estancia corta en una ciudad, un viaje en tren o una visita), el tiempo verbal en presente consigue hacer aparecer estas experiencias como algo transcurrido en un tiempo simultáneo al tiempo en el que el lector las observa.

Aunque el relato corto no puede sostener una línea extensa de sucesos, al proveer a la narración de una línea de pensamientos en presente hace que el tiempo sea experimentado como una continuidad. Si el uso del modo iterativo abría camino a una gran inclusión temporal, reduciendo los detalles del mundo imaginario de los que se ha de dar cuenta, el uso del presente consigue presentar al personaje dentro del curso del tiempo, un tiempo que no ha acabado al finalizar el relato, simplemente ha sido interrumpido.

Ambas estrategias eliminan la posibilidad de un cierre absoluto de la narrativa: el modo iterativo, por su supuesta continuidad en el futuro y, el tiempo de la narración en presente, por estar exento de una conclusión propiamente dicha. Este último representa la incertidumbre, la falta de conocimiento de lo que le va a pasar a la protagonista en un siguiente paso.

Todos estos relatos acaban en un punto en el que se perfila un pensamiento, una percepción que la narradora parece intuir pero que todavía no puede expresar correctamente. Este momento no puede dar forma a una revelación que deje todo lo que está experimentado definitivamente atrás en el pasado. El relato se interrumpe en un punto de espera.

La forma de presentación del tiempo adquiere de nuevo gran importancia en los relatos que clasificamos como “insólitos” porque permite a los personajes desviarse, por un corto tiempo, de una “existencia cronológica”, experimentando una secuencia de sucesos paralela a la presentada inicialmente. Este alejamiento dobla las posibilidades de proyección de sus experiencias en el relato.

Según González Salvador (1980:42-3), el relato corto es el modo ideal de enunciación de lo fantástico por su brevedad y concentración. Si etimológicamente “cuento” significa “relación”, es decir, la enumeración de unos hechos recogidos por un testigo, el relato corto se ha orientado frecuentemente hacia lo fantástico por consistir este género en la revelación de ciertos fenómenos.

Alice Munro reserva una parte de los relatos de *The Progress of Love* a la exposición de una visión subjetiva que propicia el contraste entre dos mundos. Con sólo presentar uno de estos mundos en detalle, el otro cobra vida por oposición a las reglas cotidianas antes expuestas.

Así sucede en “Monsieur les Deux Chapeaux”, donde las relaciones rutinarias entre los miembros de una familia pierden su sentido por la percepción errónea de un suceso.

La anterior vida del protagonista se contempla por primera vez con extrañeza, porque aparece otra dimensión de la realidad. Todas sus certezas se desvanecen y su vida se convierte en un sistema ininteligible.

El personaje ha dado un paso hacia otro espacio y otro tiempo; éste se hace lento, “pegajoso”, no avanza porque no tiene orientación. Todos los elementos en él son nuevos, se perciben estímulos que no se pueden asimilar porque la conexión del personaje con el mundo exterior se ha roto; necesita redefinir todas las cosas que conocía.

Como vemos, Alice Munro, por motivos que intentaremos recoger en el siguiente apartado, se centra en aquellas formas que dotan al relato de una gran implicación temporal manejando unos mínimos recursos: la concentración efectuada por el modo iterativo (muchos momentos en uno sólo) o la ruptura del tiempo en estratos (un suceso en muchos tiempos). En el relato insólito se introduce la posibilidad de una doble existencia para un personaje (un personaje, dos mundos).

Además de estas consideraciones de carácter combinatorio, observamos también que ciertos recursos narrativos usuales en la novela adquieren un valor diferente al formar parte de un género cuya lógica es diferente. Es el caso de las prolepsis o las anticipaciones sobre un suceso que tendrá lugar mucho después en el relato.

En los relatos de Alice Munro esta estrategia se muestra contradictoria. Cuando, después de haber observado a un personaje en un periodo concreto de su vida, se nos “da un adelanto” de cómo es ese personaje mucho tiempo después, no podemos considerar que se ha producido una ruptura temporal, precisamente porque el relato acaba ahí, después de este breve acceso a un tiempo futuro. No volveremos a saber del personaje en el punto anterior de su vida en el que nos encontrábamos antes.

Nuestro conocimiento de las posibilidades del relato corto nos orienta, por el contrario, a asimilar esta nueva información simplemente como el segundo término de una comparación o de una relación de contraste. No percibimos la discontinuidad temporal, sino una continuidad temática, la posibilidad de contemplar casi simultáneamente los dos componentes de

una paradoja. En el relato corto ya estamos acostumbrados a llegar a conocer a los personajes de esta forma, teniendo como única referencia un aspecto de sus vidas que aparece en distintos intervalos de tiempo. No sentimos el vacío temporal entre los dos términos de la comparación.

Los relatos de Munro no presentan procesos, sino resultados; no describen el paso de un estado a otro, sino las diferentes manifestaciones de una misma personalidad o situación. Entre un periodo de tiempo y los demás no existen lazos de unión que podamos discernir porque se presentan a través de la yuxtaposición. Esta yuxtaposición evita precisamente la progresión temporal y provoca un sentimiento de misterio por la falta de explicación textual sobre el proceso que ha conducido a un personaje a una situación opuesta a la anterior, como es el paso instantáneo de Flo de la juventud a la vejez en "Royal Beatings".

El resumen o sumario es otra de las estrategias cuyo valor cambia radicalmente en estos relatos. En primer lugar porque se desvincula de un uso convencional que presenta periodos de tiempo que no contienen cambios o sucesos relevantes. Al contrario, aquellos periodos de tiempo en los que la vida de los personajes se modifica se tratan sólo con unas pocas frases a través del sumario.

Los relatos de Munro, a través del comentario de las narradoras, llaman nuestra atención sobre la poca relevancia que tienen las secuencias repletas de acontecimientos. Al presentar resumidos ciertos aspectos que consideraríamos importantes en la vida de los protagonistas, se subvierte la escala de lo que debemos considerar interesante y relevante. "Open Secrets", por ejemplo, utilizando el sumario, "desecha" un material del que una novela daría buena cuenta y se centra exclusivamente en una pequeña pieza de la cadena.

Prueba del "desprecio" con el que estos relatos tratan cualquier línea ininterrumpida de acción es la creación de desenlaces que resumen en unas pocas líneas el destino de algún personaje secundario. Los hemos denominado "desenlaces falsos" porque no aportan ninguna información de interés al relato. Muy al contrario, a través de estos desenlaces, la vida de estos personajes aparece como superficial o irreal ya que el relato se centra en otros personajes cuyo destino no se puede "verbalizar" o expresar en unas pocas frases.

Del resumen se ha utilizado su función, la presentación de una información secundaria, pero se han sustituido sus contenidos. Lo que podría parecer el núcleo del conflicto se sustituye por un conjunto de detalles que alteran una "jerarquía convencional de relevancia", utilizando la expresión de Menakhem Perry (1979:41). Este empleo del resumen es una de las estrategias gracias a las cuales llegamos a descubrir el valor del tiempo en estos relatos: el tiempo nunca se puede concebir como un recorrido biográfico. Los relatos se "niegan" a darnos información sobre este recorrido para concentrarse sólo en uno o dos momentos. Esto hace que el lector haya de comprender la significación de la vida de los personajes en un breve contacto con el tiempo.

Por otra parte, la escena no se utiliza en estos relatos como un recurso que permita concretar el tiempo en oposición a la "desconcretización" que opera en el modo iterativo, sino para "agrandar la textura temporal", como Genette (1989:165) observaba en Proust. Más que poseer un valor paradigmático, posee una capacidad inmensa para albergar información, incluyendo analepsis de distancia muy corta que transmiten la interpretación que los personajes dan al momento en el que están viviendo.

Algunos relatos constan de una sola escena, que podemos denominar "macro-escena" porque describe en su *totalidad* un segmento de la vida de los personajes. Esta escena es un polo magnético que atrae todo tipo de informaciones conexas y equipa al relato con toda la información que el personaje posee en ese momento. De esta forma, el periodo que se dramatiza es pequeño, pero el que se cubre es más amplio. Ofrece una visión panorámica, no de toda la vida de los personajes, sino del periodo de vida en el que se encuentran, como en "Labor Day Dinner".

Las escenas favorecen también la concentración del tiempo en periodos limitados -una tarde, un día o una hora-, a la vez que nos permiten intuir cómo son los personajes fuera de este periodo. Estas escenas no contienen el clímax de una acción, sino que más bien ilustran el modo en el que se suceden las cosas en un ambiente determinado. Además, permiten que el personaje no se retrate fuera del transcurso del tiempo biográfico, como ocurría en el relato iterativo o insólito. En la medida en que la misma escena es un proceso que relata paso a paso lo que los personajes dicen, produce la impresión de que el personaje recorre el tiempo, no está desligado de él.

La última colección de relatos, *OS*, propone de nuevo una solución contrastiva a la representación del tiempo en la vida de los personajes, aunque tiende a presentar una falta de cohesión entre los dos aspectos elegidos para la comparación o el contraste. Estos relatos incluyen por primera vez dos periodos de tiempo vividos por dos personajes diferentes. Por esta razón, establecer los nexos de unión entre estas dos experiencias se convierte en una tarea más difícil que en relatos anteriores (en los que se presentaba el mismo personaje en dos momentos diferentes de su vida).

Las referencias temporales se multiplican porque inicialmente aparece un personaje que intenta comprender su vida adulta desde su vejez y después otro personaje que intenta comprender su niñez desde su madurez, como en "Vandals". En nuestra lectura, no podemos discernir claramente el significado de ciertos sucesos que han ocurrido en sus vidas, ni siquiera podemos descubrir los hilos que unen estas dos vivencias; simplemente hemos sido testigos de dos situaciones.

