

Teorizando o relato breve: Tres achegas á crítica do xénero¹

María Casado Villanueva

[Recibido, decembro 2009; aceptado, xaneiro 2010]

RESUMO O presente artigo revisa tres obras publicadas nos últimos anos: *Contemporary Debates on the Short Story* (2007), de José Ramón Ibáñez, José Francisco Fernández e Carmen M. Bretones (eds.); *The Cambridge Introduction to the Short Story* (2007), de Adrian Hunter; e *The Short Story. An Introduction* (2009), de Paul March-Russell, e reflexiona sobre a súa achega en relación á crítica existente sobre o relato breve. Dende perspectivas diferentes, os autores destes volumes salientan a multiplicidade de significados e emocións evocados polo relato fronte a teorías precedentes centradas na súa unidade formal e conceptual e a súa vitalidade e relevancia no panorama literario actual. Todos eles contribúen a matizar as etapas de evolución deste xénero, centrándose na omnipresente tensión que manifesta entre continuidade e innovación.

PALABRAS CHAVE: Narratoloxía, Teoría do relato.

ABSTRACT This article reviews three books on the Short Story published between 2007 and 2009 and evaluates their contribution to the theoretical field of Short Story studies: *Contemporary Debates on the Short Story* (2007) by José Ramon Ibáñez, José Francisco Fernández and Carmen M. Bretones (eds.); *The Cambridge Introduction to the Short Story* (2007) by Adrian Hunter; and *The Short Story. An Introduction* (2009) by Paul March-Russell. From different perspectives, the authors of the volumes show the vitality and relevance of this narrative form and underscore the multiplicity of meanings and effects evoked by the Short Story in opposition to preceding theories which focused on its formal and conceptual 'unity'. Emphasis is laid on how all of them bring to the fore the tensions between tradition and innovation within the history of this literary genre.

KEYWORDS: Narratology, Short Story Theory.

Brander Mathews (1901: 15), coa súa ambigua afirmación de que “o verdadeiro relato breve é algo *distinto* e algo *máis* ca un mero relato que é breve”, expresa perfectamente as dificultades que supón calquera intento de definir

¹ Este traballo foi elaborado no marco do Proxecto de Investigación *Modernismo e posmodernismo no relato curto inglés* (INCITE 08PXIB204011PR) financiado pola Consellería de Innovación e Industria, Xunta de Galicia. As traducións de todas as fontes son miñas.

este xénero literario. Aínda que a crítica temperá do relato breve proporcionara algúns principios sólidos para a súa teorización, a multidimensionalidade e evolución do relato e a súa posición, na época moderna, en relación coa outra forma de ficción maioritaria, a novela, poñen de manifesto a necesidade de continua revisión e matización crítica. Tres libros publicados nos últimos tres anos ofrecen perspectivas innovadoras neste xénero de esvaradía definición; en todos eles existe un interese explícito por situar o relato breve no seu amplo contexto literario, cultural e xeográfico.

The Cambridge Introduction to the Short Story in English (2007), de Adrian Hunter, examina a evolución do relato breve dende o século XIX até os nosos días. Neste estudo Hunter insiste na ambigua relación entre as manifestacións formais do relato xeradas nun período literario e os seus precedentes, destacando unha liña de continuidade fronte ao que tradicionalmente foran considerados momentos de ruptura entre tradicións literarias. En catro partes, o desenvolvemento do xénero é delineado a través de análises de autores e obras representativas ás que precede un breve comentario crítico sobre a época literaria e ás súas características.

122

Paul March-Russell presta especial atención á influencia das circunstancias materiais arredor do proceso de produción e recepción do relato no seu volume *The Short Story. An Introduction* (2009). A súa consideración do relato breve contemporáneo como forma narrativa que entronca coas narracións de tradición oral é moi significativa. Mentres que o estudo de Hunter segue unha orde cronolóxica, March-Russell favorece unha organización temática en vinte capítulos. Este enfoque permite o exame dun gran número de cuestións, algunhas delas relacionadas con aspectos de mercadotecnia, publicación e outros factores extraliterarios que determinaron a evolución do xénero e outras referidas a aspectos textuais, incluíndo temas, localizacións e a relación do relato con diferentes movementos culturais e tradicións literarias. As argumentacións ilústranse con exemplos particulares de obras e autores tanto canónicos coma menos coñecidos.