De nuevo, el tiempo no se experimenta como un elemento que pone en comunicación a unos personajes que lo comparten. Se presenta como un factor hermético que hace que las contradicciones en la vida de dos personajes sean tan acusadas que hayamos de considerarlos por separado, como dos identidades que viven en dimensiones diferentes. El texto refleja la disparidad de las experiencias de estos dos personajes dividiendo el relato en dos secciones o capítulos diferentes asignados a cada uno de ellos. Los momentos compartidos se disocian; una revelación se contrapone a la otra y se anulan¹¹.

En este sentido, los relatos de Munro encajan perfectamente en las definiciones del relato corto que propusieron algunos críticos formalistas rusos como Eichenbaum (1970:151) o Shklovski (1970:127-9). Para estos dos crí-

11. Esta presentación del tiempo en *OS* aparece, por lo tanto, estrechamente relacionada con los relatos insólitos de *The Progress of Love*. Según Hanson (1985:154-5), Borges, por ejemplo, escribía relatos insólitos precisamente porque no creía en la existencia de un sólo tiempo en el que todos los sucesos estuvieran conectados.

Curiosamente, el relato iterativo proyecta esta misma idea del tiempo. Recordemos que el modo iterativo ofrecía en los relatos de *DHS* y *LGW* un muestrario de personajes sin presentar su contacto, sin que pudieran coincidir en una misma dimensión. Vemos que Munro mantiene la misma visión del tiempo a lo largo de toda su obra, aunque aparece reflejada a través de diferentes técnicas.

ticos, el relato corto se constituye sobre la base de una contradicción, una incongruencia, una falta de coincidencia, un error, un contraste, o, incluso, un acertijo. Estos críticos identifican en los relatos de Chéjov o de Gogol una característica constante: se construyen a partir de una doble perspectiva sobre un mismo objeto; por eso se da el caso de que muchos relatos desarrollan tropos o figuras literarias basadas en el paralelismo o el retruécano.

También estos relatos últimos de Munro se basan en la exposición de dos puntos de vista paradójicos, en la presentación, por medio de contrastes, de dos tiempos relacionados con dos perspectivas diferentes. La selección de fragmentos está destinada a producir una paradoja, repitiendo así una fórmula que Bayley (1988:15) o Wright (1989b:125) relacionan con el relato corto contemporáneo. Los momentos que yuxtaponen el relato, por carecer de contexto y de motivación, están destinados a “chocar”, a impedir una resolución unívoca y definitiva que pueda contenerlos.

Por último, queda por señalar que los relatos de Munro no encajan en aquellas definiciones del género del relato breve basadas exclusivamente en la restricción del trecho temporal. Al presentar periodos tan extensos de vida en los relatos de *SMT*, *PL*, *BM* y, sobre todo en *OS*, Munro hace que el criterio de selección asociado al relato breve no se base en la extensión del periodo temporal elegido, sino en los elementos que se eligen. Los relatos no se centran en un proceso secuencial de acontecimientos, sino en uno o dos *aspectos* de la vida de los personajes. Estos aspectos se relacionan usualmente con dos o más periodos de tiempo en los que presentan implicaciones diferentes.

En “Royal Beatings”, la única motivación del relato es la paliza que otros personajes y la misma protagonista sufren en diversos periodos de tiempo; “The Beggar Maid” gira en torno a un sólo gesto de amor y de odio; “Who Do you Think You Are?” evoca una amistad perdida. Como estos relatos, “The Progress of Love” o “Monsieur les Deux Chapeaux” tratan también sobre un recuerdo de la niñez que desencadena una serie de reflexiones cuando los personajes ya son adultos.

En la colección *Open Secrets*, los relatos “Carried Away”, “A Wilderness Station” y “Spaceships Have Landed” recogen un sólo aspecto de la vida de la protagonista a través de varias fases. Pero la selección es siempre de uno

o dos elementos: una imagen, una reacción, una visita, una noticia, un rasgo de la personalidad de un personaje, etc.

Ya comentamos a propósito del relato "Open Secrets" que la narradora deja constancia de que los personajes han recorrido un largo camino, pero sólo nos interesa el carácter de una percepción. La larga vida, con su curso biográfico, sus hechos y sus trabajos se quedan fuera del relato.

El relato corto responde, en nuestra opinión, a un modo de comprensión de la experiencia, a una voluntad de asimilación claramente definida. El hecho de que esta opinión haya sido expresada por escritores y críticos de gran relevancia como Nadine Gordimer (1968:459), Jerzy Kosinski (1978:160-1) o la misma Alice Munro (1989:3) nos hace tenerla en cuenta. Podemos dar distinto destino a nuestra experiencia de acuerdo a la forma por la que eligamos recordarla o expresarla, ya sea como trayectoria que nos conduce a un destino o como conjunto de imágenes que nos ayudan a descubrir la validez y autenticidad de ciertas percepciones desvinculadas de una continuidad en el tiempo. Como comentamos en el prólogo, el escritor y el lector de relatos cortos trabajan con la implicación de que ciertos incidentes aislados pueden dar una interpretación válida de nuestra vida emocional.

IX.3. Evolución y significado de la obra de Alice Munro

IX.3.1. *Alice Munro y el relato breve*

En un pasaje que pertenece a una primera versión no publicada de "Who Do You Think You Are?" podemos leer:

It seems as if there are feelings that have to be translated into a next-door language, which might blow them up and burst them altogether; or else they have to be let alone. The truth about them is always suspected, never verified, the light catches but doesn't define them, any more than it does the memory of lantern slides, and Milton Homer, diabolically happy on the swing. Yet there is the feeling - I have the feeling - that at some *level* these things open; fragments, moments, suggestions, open, full of power. (cit. por Sheldrick Ross 1983:112). (Énfasis añadido).

Este pasaje nos remite a muchas de las implicaciones de la obra de Munro que hemos intentado analizar desde la perspectiva de la organización temporal de sus textos. Sus afirmaciones, a pesar de expresarse en la voz de

un narrador, nos acercan a la propia reflexión de la autora sobre su obra y expresan uno de los propósitos de sus narraciones: enmarcar dentro de una composición separada e independiente cada intento por apresar la cualidad de un aspecto de la experiencia. Sus palabras hablan en favor de una teoría que podríamos denominar el “continuo comienzo”, la cual aparece reflejada por el género del relato breve y por el ciclo de relatos.

Los primeros relatos de Alice Munro se centran en un sólo aspecto de un mundo imaginario que descubre, por un breve momento, sus cualidades ocultas. Pero, a medida que nos acercamos a sus relatos más recientes, observamos que su método va evolucionando y que sus narraciones reflejan la imposibilidad de que se produzca un conocimiento final o revelación¹².

En todo caso, esta revelación final, contenida en sus primeros relatos, no implica que los personajes hayan llegado a su destino ni tampoco que las posibilidades de sus vidas permanezcan cerradas. Al contrario, Munro desconfía de las historias prolongadas porque cree que, en algún punto, la historia cambia de énfasis, sigue por otro camino y se convierte en algo totalmente diferente, sin coherencia compartida con un desarrollo anterior. Sólo tenemos que recordar las palabras de la autora en la cita que introduce este libro: “I don’t see that people develop and arrive somewhere”. Su profunda convicción de que no se puede ofrecer un destino a la experiencia (o a los personajes) podría ser la causa que la ha orientado hacia el relato corto. Según William Harmon (1977:134) en su obra sobre el tiempo en los poemas de Pound, el destino sólo se puede asimilar como proceso o como progresión y, precisamente, ésta es la forma de estructurar la experiencia de la que Munro huye constantemente.

El relato corto es el género narrativo que de forma más extrema actúa sobre la implicación de que, del curso completo de una vida o incluso de un sólo conflicto, se escoge sólo una parte o un *nivel*, utilizando el término que Munro emplea en la cita inicial de este apartado. Sabemos que nuestro aprendizaje como lectores de este género se basa en apreciar la sutilidad en la presentación de unos momentos elegidos, detrás de los cuales queda una

12. En la entrevista concedida a J. R. Struthers (1983:9), Munro señala que si pudiera reescribir la mayoría de los relatos de *DHS* eliminaría muchas frases de los párrafos finales llenas de significado porque en realidad sólo representan la necesidad de un resumen o una conclusión definitiva.

parte inmensa de la vida de los personajes y ante los cuales se abre un futuro que no nos interesa saber y, quizá, ni siquiera imaginar. El relato es sólo una página de la vida o, incluso a veces, una observación sobre un punto o un aspecto, de ahí que no se busque en él dar forma a las vicisitudes de los personajes de camino a su destino.

Munro ha elegido una forma cuya potencialidad se basa precisamente en apartar un *trecho* de vida de una *serie* temporal de vida. Ha elegido una forma genérica que representa una concepción diferente del tiempo respecto a la novela, o mejor dicho, respecto a la biografía. En esta concepción del tiempo, la experiencia no se expresa como cadena o secuencia, sino como concentración en aspectos, fracciones independientes que no aparecen unidas en un sistema total de vida. En sus manifestaciones públicas, Munro expresa continuamente que no puede expresarse a través de la novela. Incluso al referirse a la propia evolución de sus relatos, dice que no cree en el desarrollo, sino en las percepciones nuevas¹³.

La actitud de Alice Munro se puede comparar con la de Rhoda, el personaje de la novela de Virginia Woolf (1973:111) *The Waves*:

I cannot make one moment merge into the next. To me they are all violent, all separate; [...] I have no end in view. I do not know how to run minute to minute and hour to hour, solving them by some natural force until they make the whole and indivisible mass that you call life.

También Bernard, otro personaje de esta misma novela, expresa su rechazo a contemplar la vida como un sistema continuado e intenta “buscar un sistema que sea más acorde con estos momentos de humillación y de triunfo que, innegablemente, surgen de vez en cuando”¹⁴.

13. J.R. Struthers (1983:12-13) pregunta a Munro si es consciente de una evolución en su obra. La autora contesta:

I don't think you ever know that because your technique has changed it's actually more effective or more appropriate. [...] The technique probably has to change to keep you interested in working. So that's the reason, I think, for changes in technique, not that there's necessarily a development but that it maybe assists you to fresh perception. What I think is important is the fresh perception.

14. La afirmación que aparece entre comillas es una cita tomada de la traducción al castellano de la obra *The Waves* de Virginia Woolf (1982:230). Reproduzco a continuación el pasaje original, ampliando la cita para que la idea quede más clara:

Por lo que respecta a ciertas nociones de representación temporal, la obra de Munro presenta muchas afinidades con autores modernistas como Woolf, Joyce o Proust. Se podría decir que Munro, como otros autores, ha adaptado aspectos esenciales de la obra modernista a las posibilidades de expresión del relato corto.

En primer lugar, como en la obra de los modernistas, las acciones o los sucesos aparecen reemplazados por contenidos de la memoria. Las acciones, por definición, están confinadas estrictamente a un tiempo y, además, cuando se realizan, se han completado, tienen un fin claro. Pero a los sentimientos y a las asociaciones no se les puede dar un final definitivo en el tiempo, ya que continúan “reverberando” en la mente. Las emociones no se sienten una vez y se termina con ellas, no están sujetas a una separación precisa en formas o modelos.

Hemos explicado cómo muchos de los relatos de Munro se componen de un estímulo o de una idea que va modificándose a medida que una narradora en primera persona reflexiona sobre ella. Como Proust, Munro no “sigue” a ninguno de sus personajes continuamente a través del curso total de la obra. Al lector se le “confronta” con dos o más imágenes de los personajes inmóviles en un momento de visión, como si fueran fotografías tomadas en momentos diferentes.

Para Munro, como para Proust, el paso del tiempo se reconoce sólo a través de una elipsis temporal casi gigantesca. Para ser conscientes del tiempo, el personaje está ausente de un lugar y vuelve a él después del lapso de unos años. Obtenemos, por lo tanto, dos imágenes yuxtapuestas que nos hacen experimentar el tiempo a través de sus efectos visibles.

Otro aspecto que acerca la obra de Munro a la de Proust es la creencia en que la realidad se forma en la memoria y es, por lo tanto, repetición, es decir, el resultado de descubrir nuevamente lo que se ha sentido antes. Las

How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come down beautifully with all their feet on the ground. Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of note-paper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement. I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably. (Virginia Woolf, 1973:204)

variaciones sobre esta repetición es lo que da sustancia a la conciencia del narrador en primera persona. Todas las cosas que han existido tienden a recurrir.

Esta idea es expuesta en la mayoría de los relatos de la primera etapa de Munro a través de su concentración en el relato iterativo. De todos modos, existe una gran diferencia entre ambos autores: para Proust, la novela es “una psicología en el tiempo”, como reconoce Lloyd (1993:125), pero para Munro, el relato corto, tal como lo hemos descrito en nuestro análisis, consiste en la *travesía* que realiza un sólo aspecto del mundo imaginario a través del tiempo.

Munro ha expresado su alivio al observar, en su lectura de Proust, la inmensa atención al detalle y el incentivo proustiano de que todo merece formar parte de la narración¹⁵. Este apetito por el detalle impregna toda la obra de Munro a partir de *LGW*, de tal forma que podríamos decir que Munro altera para sus propósitos el criterio de restricción en la selección de información asociado tradicionalmente al relato corto. Este interés en el detalle no reduce ni congela el ritmo del relato. Los relatos no avanzan por el movimiento o el cambio en la acción, sino por la actividad asociativa del lector al ir reconstruyendo una situación o un personaje.

Hemos señalado en nuestro análisis que muchos relatos sólo incluyen un suceso y, a partir de su presentación en el texto, no existe ningún otro suceso literalmente nuevo o distinto. Los personajes tampoco cambian y la narración se despliega para que podamos completar una presentación incompleta inicial. Pero, incluso en estos casos, observamos una tendencia a acumular información y, aunque el relato presente una comparación entre dos instantes, Munro se aventura a ampliarlos hasta que parecen multiplicarse casi indefinidamente, como en “Accident” o “A Wilderness Station”. La “contemplación” se convierte en el tema del relato: descubrimientos, cam-

15. En un momento de su entrevista, Struthers (1983:14) menciona a Alice Munro que ella es considerada como la escritora canadiense más proustiana. Entonces Munro comenta:

Well, I was reading Proust all the time I was writing *Lives of Girls and Women* - reading him mostly for encouragement because I used to worry about going into too much detail about things, then I would go and read several pages of Proust, and you know how long he will take to describe... There's an enormous reassurance there that anything is worth one's attention and that everything is worth attention. And I love that about him.

bios de distancia y perspectiva, errores, conexiones, entusiasmos o desilusiones.

Sin embargo, el relato corto, por sus dimensiones y por su uso de la revelación, mantiene nuestra atención fija solamente en dos momentos y permite que su "fusión" sea el único objetivo narrativo, sin hacer que nuestra atención se disperse en otros episodios o momentos. Munro produce continuamente "fundidos" entre dos niveles de experiencia, entre dos ámbitos o dos mundos contrapuestos, como el cotidiano y el mágico, el mundo de los hechos y el de lo legendario, el del ritual social y el de la locura. Este solapamiento se refleja también en la presentación de una doble perspectiva del tiempo presente a través de un narrador cuyas percepciones provienen a la vez de dos referencias temporales diferentes¹⁶.

Esta capacidad de Munro para conseguir un efecto de simultaneidad ha sido ampliamente reconocida por los críticos y está presente en el pensamiento de otra escritora canadiense, Jeanette Turner Hospital, quien describe su propia obra en los siguientes términos:

Always another place and/or another time is superimposing itself on the present like two slides jammed in the same projector and thrown simultaneously onto the screen.

(Cit. por C. Ann Howells, 1987:106)

Esta misma estrategia se puede observar en "Tell Me Yes or No", "The Spanish Lady", "Monsieur les Deux Chapeaux" y, en general, en la mayoría de los relatos a partir de *DHS* y *LGW*. En ellos, las protagonistas sufren los infortunios de su situación presente mezclados, en el flujo de su pensamiento, con otro tiempo en el que sucedían cosas diferentes. A veces, como en el relato insólito, se contraponen dos conceptos opuestos de causalidad, lo que requiere imaginarnos un mundo en el que dos posibilidades incompatibles puedan coexistir.

Esta simultaneidad o unión de diferentes niveles de experiencia se consigue también al descomponer un suceso o un aspecto del mundo imagina-

16. Este aspecto ha sido estudiado por John Orange (1983:83-98), C. Sheldrick Ross (1983:112-126) y Lorna Irvine (1986:93-110).

rio del relato en capas diferentes que se proyectan por separado en distintos planos temporales.

Por otra parte, el relato corto tolera más que la novela que el “tejido conectivo” existente entre los pensamientos, los sucesos o los personajes se reduzca o incluso desaparezca casi totalmente sin ocasionar una gran frustración en el lector. Es lo que Clare Hanson (1989:25) ha denominado “la falta de contexto”. Precisamente por esta libertad de “no inclusión” del relato corto, por su grado implícito de misterio, Alice Munro puede fusionar en su obra su obsesión como autora por aislar a cada personaje en distintas dimensiones del tiempo con la tendencia modernista que hace permanecer a cada personaje prisionero de su propio flujo de consciencia.

Los personajes de Munro no están sincronizados entre sí. Todos los nexos que se producen entre ellos son imaginarios, de ahí que la mayor parte de los temas de su producción más tardía se centre en el divorcio, en la falta de comunicación entre los miembros de una familia o en los desencuentros amorosos: cada personaje “ama” en diferentes tiempos. Observamos que sus vidas nunca se articulan secuencialmente y, por lo tanto, desconocemos los procesos de su formación. Este procedimiento hace que el tiempo sólo se pueda asimilar como el contraste entre dos situaciones y los cambios o alteraciones en la vida de los personajes no se presenten como una culminación, sino como una fuerza arbitraria, una manifestación fuera de toda lógica o predicción.

Sus relatos no nos ofrecen un proceso de desarrollo de una o varias identidades, sino las posibilidades de una identidad múltiple. Los diferentes rasgos que encarnan los personajes no aparecen soportados por una línea de coherencia causa-efecto o cronológica, sino que están disgregados y las narradoras se concentran en cada uno de ellos por separado. De esta forma, la narradora de “Royal Beatings” (1978:10) comenta que no puede encajar el presente en el pasado o la de “Who Do You Think You Are?” (1978:204) que no puede dar forma humana completa a una persona muy querida, a pesar de podría dibujar con exactitud partes de su cuerpo o describir algunos rasgos de su personalidad.

Esta tendencia persiste incluso si escogemos como ejemplo las narraciones que componen un mismo ciclo narrativo. Aunque este tipo de estructura nos permita un acceso más continuado a las situaciones en las que se

ven envueltos los personajes, todos los relatos contienen un trecho temporal independiente del resto. Cada actuación de los personajes los hace ser objeto de un mundo propio en un relato separado. El énfasis, como John Orange (1983:83) acertadamente observa, sigue encontrándose más en la cualidad de ciertos momentos que en la influencia del tiempo sobre los personajes.

Este diseño narrativo nos hace ser conscientes de la futilidad que conlleva tratar de conectar la experiencia humana y lleva a un primer plano el tema de la naturaleza ilusoria de los roles de comportamiento en la vida real. Al comparar un momento de la juventud y otro de la vejez de los personajes, Munro hace hincapié en la impotencia de éstos al verse involucrados en situaciones que no han provocado. La tiranía del tiempo se hace más patente porque Munro nos hace observar dos situaciones contrastadas cuando se ha eliminado la sucesión entre los momentos, sucesión que propiciaría una transición más gradual entre las diferentes edades de los personajes.

El hecho de que cada personaje esté encerrado en su propio tiempo brinda a Munro la oportunidad de mostrarnos los caminos precarios de sus territorios y su conciencia de aislamiento. El tiempo no une los diversos aspectos de los personajes, ni a unos con otros; es un elemento que disgrega y crea diferentes apartados. La vida, tal como se presenta en el género del relato corto -a cuya visión Munro permanece fiel-, no se compone de un flujo permanente sino de actos separados de recuerdo.