Contemporary Debates on the Short Story (2007), pola súa banda, ilustra a relevancia e vixencia do relato breve como forma literaria e obxecto de estudo crítico a través dunha colección de ensaios de varios autores sobre relatos e escritores concretos. Carece polo tanto da unidade argumentativa dos outros pero ofrece unha gran variedade de perspectivas xeradas pola natureza inde-

terminada e heteroxeneidade formal do xénero e insiste no carácter transnacional, universal das discusións que este promove.

Os tres estudos mostran o significativo desenvolvemento do relato breve e a evolución da teoría crítica do mesmo dende as reflexións temperás de Poe sobre o xénero na súa recensión da colección de relatos *Twice Told Tales* de Hawthorne, publicadas por vez primeira en 1842. O punto clave do argumento de Poe era considerar que o relato perseguía unha “unidade de efecto ou impresión” (2003: 395) a través dunha coidada organización dos elementos narrativos que respondía a unha previa planificación. Posto que a brevidade do relato garante que a lectura se faga dunha sentada, a atención do lector non se desvía do texto, o cal asegura unha interpretación non adulterada do propósito do autor. Este sentido de terminación e autosuficiencia é tamén recorrente na *Filosofía do Relato Breve* (1901) de Brander Matthews, un dos primeiros traballos críticos exhaustivos sobre o xénero. De acordo con Matthews, o relato debe tratar “cun único personaxe, un único evento, unha única emoción ou coa serie de emocións evocadas por unha única situación” (1901: 16). A idea máis relevante dos traballos de Poe e Matthews é a consideración da brevidade non só en termos de cantidade, senón como un aspecto que ten implicacións cualitativas nun contexto en que o relato tendía a medirse en relación coa novela. Esta idea de brevidade como “calidade positiva” e non como simple “non extensión”, que a autora Elizabeth Bowen teorizaría detalladamente na súa introdución ao *The Faber Book of Modern Short Stories* (1936), é a premisa básica da que parten Hunter, March-Russell e os colaboradores de *Contemporary Debates* nas súas respectivas análises. Porén, os autores destes volumes parecen mostrar un común desacordo coa idea de que a calidade distintiva da esencia do relato sexa precisamente a “unidade” pola que avogan moitos teóricos do xénero.

A “simetría de deseño”, que de acordo cos primeiros críticos do relato, era a manifestación formal desa unidade, supuña un claro progreso da narrativa cara a un final pechado. Así, os primeiros cultivadores do que se ten considerado o relato moderno (Irving, Hawthorne e Poe en América; Dickens e Hardy en Inglaterra, entre moitos outros) construían as súas narrativas ao redor dun elemento de misterio ou complicación e proporcionaban finais pechados (cando menos en aparencia) no que o enigma inicial era resolto. Esa forma de organización “simétrica” foi considerada unha característica definitoria do xénero antes do período modernista (Reid, 1979: 59). Pero como

March Russell sinala, xa a ficción breve destes primeiros autores (que el dá en denominar contos artísticos, “art-tales”) “tende a ser multidimensional e ambigua”, evocando formas tradicionais como a da adiviña, e tendendo a deixar sempre algo por resolver, enlazando dese xeito o conto tradicional e o relato breve moderno (2009: 12).

Nese sentido é moi significativa a análise que Thomas Leitch fai dos relatos de Poe para *Contemporary Debates*. Leitch mostra como a transformación dos protagonistas de Poe dende a figura desmitificadora do detective capaz de manexar o misterio e levalo dentro dos límites do racional, até a figura do hiperesteta contemplativo que é vítima de realidades fóra do seu control, é reflexo dunha evolución estética dentro da obra do mesmo autor que partindo de formas narrativas tradicionais anticipa cara ao final da súa obra características do modernismo (Leitch, en Ibáñez, Fernández e Bretones, 2007: 41). Como Leitch observa, os ambiguos finais de Poe son ao mesmo tempo un paso cara adiante e un obstáculo cara á resolución do narrado (2007: 16). Leitch parece ver no interese de Poe unha preocupación modernista por “tematizar ou narrativizar os problemas de interpretación nun mundo misterioso e a miúdo enganoso” (31), así “incluso o relato detectivesco aparentemente máis tranquilizador transmitiría marxinalmente unha idea de misterio permanente no que a historia modernista tamén se basea” (Leitch, en Ibáñez, Fernández e Bretones, 2007: 46).