La ausencia de un conocimiento plural continuado de los personajes es también una consecuencia de la forma en que las narradoras en primera persona tienden a organizar los contenidos de su memoria. Los diferentes rasgos y cualidades del carácter son elegidos entre los diversos sucesos y se distribuyen en apartados. La serie biográfica temporal queda interrumpida y la representación de la vida humana se lleva a cabo mediante la enumeración analítica.

La actividad de estas narradoras consiste en analizar, más que en contar o relatar y, por eso, los hilos que componen las vidas de los personajes están sueltos. Muchos críticos se han sentido sorprendidos por la afición de Alice Munro a incluir listas de objetos o de personajes en sus relatos; quizá podamos encontrar una razón a esta tendencia precisamente en su deseo de insistir en las limitaciones del lenguaje, que puede nombrar objetos, acaparar

detalles, pero no puede transmitir ni reproducir lo que los une. Esto mismo sucede en la presentación de personajes; viven en ámbitos separados en un mundo al que se van añadiendo figuras sin producirse una puesta en escena en común.

IX.3.2. *Aportación y alcance de la obra de Munro*

Para “medir” el grado de experimentación de la obra de Munro, los críticos han buscado dos “síntomas”: la reflexividad y la progresiva libertad que muestran los relatos para apartarse de una representación lineal del tiempo¹⁷. Por lo general, se considera que *LGW* y *DHS* exponen de forma cronológica el proceso de aprendizaje de los personajes. Estos críticos concluyen, por lo tanto, que las colecciones publicadas después de *DHS* y *LGW* muestran el esfuerzo de Munro por liberarse de la cualidad tradicional de unos relatos que, gracias a este orden temporal y a una revelación final, implican que el mundo puede ser finalmente entendido¹⁸.

Sin embargo, hemos comprobado que esta afirmación no es el producto de un análisis concreto textual, sino de la asunción de que la ruptura del orden cronológico conlleva necesariamente un intento por experimentar con nuevas estructuras. En todo caso, creemos que hay que justificarla mediante un análisis exhaustivo en el que se describa, no sólo la forma que asume esta ruptura cronológica en el texto, sino las implicaciones que se producen con respecto al modo en que los lectores llegan a conocer los sucesos, a los personajes y a los narradores de cada relato.

Como hemos comentado en los capítulos anteriores, una ruptura cronológica en clave de rompecabezas, como la que se opera en “Something I’ve Been Meaning to Tell You”, facilita la comprensión de ciertos sucesos y aspectos del mundo imaginario que hubieran pasado desapercibidos si no

17. Con el término “reflexividad” queremos indicar el grado de auto-reflexión de los textos sobre las propias maniobras de la ficción, que parece aumentar en las obras más recientes de Munro. En cuanto a los críticos que coinciden en afirmar que un desarrollo cronológico de la acción implica certidumbre y claridad, podemos nombrar a Louis K. Mackendrick (1983:2) y a Orange (1983:86-7, 95).

18. En el capítulo dedicado al relato iterativo concluimos que esta forma ha sido falsamente relacionada con una exposición lineal y está lejos, por lo tanto, de ser una organización temporal no deformatoria. Es necesario tomar en cuenta el poder del modo iterativo para subvertir la cronología.

fuera por la estructura analéptica. Su aplicación en este caso está destinada a esclarecer significados, no a ocultarlos o a presentarlos como contradictorios.

Si se produce una experimentación progresiva en la obra de Munro a partir de *LGW*, ésta es debida a que la desorganización temporal -basada en el empleo de la analepsis o en la elipsis- se destina a producir obstáculos en la interpretación e identificación del argumento y a dejar un residuo de misterio. Estas técnicas eliminan el cierre, es decir, la posibilidad de una resolución definitiva. También ponen en comunicación experiencias inconexas, proyectadas en tiempos diferentes o contenidas en dos conciencias diferentes. El descuido intencionado a las demandas de la cronología se canaliza en la obra de Munro a través de la yuxtaposición y de la paradoja.

McMullen (1983:144) ha comentado que la paradoja es vital en la producción de Munro, no sólo como una actitud lingüística, sino estructural. Ni la paradoja ni la yuxtaposición permiten alcanzar un punto de descanso; no permiten que se produzcan epifanías, éxtasis revelatorios o conclusiones. Los relatos de Alice Munro nos amenazan con una sola certeza: algo no resuelto se puede convertir en permanente.

Con diferentes procedimientos textuales, Munro insiste en que el tiempo en el que viven los personajes sólo puede ser compartido tangencialmente o no puede ser compartido en absoluto. De esta forma, se confronta al lector con la imposibilidad de una reconstrucción unívoca de los materiales del relato.

Así, podemos decir que dos de las consecuencias propiciadas por la manipulación del tiempo en estos relatos son la supresión del privilegio de la revelación y un grado muy elevado de "resistencia" -*recalcitrante*, según la expresión de A.M. Wright (1989b:116)- es decir, de obstáculos que impiden que el lector pueda hallar lo que está escondido¹⁹. Estos obstáculos pueden ser, por ejemplo, la elipsis de aquella parte de la historia que nos podría ayudar a conectar ciertos datos o la inclusión de varios niveles de experiencia soportados por diferentes sistemas de coherencia, como lo cotidiano

19. Austin M. Wright (1989b:115-129) analiza la presencia de ciertas estrategias textuales frecuentemente encontradas en el relato breve y las agrupa bajo la denominación de "recalcitrante" porque impiden o retrasan la comprensión.

frente a la visión insólita, o el mundo de lo factual frente a la visión de la leyenda.

El cambio de énfasis que se produce al final de los relatos es el principal factor que favorece la inclusión de la estructura doble de la paradoja o de la estructura de relación múltiple de la yuxtaposición. El “germen” de ese diseño “por partes” se encuentra en los relatos de *DHS* y *LGW*, los cuales nos ofrecen una engañosa apariencia de certeza a través de unos mundos poblados por figuras asociadas al ámbito de lo familiar. Sin embargo, los finales de estos relatos se componen a menudo de un arreglo de sugerencias indeterminadas. Los aspectos más físicos y tangibles del mundo de los objetos, por cuya descripción magistral ha sido siempre admirada Munro, se revelan en contra de sus definiciones²⁰.

La obra de Munro, a veces menospreciada por ser considerada realista, reta constantemente no sólo los presupuestos del realismo, sino los del propio género del relato corto. Un rasgo paradójico, pero esencial en su obra, es su aportación casi extrema del detalle. Sin embargo, sus relatos se mantienen dentro de los límites del género porque suprimen una visión panorámica que coordine la información presentada dentro de un sistema. El alcance temporal y el grado de información de los textos es casi “novelístico”, pero el rechazo a presentar mundos imaginarios en forma de comunidad o sociedad que dé soporte a la existencia de los personajes pertenece fundamentalmente al relato corto.

La yuxtaposición no es un fenómeno exento de nociones temporales. Si se produce, es precisamente porque Munro concibe el tiempo como un fenómeno múltiple con capacidad de ser aislado en dimensiones y compuesto por momentos que pueden convertirse en simultáneos. Se elimina la transición y se suplanta por la yuxtaposición o el nuevo comienzo. No es posible el paso de un estado a otro de la conciencia, ni de un suceso a otro, si no es a través del salto temporal, a través un hueco de información.

Pero la ausencia de respuestas claras o de experiencias conectadas no es algo nuevo en el relato breve. Es una dirección del género que ha sido

20. Prácticamente, casi todos los trabajos críticos sobre Munro ensalzan su precisión para apresar las superficies, las texturas y las cualidades sensoriales, pero podemos mencionar especialmente a Lorraine York (1988:21-51) o Magdalene Redekop (1992:3-11).

heredada de autores como Chéjov, Maupassant, Gogol o Sarah Orne Jewett. Quizá la evolución o la experimentación del género resida en la utilización de los medios textuales que expresan esa indeterminación, ofreciendo variedad a lo que en principio se articulaba en torno a la sorpresa, al contraste o a la incongruencia. Entre estos medios textuales se encuentra la manipulación del tiempo.

Los relatos de Munro continúan y afianzan una herencia compartida en el relato corto y así nos remiten a la solidez del género, pero también “fuerzan” y empujan a las convenciones y las posibilidades de este género más allá de sus límites. Alice Munro hereda estrategias y las renueva; renueva el uso de la paradoja, procedimiento que se refleja en los primeros maestros, pero también se aventura a alterar un criterio de selección restringido. Como otros autores del género, escoge aquellos elementos “menores” que son sólo una parte fugaz de una vida (un gesto, una visita, una reacción) y los convierte en núcleos de una narración completa, pero, como en la obra modernista, los multiplica y hace que el relato sea partícipe de una “miríada” de elementos que aparecen en diferentes conciencias y en diferentes tiempos. Además, vuelve a reclamar la anécdota como parte del relato, pero la convierte, no en la base del argumento, sino en el incentivo para caracterizar a los personajes. La identidad de éstos se configura a través de las anécdotas que ellos mismos relatan.

Munro rehusa dar el último “click” al relato, considerado tradicionalmente como una obligación formal del género –asociada con los contenidos iluminativos de la revelación–, y hace de sus obras un reconocimiento del caos. Pero, por otra parte, expresa de forma tan precisa los sentimientos y las actitudes de los personajes que el conocimiento de la naturaleza humana no se vislumbra como una tarea totalmente inútil.

Aunque sus relatos parezcan tener la forma del análisis o del ensayo, consigue que no perdamos nuestra esperanza en la posibilidad de encontrar un argumento. Quizá sea ésta la razón que ha llevado a los críticos a acusarla de no ser una autora postmodernista y de no arriesgarse por los senderos de la experimentación.

Por mi parte, he encontrado tantos procedimientos textuales diferentes que dan cuenta de otros tantos mundos imaginarios que no creo en la falta de complejidad de su trabajo sino, muy al contrario, en su inacabable inte-

rés para el analista. Sus relatos, más allá de aplicar invariablemente las mismas fórmulas, introducen tal variedad de tiempos y perspectivas que ofrecen cada vez una nueva exploración sobre la experiencia.