124

Hunter, concentrándose na evolución do relato breve británico², ve no uso da fantasía e do sobrenatural que fan Dickens e Hardy unha forma de resistencia ante o espírito utilitarista que comezaba a dominar a escena inglesa durante o período da revolución industrial. Malia a presenza de misterio, Hunter sostén que nestes relatos “as únicas cousas que permanecen inexplicábeis [...] son as forzas da coincidencia ou do sobrenatural que intervéñ nos asuntos humanos” (16). Así e todo, en autores posteriores como Kipling, Hunter percibe unha tendencia á elipse e á ambigüidade que marca o camiño do relato modernista (23). Do mesmo modo, March Russell subliña o xeito en que Kipling e os seus contemporáneos, especialmente Conrad, fan uso da multiplicidade de marcos narrativos, unha técnica que liga estas historias a “unha

² Hunter deliberadamente exclúe da súa introdución o relato breve americano, posto que este é examinado noutro volume da mesma serie: *The Cambridge Introduction to the American Short Story* (Martin Scofield, Cambridge: Cambridge University Press, 2007). O seu estudo inclúe, non obstante, obras de autores irlandeses, canadenses, australianos e neocelandeses.

estética modernista” marcada tanto pola “énfase no (...) estilo e a forma” como no “senso de perda” que “interrompe unha narrativa aparentemente lineal e causal” (21). Hunter, Leitch e March-Russell matizan a consideración do relato breve modernista como un vehículo de experimentación cunha preocupación explícita por liberar o xénero das súas raíces populares enfatizando o feito de que o relato modernista non racha de maneira abrupta con formas tradicionais de narrativa, senón que expresan dun xeito diferente o mesmo interese no inexplicábel que caracterizara as formas precedentes de relato breve. Como observa Charles E. May, é esta “conciencia do misterio”³ a que pode considerarse característica clave do relato breve (May, en Ibañez, Fernández e Bretones, 2007: 212).

Nas súas consideracións sobre o relato breve no período modernista os autores e os colaboradores destes volumes parten da afirmación de Dominic Head (1992: 26) de que o relato modernista “deriva dunha tensión entre a convención e a disrupción formal” e nas súas obras indagan tanto nos elementos innovadores introducidos no e a través do relato breve coma no peso da tradición. O máis grande desafío ao que os primeiros experimentalistas do relato tiveron que enfrontarse foi “como salvar a distancia entre as convencións románticas nas que os personaxes encarnaban estados físicos, e as convencións do realismo nas que os personaxes posúen consciencias reais” (March-Russel, 2009: 205). No seo do modernismo sempre descansará un interese nos misterios da conciencia humana. As traducións da obra de Chekhov e Maupassant son a miúdo consideradas o punto de inflexión para a emerxencia das innovacións modernistas. Malia todo, como fai notar March-Russell (2009: 93), “o exemplo de Chekhov pode verse como unha afirmación das direccións nas que os escritores modernistas [británicos] estaban xa a levar o relato breve”.

Unha das características principais do relato modernista é a perda de protagonismo da acción externa en favor do pensamento e o sentimento (Ferguson, 1992: 14). O argumento tórnase elemento secundario e a “simetría de deseño” á que aludía Matthews (1901: 16) pasa a ser considerada depen-

³ Ese sentido de misterio como calidade distintiva é ao que aludiran tamén Eudora Welty e Flannery O'Connor nas súas respectivas reflexións sobre o relato: “The Reading and Writing of Short Stories” e “Writing Short Stories”. Welty (1976: 164) afirma que “a primeira cousa que se ve acerca dun relato é o seu misterio” e que “todo relato que se prece ten un misterio, non de tipo crebacabezas senón o misterio do fascinante”.

dente da organización de todos os elementos narrativos en torno a un “único momento de crise” (Reid, 1979: 55) que James Joyce denominou “epifanía”. Significativamente, nos tres volumes atopamos unha reticencia a considerar ese momento en termos de “unidade”, xa que o misterio sempre impera, facendo imposible unha interpretación unívoca de calquera revelación interna. Análises da obra breve de Joyce, Woolf, Mansfield e outros autores modernistas mostran como as epifanías, lonxe de revelar verdades transcendentais serven para pór en escena un problema epistemolóxico crucial: a imposibilidade de acceder á verdade, posto que esta sempre se atopa mediatizada pola consciencia.

Así, Hunter toma a idea de Dominic Head de que, se ben o criterio definitorio da epifanía fora útil á hora de definir certas historias do século XIX, o “criterio de incerteza” é o que goberna a narrativa breve modernista. Deste modo, Hunter adscribe ao xénero unha “función interrogativa”: as epifanías son case sempre só aparentes, ou nas historias de Joyce, mesmo ridiculizadas (Hunter, 2007: 51-53). Son sobre todo momentos nos que non se dá so unha única impresión, senón nos que converxen impulsos diferentes, a miúdo contradictorios para os que non se ofrece resolución. Polo tanto, os símbolos e as metáforas visuais, máis que apuntar cara a un único significado central, desafían a interpretación e crean ambigüidade. Esa incerteza é expresada formalmente a través de retratos innovadores filtrados pola consciencia humana, e o uso de novas estratexias do discurso narrativo será un mecanismo esencial deste proceso. A descentralización do punto de vista complica a interpretación dos momentos climáticos. Así, o discurso indirecto libre, co seu cambio de perspectivas, contribúe á fragmentación do texto, e a recentemente descuberta corrente de consciencia (*stream of consciousness*) pretende reflectir textualmente as tribulacións da mente. Os relatos adoitan basearse no onírico e no fantástico situado agora dentro dos límites da mente, resoando cos ecos das exploracións e descubertas freudianas.

Hunter e March-Russell, como fixera Head anteriormente, máis que avaliar o modernismo en termos formais, consideran o fenómeno dentro dun contexto cultural máis amplo. O relato modernista é visto como unha “interacción entre a imaxinación creadora e as condicións materiais, ideolóxicas e tecnolóxicas dominantes nese momento histórico” (March-Russel, 2009: 46). O relato é considerado no modernismo como a mellor forma de expresar a experiencia da modernidade, unha experiencia na que o individuo emerxe

fragmentado, alienado (Head, 1993: 8). A estética modernista, no seu conxunto, emerxe como unha reacción á “urbanización, masificación e comodificación” (March-Russell, 2009: 47). Así Hunter (2007: 71), por exemplo, adscribe ao rexeitamento da omnisciencia manifestado por Virginia Woolf un “impulso antiautoritario e antixerárquico” que dota os seus textos da perspectiva dunha mirada antimaterialista. A estética modernista, tal e como a entenden estes traballos, pode verse como algo que eleva o caos ao nivel da forma artística pero que conserva “nocións da tradición, perspectiva e análise incluso cando recoñece a imposibilidade de comprensión obxectiva” (March-Russell, 2009: 17).

As expresións culturais e literarias que suceden e transcenden ás do período modernista, son denominadas con frecuencia co termo elusivo de “posmodernismo”. March-Russell (2009: 222-234) dedica o capítulo vinte e oito do seu libro á análise das características compartidas polo relato breve e a estética posmodernista, entre outras “a indiciabilidade”, “a descentralización”, a simulación, a superficialidade, e o “pastiche”. Hunter titula a parte 3 do seu libro “Relatos posmodernos” e a maioría dos ensaios que recolle *Contemporary Debates* ilustran as diferentes direccións nas que o relato breve foi desenvolvéndose nas últimas décadas. En todos eles, a énfase recae na continuidade dunha tradición estética do modernismo mesmo despois da disolución do proxecto modernista. Así, o posmodernismo leva ao extremo as premisas do modernismo e retoma ademais aquelas formas máis tradicionais de narración, que os modernistas rexeitaran na súa procura do novo.

Hunter (2007: 85) elixe a Samuel Beckett como autor exemplar da transición do relato modernista ao posmodernista, xa que é na súa obra onde se fan explícitos aqueles “actos de omisión” que nos autores do modernismo eran implícitos: os momentos de verdade están claramente desprovistos de todo significado. Aínda que estreitamente ligado á tradición modernista, o poder interrogativo dos relatos de Beckett cuestiona o significado e propósito do propio acto de relatar, poñendo de manifesto un dos máis importantes principios do posmodernismo, o de que a lingua é un vacuo e imperfecto sistema de signos desvencellado de calquera referente. Do mesmo xeito, March-Russell observa como Beckett, transcende “a premisa de Poe de que todas as partes do relato deben contribuír á suma total” e “produce unha forma de narrativa breve na que todo ten potencialmente un significado pero repele o desexo do lector por interpretalo” (219). De forma similar, Álvarez Amorós (en Ibáñez,

Fernández e Bretones, 2007: 57) aplícalle o concepto derrideano de “difference” á historia de Henry James “The Coxon Fund”, mostrando como as preocupacións que parecen dominar o pensamento posmoderno están xa presentes na obra de James; a saber, que “o significado é xerado por relación e non por substancia”.