Munro expande una de las ideas básicas del relato corto, tal como la define Shklovski (1970:136): cada uno de nosotros tiene una existencia doble. Munro hace que esta existencia sea múltiple, llena de aspectos irreconciliables. Si sus primeros relatos proporcionan ese regalo de "revelación" que resume en unas frases una conclusión sobre la vida, todas sus demás narraciones se convierten en un reto para la capacidad receptiva del lector.

Alice Munro es uno de los casos más claros de escritor contemporáneo cuyo compromiso con el género es total y sin cuestionamientos. Su deseo de invalidar la noción de la experiencia como un compuesto biográfico, como un arreglo destinado a complacer a los demás con la historia de nuestra identidad, y su compromiso con un género que ofrece una alternativa al *bildungsroman* la convierten en una de las autoras más representativas de nuestro siglo.

Por nuestra parte, hemos intentado en este estudio evitar cualquier interpretación impresionista, analizando y justificando textualmente en detalle todos aquellos elementos que permiten identificar aquellas estrategias a través de las cuales Munro se adhiere a una herencia occidental del relato breve y aquellas que la convierten en una autora original y compleja. Nuestro análisis ha escogido como referencia esencial el tiempo, un elemento de la composición que afecta a cada aspecto de la ficción y que es, a nuestro modo de ver, un punto de observación especialmente útil para examinar las posibilidades de expresión del género del relato breve.

X. BIBLIOGRAFÍA

X.1. Fuentes primarias

- AGEE, James. 1965 (1957). *A Death in the Family*. London: Picador.
- ARNASON, David, ed. 1976. *Nineteenth Century Canadian Stories*. Toronto: Macmillan.
- ATWOOD, Margaret. 1972. *Surfacing*. Toronto: McClelland and Stewart.
1977. *Dancing Girls*. Toronto: McClelland & Stewart.
1983. *Bluebeard's Egg*. Toronto: McClelland & Stewart.
1983. *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems*. Toronto: Coach House Press.
1994 (1983). *Bones and Murder*. London: Virago.
- ATWOOD, Margaret & WEAVER, Robert, eds. 1986. *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English*. Toronto & Oxford: Oxford University Press.
- BLAISE, Clark. 1973. "Going to India". *A North American Education: A Book of Short Fiction*. Toronto: Doubleday.
- BIRDSELL, Sandra. 1982. *Night Travellers*. Winnipeg: Turnstone Press.
1984. *Ladies of the House*. Winnipeg: Turnstone.
- BORGES, Jorge Luis. 1975 (1941). "El Jardín de Senderos que se Bifurcan". En *Prosa*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BUCKLER, Ernest. 1952. *The Mountain and the Valley*. New York: Henry Holt.
- CAPOTE, Truman. 1987. "Miriam". *A Capote Reader*. London: Penguin.
- CALLAGHAN, Morley. 1929. *A Native Argosy*. New York: Scribner.

1936. *Now that April's Here and Other Stories*. Toronto: Macmillan.
1985. *The Lost and Found Stories of Morley Callaghan*. Toronto: Macmillan.
- CHEJOV, Antón Pávlovich. 1981. "El Gordo y el Flaco". *Primeros Relatos*. Barcelona: Planeta.
1988. "Un Hombre Conocido". *Cuentos I*. Madrid: Aguilar.
- COHEN, Matt. 1978. *Night Flights*. Toronto: Doubleday.
- DUNCAN, Sara Jeannette. 1979 (1903). *The Pool in the Desert*. London: Penguin.
- ENGEL, Marian. 1975. *Inside the Easter Egg*. Toronto: House of Anansi press.
1985. *The Tattooed Woman*. Toronto: House of Anansi Press.
- FINDLEY, Timothy. 1977. *The Wars*. Toronto: McClelland & Stewart.
1984. *Not Wanted on the Voyage*. Toronto: McClelland & Stewart.
- GALLANT, Mavis. 1956. *The Other Paris*. Boston: Houghton Mifflin.
1964. *My Heart is Broken*. New York: Random House.
1973. *The Pegnitz Junction*. New York: Random House.
1974. *The End of the World and Other Stories*. Toronto: McClelland & Stewart.
1979. *From the Fifteenth District*. New York: Random House.
1981. *Home Truths: Selected Canadian Stories*. Toronto: Macmillan.
1986. "The Ice Wagon Going Down the Street". En ATWOOD, Margaret & WEAVER, Robert. *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English*. Toronto & Oxford: Oxford University Press.
- GARNER, Hugh. 1952. *The Yellow Sweater and Other Stories*. Toronto: Collins.
- GRADY, Wayne. ed. 1980. *The Penguin Book of Modern Canadian Short Stories*. Markham: Penguin.
- GROVE, Frederick Philip. 1957 (1922) *Over Prairie Tails*. Toronto: McClelland and Stewart.
1971. *Tales from the Margin*. Toronto: McClelland and Stewart.
- HAWTHORNE, Nathaniel. 1937. "Wakefield". *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*. New York: The Modern Library.

- HELLWIG, David & MARSHALL, Tom, ed. 1971. *Fourteen Stories High*. Ottawa: Oberon Press.
- HEMINGWAY, Ernest. 1974 (1928). "Hills like White Elephants". *Men Without Women*. Harmondsworth: Penguin.
1966 (1953). "The Light of the World". *The Short Stories of Ernest Hemingway*. New York: Charles Scribner's Sons.
- HODGINS, Jack. 1976. *Spit Delaney's Island*. Toronto: Macmillan.
1981. *The Barclay Family Theatre*. Toronto: Macmillan.
- JOYCE, James. 1967. (1914) *Dubliners*. London: Granada.
- LAURENCE, Margaret. 1963 (1962). *The Tomorrow-Tamer and Other Stories*. London: Macmillan.
1970. *A Bird in the House*. Toronto: McClelland & Stewart.
1989 (1974). *The Diviners*. London: Virago.
- LEACOCK, Stephen Butler. 1926. *Winnowed Wisdom: A New Book of Humour*. New York: Dodd Mead.
- LUCAS, Alec, ed. 1971. *Great Canadian Short Stories*. Toronto: Dell.
- MACLEOD, Alistair. 1976. *The Lost Salt Gift of Blood*. Toronto: McClelland & Stewart.
- MARSHALL, Joyce. 1975. *A Private Place*. Ottawa: Oberon Press.
- METCALF, John, 1975. "The Years in Exile". *The Teeth of My Father*. Ottawa: Oberon Press.
ed. 1982. *Making it New: Contemporary Canadian Stories*. Toronto: Methuen.
- METCALF, John & BLAISE, Clark, eds. 1977. *Here and Now: Best Canadian Stories*. Ottawa: Oberon Press.
- MUKHERJEE, Bharati. 1985. *Darkness*. London: Penguin.
- MUNRO, Alice. 1983 (1968). *Dance of The Happy Shades*. London: Penguin.
1982 (1971). *Lives of Girls and Women*. London: Penguin.
1985 (1974). *Something I've Been Meaning to Tell You*. London: Penguin.
1980 (1977). *The Beggar Maid*. London: Penguin.
1984 (1982). *The Moons of Jupiter*. London: Penguin.
1988 (1985). *The Progress of Love*, London: Flamingo.

- 1991 (1990). *Friend of My Youth*. London: Vintage.
1994. *Open Secrets*. Toronto: McClelland & Stewart.
- ONDAATJE, Michael. 1976. *Coming Through Slaughter*. Toronto: Anansi.
- OWEN, Ivon & WOLFE, Morris, eds. 1978. *The Best Modern Canadian Short Stories*. Edmonton: Hurtig.
- ROBERTS, Charles G. D. 1924. *They Who Walk in the Wild*. New York: Macmillan.
- ROSS, Sinclair. 1957 (1941). *As For Me and My House*. Toronto: McClelland and Stewart.
1968. *The Lamp at Noon*. Toronto: McClelland & Stewart.
- RULE, Jane. 1975. *Theme for Diverse Instruments*. Vancouver: Talonbooks.
1981. *Outlander*. Iowa City: Naiad Press.
- SCOT, Duncan Campbell. 1896. *In The Village of the Viger*. Boston: Copeland Day.
1923. *The Witching of Elspie: A Book of Stories*. Toronto: McClelland & Stewart.
- SETON, Ernest Thompson. 1921. *Woodland Tales*. Toronto: Gundy.
- STEVENS, John, ed. 1981. *Best Canadian Short Stories*. Toronto: McClelland & Stewart/Seal.
- SULLIVAN, Rosemary, ed. 1984. *Stories by Canadian Women*. Toronto: Oxford.
- THOMAS, Audrey. 1967. *Ten Green Bottles*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
1977. *Ladies and Escorts*. Ottawa: Oberon Press.
1979. *Latakia*. Toronto: McClelland & Stewart.
1981. *Real Mothers*. Vancouver: Talonbooks.
1981. *Two in the Bush and Other Stories*. Toronto: McClelland & Stewart.
- TOLSTOI, León. 1982. *La Muerte de Iván Ilich y Otros Relatos*. Barcelona: Orbis Origen.
- TREMBLAY, Michael. 1981. *The Fat Woman Next Door Is Pregnant*. Vancouver: Talonbooks.
- VALGARDSON, W. D. 1994 (1990). *What Can't Be Changed Shouldn't Be Mourned*. Vancouver & Toronto: Douglas & McIntyre.

- WARKENTIN, Germaine, ed. 1974. *Stories from Ontario*. Toronto: Macmillan.
- WEAVER, Robert & JAMES, Helen. eds. 1952. *Canadian Short Stories*. Toronto: Oxford University Press.
- WEAVER, Robert, ed. 1969. *Canadian Short Stories: Second Series*. Toronto: Oxford University Press.
- WIEVE, Ruby, ed. 1972. *Stories from Western Canada*. Toronto: Macmillan.
- WILSON, Ethel. 1961. *Mrs. Golightly and Other Stories*. Toronto: Macmillan.
- WOOLF, Virginia. 1992 (1928). *Orlando. A Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- 1973 (1931). *The Waves*. Harmondsworth: Penguin.
1982. *Las Olas*. Barcelona: Orbis Origen.