Jameson (2000: 189-190) afirmou que a mestura das formas da “alta” e a “baixa” cultura era unha característica definitoria clave do posmodernismo. Para ilustrar as tensións entre o período modernista e o posmodernista Hunter destaca a conflitiva relación que Elizabeth Bowen mantiña co elitismo cultural do modernismo. Aínda que compartía o seu interese na representación⁴ literaria da consciencia humana, a identidade non se retrata como un misterio inaccesíbel, monolítico e estático, senón como algo construído a través da representación prefigurando unha concepción posmodernista do suxeito como descentrado. A subxectividade en Bowen proxéctase en obxectos externos, que semellan posuír calidades animadas. Esta característica fai que Hunter (2007: 115) considere a concepción de Bowen da *short story* como “posmoderna” xa que a entende como unha “forma de arte popular [...] capaz de exceder as limitacións formais, xenéricas e culturais” do traballo dos modernistas. Na súa recuperación do argumento e a súa atención á representación dos personaxes hai un intento explícito de restaurar as características do relato pre-modernista que serán levadas ao extremo en exemplos canónicos posteriores do relato posmoderno como Angela Carter e Ian McEwan.

A contribución de Adrienne E. Gavin para o volume de *Contemporary Debates*, titulada ““Painting It Black: Art, Crime and (Ir)resolution in Carol Swain’s Graphic Short Story ‘come down town’” é ilustrativa da forma de representar o misterio no relato posmoderno. “O misterio é sempre a certo nivel un imperativo da narrativa, pero en relatos posmodernos [...] como este, aparece intricado ata unha elevada forma irresoluble”. “Come down town” representa, de acordo con Gavin “un novo movemento posmoderno no relato cara a historias que non é necesario comprender para gozar. A súa escorregadiza, enigmática indeterminación, a súa circularidade, referencias metaficcionais e extensiva intertextualidade son precisamente as calidades que a fan triunfar” (Gavin, en Ibáñez, Fernández e Bretones 2007: 203-204).

⁴ Representación ten aquí o dobre sentido de imaxe simbólica que substitúe un referente e de “performance”, conxunto de prácticas convencionalmente asociado e á vez constitutivo da identidade.

Outro aspecto que caracteriza a evolución do relato no mundo posmoderno é unha dobre e paradoxal dirección. Por un lado é global e universalista, por outro tende ao rexionalismo e á representación da particularidade. March-Russell argumenta a relevancia do marxinal na historia do relato breve. O mundo do campo, da provincia, da fronteira, das colonias, do suburbano semellan encontrar a súa voz nesta forma narrativa. Hunter exemplifica a tendencia rexionalista que marcou a produción de relatos tras a disolución do proxecto modernista a través da obra de Frank O'Connor e Sean O'Faolain. En "The Lonely Voice" (1963), Frank O'Connor sinala que un dos aspectos que caracterizarán o xénero do relato a partir dos anos corenta e a súa asociación coa marxinalidade. Sendo expresión da soidade humana, o relato serve como vehículo para representar o individuo oprimido fronte a unha maioría dominante. Se as autoras modernistas atoparan no relato un medio de transmitir un punto de vista diferente ao dos homes, o xénero comezará a usarse tras a disolución do modernismo como voceiro de comunidades oprimidas (irlandeses, estados coloniais e poscoloniais, inmigrantes e minorías) que aproveitan e incorporan as particularidades e idiosincrasias das súas tradicións narrativas.

Hunter observa que o relato breve "ten e sempre tivo unha desproporcionada presenza en literaturas coloniais e poscoloniais" (138). Os títulos dalgúns dos ensaios recollidos en *Contemporary Debates* apoian unha concepción do relato como vehículo do liminal e do discordante: "Frank O'Connor's Lonely Voice: Dissent in the Modern Irish Short Story", "Recalcitrant Discourse: The Uncompromising Content in *East West Stories*" e "Fluid Boundaries in Judith Ortiz Cofer's *Silent Dancing*" de Walshe, Iftekharuddin e Flys Junquera, respectivamente.

A introdución de Hunter, as reflexións de March-Russell e os artigos editados por Ibáñez, Fernández e Bretones constitúen en definitiva unha posición escéptica co que tradicionalmente foran consideradas "rupturas" no desenvolvemento do xénero, pondo énfase na importancia da tradición e asemade mostran como creacións literarias particulares representan o espírito e as condicións do período que os xerou. Os tres volumes destacan o feito de que o significado derivado do relato nunca é único e que unha definición en termos de unidade e singularidade non é adecuada. A multiplicidade formal do relato dende o conto artístico tradicional ás historias gráficas contemporáneas semella establecer a brevidade como o único común denominador para definir o

relato. As implicacións desa brevidade son esenciais, posto que é esa necesidade de elisión a que fai o relato consubstancial co misterioso que sempre asexou o espírito humano. Así, mentres que o relato tradicional trata de dar resposta a ese misterio ou complicacións no argumento, no relato modernista o argumento disólvese nun misterio sen solución explícita e despois do modernismo, ese misterio parece non ocultar nada máis que a si mesmo. Os tres traballos insisten na fluidez da evolución do relato breve e na súa condición de xénero literario orixinal e distinto que flutúa nun espazo liminal, entre o narrativo e o lírico, o oral e o escrito, o tradicional e o moderno.

María Casado Villanueva

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

Fontes primarias

130 Hunter, Adrian. 2007. *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ibáñez, José R., José Francisco Fernández e Carmen M. Bretones (ed). 2007. *Contemporary Debates on the Short Story*. Berna: Peter Lang. Inclúe: Álvarez Amorós, José Antonio, "Reaching Out for Fictional Reality: Para-Derridean Forms of Différance in Henry James's 'The Coxon Fund'", pp. 49-88; Flys Junquera, Carmen, "Fluid Boundaries in Judith Ortiz Cofer's *Silent Dancing*", pp. 155-184; "Forms of *Différance* in Henry James's 'The Coxon Fund'", pp. 25-48; Gavin, Adrienne E., "Painting it Black: Art, Crime and (Ir)resolution in Carol Swain's Graphic Short Story 'come down town'", pp. 185-206; Iftekharuddin, Farhat, "Recalcitrant Discourse: The Uncompromising Content in *East, West Stories*", pp. 129-154; Leitch, Thomas, "On the Margins of Mystery: The Detective in Poe and After", pp. 13-24; May, Charles E. "The Secret Life in the Modern Short Story", pp. 207-226; Walshe, Eibhear, "Frank O'Connor's Lonely Voice: Dissent in the Modern Irish Short Story", pp. 107-12.

March-Russell, Paul. 2009. *The Short Story. An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Fontes secundarias

Bowen, Elizabeth. 1936. "Introduction", en *The Faber Book of Modern Short Stories*. Londres: Faber and Faber, pp. 7-20.

- Ferguson, Suzanne C. 1982. "Defining the Short story: Impressionism and Form", en *Modern Fiction Studies*, 28.1, pp. 13-24.
- Head, Dominic. 1992. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Frederic. 2000. "The Cultural Logic of Late Capitalism", en *The Jameson Reader* (eds. Michael Hardt e Kathi Weeks). Oxford: Blackwell, pp. 138-232.
- Matthews, Brander. 1901. *The Philosophy of the Short Story*. Michigan: Longman.
- O'Connor, Flannery. 1969. "Writing Short Stories", en *Mystery and Manners* (eds. Sally e Robert Fitzgerald). Nova York: Farrar, Straus & Giroux, pp. 87-106.
- O'Connor, Frank. 1963. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Londres: MacMillan.
- Poe, Edgar Alan. 2003. "Twice-Told Tales", en *The Fall of the House of Usher and other Writings* (ed. David Gallaway). Londres: Penguin, pp. 387-397.
- Pratt, Mary Louise. 1981. "The Short Story: The Long and the Short of It", en *Poetics*, 10, pp. 175-94.
- Reid, Ian. 1979. *The Short Story*. Nova York: Frances & Noble.
- Welty, Eudora. 1976. "The Reading and Writing of Short Stories", en *Short Story Theories* (ed. Charles E. May). Atenas: Ohio University Press, pp. 159-167.