X.2. Fuentes secundarias

- ALAZRAKI, Jaime, ed.. 1994 (1963), *Julio Cortázar. Obra crítica /2*. Madrid: Alfaguara.
- ALLEN, Walter. 1980 (1954). *The English Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- ATWOOD, Margaret. 1972. *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi.
- AUERBACH. E. 1957. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Garden City: Doubleday.
- BACHELARD, Gaston. 1969 (1957). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- BADER, A.L. 1945. "The Structure of the Modern Short Story". *College English*, VII, November, pp. 86-92.
- BAJTIN, Mijail. 1991 (1975). *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus Humanidades.
- BAKER, Howard. 1938. "The Contemporary Short Story". *Southern Review*, III, Winter, pp. 576-596.
- BAL, Mieke. 1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

- BALDESHWILER, Eileen. 1969, "The Lyric Short Story: The Sketch of a History". *Studies in Short Fiction*, VI, Summer, pp.443-453.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. 1967. *Qué es el Cuento*. Buenos aires: Editorial Columba.
- BARTHES, Roland. 1988. "Writing and the Novel". En HOFFMAN and MURPHY. eds., pp. 143-151.
- BATES, H.E. 1988 (1941). *The Modern Short Story from 1809 to 1953*. London: Robert Hale.
- BAYLEY, J. 1988. *The Short Story: From Henry James to Elizabeth Bowen*. Sussex: The Harvester Press.
- BEACHAM, Walton. 1981. "Short Fiction: Towards a Definition". En MAGILL, Frank N. ed., pp. 1-17.
- BEACHCROFT, T.O. 1968. *The Modest Art. A Survey of the Short Story in English*. Oxford: Oxford University Press.
- BECK, Warren. 1943. "Art and Formula in the Short Story", *College English*, V, pp. 55-62.
- BELL, English F and PORT, Susan W. 1966. *Canadian Literature. Litterature Canadienne 1959-1963. A Checklist of Creative and Critical Writings*. Vancouver: The University of British Columbia.
- BELLAMY, Joe David. ed. 1978 (1972). *The New Fiction. Interviews with Innovative American Writers*. Chicago: University of Illinois Press.
- BERGER, Morroe. 1979 (1977). *La Novela y las Ciencias Sociales. Mundos Reales e Imaginados*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLODGETT, E.D. 1988. *Alice Munro*. Boston: G.K. Hall & Co.
- BONHEIM, Helmut. 1982. "How Stories Begin". *Real: Yearbook of Research in English and American Literature*. 1, pp.191-226.
1986. *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. New Hampshire: D.S. Brewer.
- BORGES, Jorge Luis. 1980. *Nueva Antología Personal*. Barcelona: Bruguera.
- BOULANGER, Daniel. 1987. "On the Short Story". *Michigan Quaterly Review*, XXVI, pp. 510-514.

- BOWERING, George. 1979-80. "Modernism Could Not Last Forever". *Canadian Fiction Magazine*, 32-33, pp. 4-9.
- BREMOND, Claude. 1966. "La Logique des Possibles Narratifs". *Communications*, 8, pp. 60-76.
- BROMBERT, Victor. 1980. "Opening Signals in a Narrative". *Literary History*, XL, pp. 489-502.
- BROOKE-ROSE, Christine. 1986 (1981). *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWN, Suzanne Hunter. 1989. "Discourse Analysis and the Short Story". En LOHAGER & CLAREY. eds. pp. 217-248.
- BUTALA, Sharon 1994. "A Walk on the Wild Side with Alice Munro". *The Globe and Mail*, 17 Sept, p.C28
- CANBY, Henry Seidel. 1961 (1901). "On the Short Story". En CURRENT-GARCIA & PATRICK eds. pp.46-50.
1915 "Free Fiction". *Atlantic Monthly*. CXVI, July, pp. 60-68.
- CARRINGTON, Ildico de Papp. 1989. *Controlling the Uncontrollable: The Fiction of Alice Munro*. Illinois: Northern Illinois Univ. Press.
- CHATMAN, Seymour. 1969. "New Ways of Analyzing Narrative Structure, with an Example from Joyce's *Dubliners*". *Language and Style*, 2, pp. 3-36.
1974. "Genette's Analysis of Narrative Time Relations". *L'Esprit Créateur*, XIV, 4, pp. 353-368.
1990 (1978). *Historia y Discurso. La Estructura Narrativa en la Novela y en el Cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- CHEJOV, Antón Pávlovich. 1961 (1883). "On Problems of Technique in Short-Story Writing". En CURRENT-GARCIA & PATRICK. eds., pp. 20-24.
- CI, Jiwei. 1988. "An Alternative to Genette's Theory of Order". *Style*, vol. 22, no. 1, Spring, pp. 18-38.
- CORY, Herbert Ellsworth. 1917. "The Senility of the Short Story". *Dial*, LXII, May, pp. 379-381.
- CORTÁZAR, Julio. 1983 (1963). "Some Aspects of the Short Story", *Review of Contemporary Fiction*, III, pp. 27-33.

- 1994 (1963), "Algunos Aspectos del Cuento". En ALAZRAKI. ed., pp. 366-385..
- CRANE, R.S. 1988. "The Concept of Plot". En HOFFMAN & MURPHY. eds., pp. 131-142.
- CREIGHTON, Joanne V. 1977. *William Faulkner's Craft of Revision. The Snopes Trilogy: "The Unvanquished" and "Go Down, Moses"*. Detroit: Wayne State Univ. Press.
- CULLER, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge.
- CURRENT-GARCÍA, Eugene and PATRICK, Walton R. eds. 1961. *What is the Short Story?*. Illinois: Scott, Foresman and Company.
- DAHLIE, Hallvard, 1976 (1972) "Munro, Alice". En VINSON, James. ed. *Contemporary Novelists*. New York: St. Martin's. pp. 910-911.
- DAVEY, Frank. 1974. "Alice Munro". En *From Here to Eternity: A Guide to English-Canadian Literature Since 1960*. Vol.II. Erin: Porcépic. pp. 201-204.
- DELBAERE, Robert and NISCHIK, Reingard. eds. 1990. *Multiple Voices: Recent Canadian Fiction: Proceedings of the IV International Symposium of the Brussels Centre for Canadian Studies*. Sydney: Dangaroo Press.
- DOLEZEL, Lubomír. 1976. "Narrative Modalities". *Journal of Literary Semantics*, 5, pp. 5-14.
- DOMBROWSKI, Eileen. 1978. "'Down to Death': Alice Munro and Transcience". *The University of Windsor Review*, 14, 1, Fall-Winter, pp. 21-9.
- EICHEMBAUM, Boris M. 1970 (1919). "Cómo Está Hecho *El Capote* de Gogol". En TODOROV. ed. pp. 159-176.
1970 (1929). "Sobre la Teoría de la Prosa". En TODOROV. ed. pp. 147-157.
1978 (1925). "O. Henry and the Theory of the Short Story". En MATEJKA & POMORSKA. eds. pp. 227-270.
- ESENWEIN, J. Berg. 1961 (1909). "What is a Short-Story". En CURRENT-GARCIA & PATRICK. eds. pp. 51-57.

- ETTER, Kathryn. 1985. "Genre of Return: The Short Story Volume". Ph.D. The University of Iowa. 171 pp.
- EYRE WATTERS, Reginald and FREEMAN BELL, Inglis. 1965. *On Canadian Literature 1806-1960. A Check List*. Toronto: University of Toronto Press.
- FERGUSON, Suzanne C. 1988. "Defining the Short Story: Impressionism and Form". En HOFFMAN & MURPHY. eds. pp. 457-471.
- FLEENOR, Juliann, E. 1979. "Rape Fantasies as Initiation Rite: Female Imagination in *Lives of Girls and Women*". *Room of One's Own*, 4, 4, Winter, pp. 35-49.
- FOUST, Ronald. 1981. "The Aporia of Recent Criticism and the Contemporary Significance of Spatial Form". En SMITTEN & DAGHISTANY. eds. pp. 179-201.
- FRANK, Joseph. 1968 (1963). *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- FRENCH, William. 1975. "The Women in Our Literary Life", *Imperial Oil Review*, 59, 1, pp. 2-6.
- FRIEDMAN, Norman. 1988. "What Makes a Short Story Short?". En HOFFMAN & MURPHY. eds., pp. 153-169.
1989. "Recent Short Story Theories: Problems in Definition". En LOHAFFER, Susan and CLAREY, Jo Ellyn. eds., pp. 13-31.
- FULFORD, Robert. 1979. "This Month: The Past, the Present, and Alice Munro." *Saturday Night*, Nov. p.11.
- GABEL, Gernot U. 1984. *Canadian Literature. An Index to Theses Accepted by Canadian Universities 1925-1980*. Köln: Gemini.
- GADPAILLE, Michelle. 1988. *The Canadian Short Story*. Toronto: Oxford University Press
- GATER, Dilys. 1993. *Short Story Writing*. Nairn: David St. John Thomas Publisher.
- GARNER, Hugh. 1968. Foreword to *Dance of the Happy Shades*. Toronto: Ryerson. pp. vii-ix.

- GENETTE, Gérard. 1989 (1972) *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
 1988 "A Reply to Jiwei Ci's 'Alternative'". *Style*, vol. 22, no.1, spring, pp. 39-41.
- GEREBEN, Agnes. 1986. "The Syntactics of Cycles of Short Stories". *Essays in Poetics*, XI, pp. 44-75.
- GERLACH, John. 1989. "The Margins of Narrative: The Very Short Story, The Prose Poem, and the Lyric". En LOHAFFER & CLAREY. eds., pp. 74-84.
- GIBSON, Graeme. 1973. "Alice Munro". En *Eleven Canadian Novelists Interviewed by Graeme Gibson*, Toronto: Anansi.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. 1980. *Continuidad de lo Fantástico. Por una Teoría de la Literatura Insólita*. Barcelona: Biblioteca de Ensayo. Gráficas diamante.
- GORDIMER, Nadine. 1968. "The International Symposium on the Short Story", *Kenyon Review*, XXX, pp. 457-463.
- GRADY, Wayne. 1981. "Story Tellers to the World: Canadian Short Story Writers are Producing the Literature of the 21st Century", *Today*, 5, Dec., pp. 10-12.
- GROSS-LOUIS, Dolores. 1976-77. "Pens and Needles: Daughters and Mothers in Recent Canadian Literature". *The Kate Chopin Newsletter*, 2,3, Winter, pp. 8-15.
- GULLÓN, Ricardo. 1975. "On Space in the Novel". *Critical Inquiry*, 2, pp. 11-28.
- HAMPSON, Robert. 1989. "Johnny Panic and the Pleasures of Disruption". En HANSON. ed., pp. 69-85.
- HANCOCK, Geoff. 1977. "Here and Now: Innovation and Change in the Canadian Short Story". *Canadian Fiction Magazine*, 27, pp. 4-22.
 ed. 1980. *Magic Realism*. Toronto: Aya Press.
- HANLY, Charles. 1988. "Autobiography and Creativity: Alice Munro's Story 'Fits' ". En STICH. ed., pp.163-174.
- HANSON, Clare. 1985. *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*. London: MacMillan.
 ed. 1989. *Re-reading the Short Story*, London: MacMillan.

- HARMON, William. 1977. *Time in Ezra Pound's Work*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- HARVOR, Beth. 1978. "My Craft and Sullen Art": The Writers Speak. Beth Harvor". *Atlantis* (Acadia Univ.), 4, Fall pp.147-9.
- HERNADI, Paul. 1971. "Verbal Worlds Between Action and Vision: a Theory of the Modes of Poetic Discourse". *College English*, 1, 33, pp.18-31.
1982. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Oxford: Basil Blackwell.
- HOFFMAN, Michael and MURPHY, Patrick. 1988. *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press.
- HONEYWELL, J. Arthur. 1988. "Plot in the Modern Novel". En HOFFMAN & MURPHY. eds., pp. 238-250.
- HORWOOD, Harold. 1984. "Interview with Alice Munro". En MILLER J. ed., pp. 123-135.
- HOWELLS, Coral Ann. 1987. *Private and Fictional Words. Canadian Women Novelists of the 1970's and 1980's*. London: Methuen.
- HOY, Helen, 1980. "Dull, Simple, Amazing and Unfathomable': Paradox and Double Vision in Alice Munro's Fiction". *Studies in Canadian Literature*, 5, Spring, pp.100-15.
1991. "Alice Munro: 'Unforgettable, Indigestible Messages'". *Journal of Canadian Studies / Revue D'Etudes Canadiennes*, 26 (1), Spring, pp. 5-21.
- HUTCHEON, Linda. 1990. "The Novel". En NEW. W.H. ed., pp. 73-96.
- INGARDEN, Roman. 1973. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
- INGRAM, L Forrest. 1971. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton
- IRVINE, Lorna. 1978. "Hostility and Reconciliation: the Mother in English Canadian Fiction". *The American Review of Canadian Studies*, 8, 1, Spring, pp. 56-62.
1983, "Changing Is the Word I Want". En MACKENDRICK L.K. ed., pp. 99-111.
1986. *Sub/Version*. Toronto: ECW Press.

- JACKEL, David. 1990. "Short Fiction". En NEW, W.H. ed., pp. 46-72.
- JAMES, Henry. 1984 (1884). "The Art of Fiction". En EDEL, Leon. ed. *Henry James. Essays on Literature. American Writers. English Writers.* New York: The Library of America.
- 1984 (1908). "Preface to *The Spoils of Poynton*". En EDEL, Leon. ed. Henry James. *French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition.* New York: The Library of America.
- KERMODE, Frank. 1968 (1966). *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction.* Oxford: Oxford University Press.
1980. "Secrets and Narrative Sequence". *Critical Inquiry*, 7, Autumn, pp. 83-101.
- KLINK, Carl F. ed. 1965. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English.* Toronto: University of Toronto Press. pp. 720, 722.
- KLINKOWITZ, Jerome. 1981. "The Novel as Artifact: Spatial Form in Contemporary Fiction". En SMITTEN & DAGHISTANY, eds., pp. 37-47.
- KOSINSKI, Jerzy. 1978 (1974). "Jerzy Kosinski Interviewed by Jerome Klinkowitz". En BELLAMY, J.D. ed., pp. 142-168.
- KROETSCH, Robert. 1989. *The Lovely Treachery of Words.* Toronto: Oxford University Press.
- LAMMON-STEWART, Linda. 1984. "Order from Chaos: Writing as Self-Defense in the Fiction of Alice Munro and Clark Blaise". En MILLER, J. ed., pp. 113-122.
- LAWRENCE, James Cooper. 1917. "A Theory of the Short Story". *North American Review*, ccv, Feb., pp. 274-286.
- LECKER, Robert and DAVID, Jack. 1979. *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors.* Ontario: ECW Press.
- LEITCH, Linda Margaret. 1980. "Alice Munro's Fiction: Explorations in Open Forms", M.A. Thesis Guelph.
- LEITCH, Thomas M. 1989. "The Debunking Rhythm of the American Short Story". En LOHAFFER & CLAREY, eds., pp. 130-147.
- LLOYD, Genevieve. 1993. *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature.* London and New York: Routledge.

- LOHAFFER, Susan and CLAREY, Jo Ellyn. eds. 1989. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London: Louisiana University Press.
- LOHAFFER, Susan. 1989. "How is Story Processed?". En LOHAFFER & CLAREY. eds., pp. 209-215.
- LUSCHER, Robert M. 1989. "The Short Story Sequence: An Open Book". En LOHAFFER & CLAREY. eds., pp. 148-167.
- MACDONALD, Rae McCarthy. 1976. "A Madman Loose in the World: The Vision of Alice Munro". *Modern Fiction Studies*, 22, Fall, pp. 365-74.
- MACKENDRICK, Louis, K. ed. 1983. *Probable Fictions. Alice Munro's Narrative Acts*. Downsvew: ECW Press.
- MAGILL, FN. ed. 1981. *Critical Survey of Short Fiction*. London: Methuen.
- MANDEL, Eli. 1971. *Contexts of Canadian Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MANN, Susan Garland. 1989. *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. Connecticut: The Greenwood Press.
- MARCHAND, Philip. 1994. "More Stories from a Virtuoso". *The Toronto Star*, Sept. 24, p.J20.
- MARTIN, Wallace. 1986. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MARTIN, W.R. 1979. "Alice Munro and James Joyce". *Journal of Canadian Fiction*, 2, pp. 120-126.
1982. "The Strange and the Familiar in Alice Munro". *Studies in Canadian Literature*, 7, pp. 214-226.
1987. *Alice Munro. Paradox and Parallel*. Alberta: The University of Alberta Press.
- MATEJKA, Ladislav and POMORSKA, Krystyna. eds. 1978. *Readings in Russian Poetics. Formalist and structuralist views*. Michigan: The University of Michigan.
- MATHEWS, Brander. 1961 (1885). "The Philosophy of the Short-Story". En CURRENT-GARCIA & PATRICK. eds., pp. 36-41.
- MAY, Charles E. 1989. "Metaphoric Motivation in Short Fiction: 'In the Beginning Was the Story'". En LOHAFFER & CLAREY. eds. pp. 62-73

-
- MCCLUNG, M.G. 1977. *Women in Canadian Literature*. Toronto: Fitzhenry & Whiteside.
- MCMULLEN, Lorraine, 1983, "Shameless, Marvellous, Shattering Absurdity: The Humour of Paradox in Alice Munro". En MACKENDRICK, L.K. ed., pp. 114-162.
- MCPHERSON, Hugo. 1965. "Fiction 1940-1960". En KLINCK, Carl F. 1965. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*. Toronto: University of Toronto Press. pp. 720-722.
- MENDILOW, A.A. 1952. *Time and the Novel*. Holland: Ysel Press.
- METCALF, John. 1972. "A Conversation with Alice Munro". *Journal of Canadian Fiction*, I, 4, pp. 54-62.
1982. *Kicking Against the Pricks*. Toronto: McClelland & Stewart.
- MICKELSEN, David. 1981. "Types of Spatial Structure in Narrative". En SMIT-TEN & DAGHISTANY. eds. pp. 63-78.
- MIEL, Jan. 1969. "Temporal Form in the Novel". *MLN*, 84, pp. 916-930.
- MILLER, J. Hillis. 1979. *The Form of Victorian Fiction*. Cleveland, Ohio: Arete Press.
- MILLER, Judith. 1984. ed. *The Art of Alice Munro: Saying the Unsayable*. Waterloo: University of Waterloo Press.
1995. "The Canadian Short Story in English: Now and Then". *British Journal of Canadian Studies*, vol. 10, no. 2, pp. 279-294.
- MOSS, John. 1978. *Here and Now: A Critical Anthology of The Canadian Novel*. Vol. 1. Toronto: NC.
- ed. 1987. *Future Indicative. Literary Theory and Canadian Literature*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- MUNRO, Alice. 1982. "What Is Real?". *The Canadian Forum*. Sept. pp. 5-36.
- NAVAJAS, Gonzalo. 1985. *Mimesis y Cultura en la Ficción. Teoría de la Novela*. London: Tamesis Books Limited.
- NEUMAN, Shirley and KAMBOURELI, Smaro, eds. 1986. *Major Canadian Authors: A Critical Introduction to Canadian Literature in English*. Edmonton: NeWest Press.
- NEW, W. H. 1972. "The Canadian Short Story: Introduction". *World Literature Written in English*, II, April, pp. 7-8.

- 1976, "Pronouns and Propositions: Alice Munro's Stories". *Open Letter*, Ser. 3, 5, Summer, pp. 40-49.
- ed. 1990. *Literary History of Canada. Canadian Literature in English*. Vol. IV. Toronto: University of Toronto Press.
- NISCHIK, Reingard M. ed. 1985. *Gaining Ground. European Critics on Canadian Literature*. Vol. VI, Edmonton: Newest Press.
- NOONAN, Gerald. 1983. "The Structure of Style in Alice Munro's Fiction". En MACKENDRICK L.K. ed., pp. 163-180.
- O'CONNOR, Frank. 1961 (1957). "On Writing the Short Story". En CURRENT-GARCIA & PATRICK. eds., pp. 134-136.
1962. *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. London: MacMillan.
- O'FAOLAIN, Sean. 1974 (1951). *The Short Story*. Connecticut: The Devin-Adair Company.
- ORANGE, John. 1983. "Alice Munro and a Maze of Time". En MACKENDRICK, L.K. ed., pp. 83-98.
- OSACHOFF, Gail M. 1983. " 'Treacheries of the Heart': Memoir, Confession, and Meditation in the Stories of Alice Munro". En MACKENDRICK K.L. ed., pp.61-82.
- O'ROURKE, William. 1989. "Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption". En LOHAFER & CLAREY, eds. pp.193-208.
- PATTEE, Fred Lewis. 1975. *The Development of the American Short Story. A Historical Survey*. New York: Biblo and Tannen.
- PERRY, Menakhem. 1979. "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings". *Poetics Today*, 1, pp. 35-64.
- PICKERING, Jean. 1989. "Time and the Short Story". En HANSON, C. ed., pp. 45:54.
- POE, Edgar Allan. 1975 (1842). "*Twice-Told Tales*, by Nathaniel Hawthorne: A Review". En STERN, Milton & GROSS, Seymour L. eds. Vol. 2, pp. 171-178.

- PRENTICE, Christine. 1991. "Storytelling in Alice Munro's *Lives of Girls and Women* and Patricia Grace's *Potiki*". *Australian-Canadian Studies: A Journal for the Humanities and Social Science*, 8, 2, pp. 27-40.
- RABKIN, Eric S. 1981. "Spatial Form and Plot". En SMITTEN & DAGHISTANY, eds. pp.79-99.
- RASPORICH, Beverly J. 1976. "Child-Women and Primitives in the Fiction of Alice Munro". *Atlantis* (Acadia Univ.), I, Spring, pp. 4-14.
1990. *Dance of the Sexes. Art and Gender in the Fiction of Alice Munro*. Alberta: The University of Alberta Press.
- REDEKOP, Magdalene. 1992. *Mothers and Other Clowns. The Stories of Alice Munro*. London: Routledge.
- REID, Ian. 1977. *The Short Story*. London: Methuen.
- RICOEUR, Paul. 1987. *Tiempo y Narración II. Configuración del Tiempo en el Relato de Ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. 1983. *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. New York: Methuen.
- ROHRBERGER, Mary. 1989. "Between the Shadow and the Act: Where Do We Go from Here?". En LOHAFFER & CLAREY, eds. pp.32-45.
- ROGALUS, Paul William. 1992. "Alice Munro and the Craft of Short Fiction", Ph.D., Purdue University. 145pp.
- ROOKE, Constance. 1989. *Fear of the Open Heart. Essays on Contemporary Canadian Writing*. Toronto: Coach House Press.
- ROSS, Robert L. 1991. *International Literature in English: Essays on the Major Writers*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- ROSS, Val. 1994. "A Writer Called Alice". *The Globe and Mail*, 1 Oct., p. C1, C21.
- SCHOLLES, R. & KELLOG, R. 1966. *The Nature of Narrative*, Oxford: Oxford University Press.
- SEGRE, Cesare. 1976. *Las Estructuras y el Tiempo*. Barcelona: Planeta.
- SERRA, Edelweis. 1978. *Tipología del Cuento Literario*, Madrid: Cupsa Editorial.

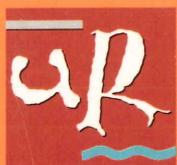
-
- SHAW, Valerie. 1983. *The Short Story. A Critical Introduction*. London: Longman.
- SHELDRIK ROSS, Catherine. 1983. "At Least Part Legend': The Fiction of Alice Munro". En MACKENDRICK L.K. ed., pp. 112-126.
- SHKLOVSKI, Viktor. 1970 (1919) "La Construcción de la 'Nouvelle' y de la Novela". En TODOROV ed., pp. 127-157.
1971. *Sobre la Prosa Literaria. (Reflexiones y Análisis)*. Barcelona: Planeta.
- SMITTEN, Jeffrey R. and DAGHISTANY, Ann. eds. 1981. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- SMITH, Barbara Herrnstein. 1980. "Narrative Versions: Narrative Theories". *Critical Enquiry*, 7, pp. 213-236.
- SMITTEN, Jeffrey R. 1981. "Introduction: Spatial Form and Narrative Theory". En SMITTEN & DAGHISTANY. eds., pp.15-34.
- SPELTIGUE, Doug. 1969. "Alice Munro: A Portrait of the Artist". *Alumni Gazette*. Univ. of Western Ontario, 45, 3, July. pp. 3-6.
- SPRINGER, Mary Doyle. 1975. *Forms of the Modern Novella*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press.
1988. "Approach to the Novella through Its Forms". En HOFFMAN & MURPHY, eds., pp. 349-365.
- STANZEL, F.K. 1988 (1979). *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEELE, Apollonia and TENER, Jean F. 1986. *The Alice Munro Papers. First Accession*. Calgary: The University of Calgary Press.
- STEPHENS, Donald. 1972. "The Recent Short Story in Canada and its Themes". *World Literature Written in English*, II, April, pp. 34-58.
- STERN, Milton and GROSS, Seymour L. 1975. *American Literary Survey*. Vol.2, Connecticut: The University of Connecticut. The Viking Portable Library.
- STERNBERG, Meir. 1976. "Temporal Ordering, Modes of Expository Distribution, and Three Models of Rhetorical Control in the Narrative Text". *Poetics and Theory of Literature*, 2, pp. 295-316.

1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. London: The Johns Hopkins University Press.
- STICH, K.P. ed. 1988. *Reflections. Autobiography and Canadian Literature*, Ottawa: University of Ottawa Press.
- STOFFMAN, Judy. 1994. "New Books Season Full of Promise. Excitement from CanLit Favourites and Newcomers". *The Toronto Star*. August, 31, p. D5.
- STOUCK, David. ed. 1988 (1984). *Major Canadian Authors*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- STRUTHERS, J.R. 1975. "Alice Munro and the American South", *Canadian Review of American Studies*, 6, Fall, pp. 196-204.
1983. "The Real Material: An Interview with Alice Munro". En MACKENDRICK, L.K. ed., pp. 5-36.
1984. "Alice Munro's Fictive Imagination". En MILLER, J. ed., pp. 103-112.
- SUÁREZ-LA FUENTE, M.S. 1989. "Fiction and Reality in Alice Munro's Short Stories". *Short Fiction in the New Literatures in English*, III, pp. 147-151.
- SZAVAI, János. 1982. "Towards a Theory of the Short Story". *Acta Literaria Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXIV, pp. 203-224.
- TANASZI, Margaret. 1972. "Emancipation of Consciousness in Alice Munro's *Lives of Girls and Women*". M. A. Thesis Queen's.
- TAYLOR, Michael. 1983. "The Unimaginable Vancouvers: Alice Munro's Words". En MACKENDRICK, L.K. ed., pp. 127-143.
- THACKER, Robert. 1983. "'Clear Jelly': Alice Munro's Narrative Dialectics". En MACKENDRICK, L.K. ed., pp. 37-60.
1988. "'So Shocking a Verdict in Real Life': Autobiography in Alice Munro's Stories". En STICH, K.P. ed. pp. 153-161.
- TODOROV, Tzvetan. 1970 (1965). *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. Buenos Aires: Ediciones Signos.
- 1982 (1970). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Barcelona: Buenos Aires. Serie Crítica Analítica.
- TWIGG, Alan. 1981. "What Is: Alice Munro". *For Openers: Conversations with 24 Canadian Writers*. Madeira Park, BC.: Harbour. pp. 13-20.

- USPENSKI, Boris. 1983. (1973). *A Poetics of Composition*. Berkeley: University of California Press.
- VIDAN, Ivo. 1988. "Time Sequence in Spatial Fiction". En HOFFMAN & MURPHY. eds., pp. 434-456.
- WALLACE, Bronwen. 1978. "Women's Lives: Alice Munro". En HELWIG, David. ed., *The Human Elements: Critical Essays*. Ottawa: Oberon. pp. 52-67.
- WARD JOUVE, Nicole. 1989. "Too Short for a Book?" En HANSON, C. ed., pp. 34-44.
- WATERSTON, Elizabeth. 1973. *Survey: A Short History of Canadian Literature*. Toronto: Methuen.
- WATT, Ian. 1983. (1957). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin
- WEISS, Allan. 1988. *A Comprehensive Bibliography of English-Canadian Short Stories, 1950-1983*. Toronto: ECW Press.
- WELTY, Eudora. 1961, (1949). "The Reading and Writing of Short Stories". En CURRENT-GARCIA & PATRICK. eds., pp.108-115.
1977 (1942). *The Eye of the Story. Selected Essays and Reviews*. London: Virago.
- WILSON, Patricia A. 1975. "Women of Jubille: A Commentary on Female Roles in the Work of Alice Munro". M.A. Thesis Guelp.
- WOOLF, Virginia. 1932. "The Russian Point of View". *The Common Reader. Second Series*. London: Hogarth.
1988 (1924). "Mr. Bennet and Mrs. Brown". En HOFFMAN & MURPHY. eds., pp. 25-39.
- WOODCOCK, George. 1987. *Northern Spring. The Flowering of Canadian Literature*. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- WRIGHT, Austin M. 1989a. "On Defining the Short Story: The Genre Question". En LOHAFFER & CLAREY. eds., pp. 46-53.
1989b. "Recalcitrante in the Short Story". En LOHAFFER & CLAREY. eds., pp. 115-129.

YORK, Lorraine. 1988. *The Other Side of Dailiness. Photography in the works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje, Margaret Laurence*. Toronto: ECW Press

ZORAN, Gabriel. 1984. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today*, 5, 2, pp. 309-335.



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA