



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

cuento. Del latín *computum* (enumeración). (ing. *story, tale*; fr. *conte, fabliau*; al. *Märchen, Erzählungen*, port. *conto*).

Relato breve; en una primera etapa, oral y, después, escrito, del que se extraen lecciones relevantes gracias al simbolismo de sus figuras y situaciones.

Esas lecciones son muy evidentes en la etapa oral-tradicional y más complejas y sofisticadas en la etapa literaria histórica. El simbolismo tradicional que contiene va dirigido a proveer de una educación fundamental en los valores de la convivencia, que han de permitir la supervivencia de la comunidad a través de la cohesión social. Ese simbolismo se dirige en primer lugar a los niños, aunque está abierto a todos los públicos y presenta un perfil joco-serio. En la era moderna el cuento se constituye como género cultural y, como consecuencia, se libera del estigma de ser una manifestación popular alcanzando una autonomía relativa que flexibiliza sus vínculos con las actividades de la vida –la educación y la animación– con las que estaba directamente conectado el cuento tradicional. Esta mayor libertad permite una creciente innovación estética del cuento.

ÍNDICE

UNIDAD Y DIVERSIDAD. EL CANON DEL CUENTO

Cuento tradicional

Anatomía del cuento tradicional

Hacia una estética del cuento folclórico

Las raíces prehistóricas del cuento

Evolución del cuento tradicional

La risa del cuento

El cuento y otros géneros tradicionales

Empirismo y estética del cuento

LA TRANSICIÓN A LA ESCRITURA. EL CUENTO COMO GÉNERO CULTURAL

Luis Beltrán Almería - Antonio Garrido Domínguez

La fábula

El cuento humorístico

El exemplum

Colecciones de cuentos

La protonovela

Novelización del cuento

EL CUENTO MODERNO

El siglo XIX

El siglo XX

Anatomía del cuento moderno

Los cuentos de Dostoievski

El simbolismo figural

La diversidad estética del cuento moderno

Tipología del simbolismo figural

Gran simbolismo figural

Simbolismo figural humorístico

Simbolismo figural hermético

Simbolismo agónico

Simbolismo mágico

Simbolismo idílico

Simbolismo de la aventura

Simbolismo infantil

Simbolismo de la educación

Cuento

Cuentos sin simbolismo

Costumbrismo

Burla

Parodia

Estilización

Variación

Comentario o meditación

Cuentos didácticos

TEORÍA DEL CUENTO

Perspectiva de la teoría del cuento

Tendencias eclécticas

Tendencias escépticas

Hacia una teoría viva del cuento

Hacia una tipología estética del cuento

Cuento y ficción

Ficción implícita y metaficción

El microcuento

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO. Catalogo Aarne-Thompson

UNIDAD Y DIVERSIDAD, EL CANON DEL CUENTO

Para comprender el fenómeno cuento resulta imprescindible apreciar su diversidad, su evolución, en la que cabe distinguir tres grandes periodos: la etapa tradicional (cuento tradicional o popular), la etapa de transición y adaptación a la cultura (*exemplum*, fábula,

novella...) y la etapa moderna (cuento literario). Estas etapas han supuesto grandes transformaciones en el cuento, que ha debido adaptarse a unas condiciones sociales y culturales muy distintas a las originarias. Pero, más allá de estas transformaciones, algo ha pervivido: el alma oral del cuento, que es una forma estética –esto es, interna– que fue definida a partir de tres rasgos prominentes por la retórica antigua: claridad, concisión y verosimilitud (Elio Teón, *Ejercicios de retórica*, § 79). Los tres rasgos emanan de la naturaleza del relato oral, que ha sufrido notables presiones de estéticas ajenas. Por ejemplo, el *exemplum*, forma de una adaptación del cuento popular a la retórica eclesiástica de la predicación, experimenta la influencia del didactismo serio, que amplía y deforma el simbolismo tradicional. Las fuerzas que presionan esa alma oral aumentan en la era moderna, en la que el cuento se ofrece como encrucijada y lugar de encuentro de géneros menores que no alcanzan autonomía cultural (el caso, la diatriba, etc.)

El alma oral del cuento es, por lo demás, el elemento relativamente constante, que se reconfigura en la evolución histórica. Ese elemento se ha conformado en los milenios de pervivencia del cuento tradicional y sufre un proceso de adaptación a las condiciones impuestas por la cultura histórica, en general, y por la atracción que ejerce sobre ese canon la aparición de la novela. Resumiremos en cinco puntos los aspectos más notables de dicho canon:

1. El cuento tiene un cierto canon expositivo, que consiste en respetar las leyes del relato oral y pueden sintetizar en 3, siguiendo la propuesta del sofista Teón: claridad, concisión y verosimilitud. Ahora bien, el concepto de verosimilitud de la Antigüedad dista bastante del moderno. Para Teón, significa dos realidades: lo que los humanistas llaman decoro, esto es, revestir a los personajes de atributos apropiados y ser "convinciente en lo inverosímil".

2. Esa peculiar noción de lo verosímil de cabida en el cuento a lo fantástico o, por lo menos, a una cierta dimensión de la fantasía. No cabe en el cuento la fantasía producida por la libre imaginación, sino una fantasía de corte tradicional, limitada, que no nace de la libertad creativa sino de una noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad. No conviene olvidar que, ante la verdad mágica, solo se puede creer. Por eso, los personajes del cuento son seres crédulos –justo lo contrario del personaje ideólogo que funda la sátira menipea y, más tarde, la novela. En el cuento se ponen a prueba las creencias, mediante extrañas situaciones cotidianas –accidentes, hechos casuales, etc.–, es decir, todo lo que, al superar las escasas fuerzas humanas, pone de manifiesto el choque entre lo divino y lo humano.

Cuento

De ahí, esa curiosa combinación de creencias entre lo natural cotidiano y lo milagroso, lo inesperado. El cuento pone en contacto lo natural cotidiano con la tradición y en ello radica su función esencial. Esa vena tradicional excluye la novedad, como observan los sofistas, y, en la modernidad, W. Benjamin.

3. La puesta a prueba de creencias exige la presencia de un didactismo. En el cuento hay siempre un didactismo implícito -y no pocas veces explícito-, que reviste históricamente dos formas esenciales: el cuento como prueba y el cuento como ejemplo. El cuento en la Antigüedad es esencialmente una prueba del concepto mágico de la naturaleza de la verdad. El cuento sirve para confirmar esa creencia mítica, para probar la pervivencia de los dioses en lo natural cotidiano. El cuento como ejemplo es una línea creativa esencialmente medieval. Naturalmente Esopo, Fedro, Babrio representan la línea ejemplar en la Antigüedad, una línea que supone una estética didáctica -cosa que no ocurre con la línea probatoria- pero ambas tienen un alma inequívocamente retórica. El ejemplo dignifica, tiene un carácter formativo; la prueba alimenta la fe (las parábolas evangélicas tienen precisamente ese sentido). En ambos casos la moraleja actúa como el producto de una argumentación, esto es, como el fruto retórico.

4. El cuento es un género de naturaleza mixta, de simbolismo joco-serio. Su seriedad es justamente expresión de su dimensión didáctica, mientras su comicidad procede del mundo folclórico, que es un mundo alegre. En la Modernidad podemos encontrar cuentos en los que el elemento alegre parece haberse esfumado, pero los varios milenios de pervivencia del cuento tradicional han dejado su impronta en el cuento moderno, por mucho que parezca distanciarse del viejo canon. La incorporación del cuento al mundo de la cultura literaria es un hecho reciente en comparación con su milenaria trayectoria tradicional. Ese carácter mixto provee de la más amplia capacidad expresiva al simbolismo, la estética del cuento, ya sea tradicional o moderno. Bonciani, el tratadista humanista del cuento, considera solamente el cuento risible.

5. Otros rasgos que emanan del carácter simbólico del cuento son el tipismo figural y la tendencia al monoestilismo. Por tipismo figural hay que entender la tendencia del cuento a presentar personajes que son figuras simbólicas (en su más baja condición, *tipos*, un personaje sin apenas libertad, determinado por su entorno geográfico-social); dichos personajes representan valores. Por tendencia al monoestilismo hay que entender la resistencia del cuento

moderno –a diferencia del cuento tradicional- a integrar otros géneros como cartas, poemas, canciones, etc.- El mundo moderno ha perdido la flexibilidad enunciativa del cuento tradicional.

Cuento tradicional

El cuento tradicional (ing. *folktale*, al. *Märchen*) representa la primera etapa del cuento, su etapa oral. Lo que sabemos de esta fase oral del cuento es mucho y, al mismo tiempo, inseguro. Sabemos mucho porque los estudios del folclore tienen ya dos siglos, desde que los inauguraran los hermanos Grimm. Instituciones de EEUU, Rusia y Finlandia, (sobre todo) han dedicado grandes esfuerzos a este dominio y el saber acumulado por ello es muy importante. Pero también es muy inseguro: la razón de esa inseguridad reside en que el método hegemónico en estos estudios es el empirismo más simple. Otros métodos -estructural, psicológico, antropológico...- han tenido una aceptación menor. Por otra parte, se da la paradoja de que los postulados del método empírico folclorista están sobradamente desacreditados, pero los instrumentos que ha desarrollado el folclorismo gozan de un reconocimiento generalizado y son el despliegue de un sistema de referencia internacional (los índices Aarne-Thompson (ver apéndice), la fundación de un archivo internacional y la organización internacional de la investigación sobre el cuento folclórico.

La piedra angular de este método es el índice Aarne-Thompson de tipos del cuento folclórico (hay edición española de 1995). La primera versión de este índice, a cargo de Anti Aarne, fue publicada en 1920 por la recién creada *Folklore Fellows Communications* y Stith Thompson la amplió en dos ocasiones (1928 y 1961). Esta clasificación se divide en tres categorías (cuentos de animales, cuentos ordinarios y chistes) a los que Thompson añadió otros dos; cada tipo lleva asignado un número que identifica las variaciones dentro de una categoría. Este es el esquema de la clasificación:

Cuentos de animales (*Tiermärchen*) 1-299

Cuentos ordinarios (*Eigentliche Märchen*) 300-1199

2a. Cuentos mágicos (*Zauber- y Wundermärchen*) 300-749

2b. Cuentos religiosos (*Legendennartige Märchen*) 750-849

2c. Novelas (cuentos románticos) 850-999

Cuento

2d. Cuentos del ogro estúpido (*Märchen vom dummen Riesen oder Teufel*) 1000-1199

Chistes-anécdotas (*Schänke*) 1200-1999

Cuentos de fórmula 2000-2399

Cuentos sin clasificar 2400-2499

De las 2.500 posibles, sólo 540 casillas de esta clasificación han recibido asignación de cuentos; el resto de las casillas se mantienen vacías por el momento. Con este esquema ha sido posible un elemental estudio comparado del cuento. Pero, pasando ya al capítulo de las inseguridades, conviene señalar que con este método resultan irremediabilmente problemáticas la definición del género, la comprensión de las fronteras con los géneros afines, la cuestión del origen y de la evolución, y, finalmente, la interpretación misma. Incluso la tipología queda en entredicho; lo único seguro, desde el punto de vista empírico, es la geografía, pues, los folcloristas suponen que ha habido cuentos tradicionales en todas las regiones del planeta. Empezaremos por la definición. Es opinión muy extendida entre los folcloristas que el cuento tradicional es una ficción que sirve de entretenimiento y que está vinculada a ideas mitológicas o rituales. Pero estas consideraciones deberán ser cuestionadas en cada caso, estableciendo si puede ser tenido por real su contenido (aunque sea parcialmente) y si caben otras motivaciones además de las lúdicas. Esta ficción se sustenta sobre un material tradicional: los tipos y motivos. Por tipo suele entenderse la abstracción de un cuento que vive en perpetua mutación; el motivo, en cambio, alude a la unidad esencial del relato. El tipo articula una serie de motivos.

Más conflictiva resulta la cuestión de los orígenes. Por un lado se constata que sólo tenemos registrados cuentos tradicionales a partir del siglo XVI. Max Luthi sostuvo que no está claro si los cuentos tienen siglos o milenios. Los investigadores más dados a conjeturas los remontan a la primera Edad de Piedra, coincidiendo con la aparición del lenguaje simbólico del *homo sapiens sapiens*. Sin embargo, una opinión también muy extendida, que se remonta a los hermanos Grimm, hace derivar el cuento tradicional de las mitofábulas (teoría mitológica). También se da el caso contrario: algunos folcloristas derivan el mito del cuento (es el caso de Gunkel). A la teoría mitológica se remite Propp, que ve el cuento

como un fenómeno cultural de las comunidades agrícolas (y, por tanto, neolíticas y posteriores). Tampoco hay acuerdo en la génesis del cuento, aspecto sobre el cual se registran dos posiciones básicas: la monogénesis y la poligénesis. La primera dominó el siglo XIX; Th. Benfey (1859) propuso la *teoría hindú*, que ve en la India el origen de todos los cuentos, y todavía hoy esta posibilidad sigue teniendo adeptos. La escuela finesa ha venido sosteniendo que “cada cuento aparece sólo una vez, en un lugar y un tiempo”, idea que formuló Antti Aarne en 1913 (Kohl, 155). En cambio, cada vez está más consolidada y extendida la opción contraria: que el cuento tiene diversos orígenes, en tiempos y lugares distintos y que esa gestación se produce en unas determinadas condiciones culturales (teoría poligenética). Esta posición se remonta a los hermanos Grimm y fue profundizada por André Jolles.

Más graves son las consecuencias que la escasa entidad de la investigación sobre el cuento tradicional tiene sobre su interpretación. La exégesis del cuento tradicional se ha conformado con la descripción estructural o con la clasificación y comparación a partir del método Aarne-Thompson o finés-norteamericano. Pero es fácil comprender que la descripción formal o temática no puede suplantar a la interpretación. Puede decirse que las tentativas de interpretación del cuento se reducen a dos líneas: la simbolista y la antropológica. La teoría simbólica no ha pasado de un estadio muy elemental: se centra en los símbolos de los fenómenos naturales (el sol, la luna, las estaciones del año, etc.). Esta lectura aparece a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y pronto encontró detractores. Un segundo simbolismo ha tenido una orientación psicoanalítica (Bornstein 1933, Bettelheim 1975), que lo conecta con explicaciones rituales, aspecto muy frecuente en las investigaciones del folclore (Frazer, Propp). La interpretación antropológica pretende conectar el cuento tradicional con las tradiciones y expectativas de las culturas primitivas. Esta perspectiva, presente en los trabajos de A. Lang, E. B. Tylor, A. Bastian y Th. Waitz, admite diversas posibilidades, desde un simbolismo arquetípico al simbolismo de la gran evolución.

Anatomía del cuento tradicional

El cuento tradicional es, para nosotros, el género más importante por su creatividad y por la influencia que nos ha legado el mundo de las tradiciones. Sin embargo, las épocas premodernas lo despreciaron (“cuentos de viejas”), al tiempo que se ensalzaban los géneros tradicionales elevados, especialmente, la epopeya. El retraso en la transcripción de los cuentos respecto a la épica fue grande. Las fábulas de Esopo, por ejemplo, no parecen haberse transcrito hasta finales del s.

Cuento

IV o principios del III a. C., cuando Demetrio de Falero publicó una colección; algunas fábulas milesias, como "La casta matrona de Éfeso", tuvieron la suerte de ser interpoladas en otros textos de la Antigüedad (en este caso en el *Satiricón* de Petronio, § 111-112) con géneros en prosa como la historia o los diálogos satíricos. Sin embargo, la tradición oral del cuento alcanza, aun debilitada, la actualidad y ha tenido una poderosísima influencia en el cuento literario: Boccaccio, Chaucer, Poe, Chéjov... El cuento tradicional proclama la superioridad de los valores del igualitarismo, en los que está de más la reivindicación de la identidad personal o social porque se fundan en la igualdad del género humano; de ahí la importancia de los personajes que dicen ignorar su identidad, tales como Nadasabe. Si la epopeya está en el origen del patetismo, el cuento tradicional -acompañado de otros géneros como el de la historia tradicional- está en el origen del didactismo -recuérdese a Heródoto-, pero, a diferencia de la historia tradicional, tuvo una continuidad en el mundo de la risa. Tanto la epopeya como el cuento folclórico se fundan en la tradición.

El cuento tradicional tiene unas señas de identidad que son universales y ponen de manifiesto en todos los aspectos posibles el proteísmo y la mutabilidad de este género tradicional, que son la expresión de una concepción especial del tiempo. El tiempo del mundo de las tradiciones es axiológico, esto es, un tiempo fundado en la expresión de valores y no en la sucesividad lineal del tiempo histórico. Pero admite una disyuntiva: puede ser estático -en los géneros elevados como la epopeya- o dinámico (el tiempo del crecimiento): es lo habitual en los géneros populares como el cuento. Este tiempo reversible y dinámico configura la forma interna del cuento, la metamorfosis, y también la forma externa, dando lugar a una mutación y una repetición permanentes. Ese dinamismo es la fuente de las marcas de este género, que enumero a continuación:

1. Como se dijo en su momento, el cuento tiene un cierto canon expositivo, que consiste en respetar las leyes del relato oral y pueden sintetizarse en tres, siguiendo la propuesta del sofista Elio Teón: claridad, concisión y verosimilitud.¹ Ahora bien, el concepto de verosimilitud cambia obviamente del mundo de las tradiciones al mundo histórico (y el de la Antigüedad dista bastante del moderno).

¹ La retórica extendió muy pronto estas tres leyes a la *narratio*. Constituyen la estética de la prosa narrativa canónica.

Para Teón, presenta una doble significación: lo que los humanistas llaman *decoro*, esto es, revestir a los personajes de atributos apropiados -algo imprescindible teniendo en cuenta que el cuento opera con *tipos*, a diferencia de la epopeya y de la tragedia, que precisan *caracteres*-, además de ser "convinciente en lo inverosímil", esto es, adaptar las leyes del mundo quimérico a las de la época correspondiente. También la concisión en el cuento folclórico puede ser suspendida por carecer el cuento folclórico de tiempo tenso. Esa suspensión da lugar a repeticiones y al anudamiento de varias series que conforman cuentos complejos.

2. Esa peculiar noción de lo verosímil da cabida en el cuento a lo fantástico o, por lo menos, a una cierta dimensión de la fantasía, la presencia del mundo quimérico. No cabe en el cuento la fantasía producida por la libre imaginación, sino una fantasía de corte tradicional, limitada a las leyes del mundo quimérico, que permiten una gran libertad. Esta fantasía limitada no nace de la libertad creativa individual sino de una noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad, esto es, la noción que rige el mundo quimérico, poblado por dioses, hombres y fantasmas. Ante la verdad mágica sólo se puede creer y, por eso, los personajes del cuento son seres crédulos, al contrario del personaje ideólogo que funda la sátira menipea y, más tarde, la novela. En el cuento se ponen a prueba las creencias, mediante extrañas situaciones cotidianas -accidentes, hechos casuales, etc.-, es decir, todo lo que, al superar las escasas fuerzas humanas, pone de manifiesto el choque entre lo divino y lo humano. De ahí esa curiosa combinación de creencias, lo natural cotidiano y lo milagroso, lo inesperado. El cuento pone en contacto lo natural cotidiano con la tradición y en ello radica su función esencial. Esa vena tradicional excluye la novedad, como observaron los sofistas y, en la Modernidad, W. Benjamin.

3. La puesta a prueba de creencias demuestra la presencia del didactismo². En el cuento hay siempre un didactismo implícito y no pocas veces explícito. En la Antigüedad el cuento es esencialmente una prueba del concepto mágico de la naturaleza de la verdad y sirve para confirmar esa creencia mítica, para probar la pervivencia de los dioses en lo natural cotidiano. Además, el cuento literario dignifica y tiene un carácter formativo; en el cuento folclórico, en cambio, la prueba alimenta la fe, fe en la vida en su conjunto, en su inagotabilidad, en su potencialidad. En cualquiera de los dos casos, la

² Hermógenes señaló cómo la fábula o cuento "fue utilizada por los oradores a modo de ejemplo" (*Progymnasmata*, § 54). También resaltó el papel didáctico de la fábula entre la juventud (§ 51). La misma posición puede verse en Aftonio (*Progymnasmata*, § 51-2).

Cuento

moraleja actúa como el producto de una argumentación, esto es, como un fruto retórico. Ese didactismo esencial exige una doble interpretación del cuento: interpretación literal e interpretación alegórica, que se dan de forma solidaria.

4. El cuento es, como quedó apuntado, un género de naturaleza mixta: serio-cómico. En su seriedad conecta con la retórica, mientras su comicidad remite a la tradición y a la risa popular. El cuento es un género esencialmente folclórico, que sólo tardíamente se incorpora al dominio literario. El cuento literario conserva deformada su naturaleza folclórica; es importante señalar, en este sentido, que "La casta matrona de Efeso" representa el canon de la línea folclórica del cuento, que pervive en Boccaccio, Chaucer, Dostoievski ("Bobock", "Sueño de un hombre ridículo"), Kafka y García Márquez. La risa es la principal manifestación de esta línea folclórica y durante mucho tiempo cuento y risa han sido dos conceptos interdependientes. Como se dijo anteriormente, Bonciani, el primer tratadista humanista del cuento, considera únicamente el cuento risible³.

5. Otros rasgos que emanan del carácter canónico oral del cuento son el figurativismo y el poliestilismo. Por figurativismo hay que entender la resistencia del cuento folclórico a la caracterización de los personajes, lo que permite situar como personajes tanto a animales como a arquetipos humanos. Esa ausencia de caracterización se refiere tanto a rasgos individuales –es lo habitual respecto de los caracteres de la epopeya, la tragedia y la novela- como a la tipificación característica del cuento literario y de la sátira que sólo admiten el *tipo*, un personaje sin identidad, que forma un conjunto sin fisuras con su entorno. Por poliestilismo hay que entender la tendencia del cuento quimérico a integrar otros géneros como canciones, fórmulas mágicas, diálogos, etc. En el cuento literario estos aspectos sufren una transformación radical: la tipificación se convierte en una determinación física del personaje, por causas geográficas o raciales, y el poliestilismo deriva en monoestilismo, esto es, en el rechazo a la presencia de otros géneros en el interior del cuento.

6. La palabra tradicional tiene una dimensión mágica y formularia. La fórmula mágica concentra poderes quiméricos, esto es, conecta el cielo, la tierra y el infierno, el pasado y el presente y el carácter formulario impide su desvanecimiento. Este tipo de palabra

³ Bonciani propuso una teoría de la *novella* como defensa del *Decamerón* de Boccaccio, la *Lección sobre la composición de las novelas* (1574).

pone de manifiesto el extraordinario poder de la misma en el mundo de las tradiciones. También se emplean fórmulas para marcar el principio y el final del cuento, a menudo de carácter versal, pero, a diferencia de la palabra épica, la palabra folclórica es una palabra convincente, que se dirige a un público joven, al que trata de educar en la cohesión de los valores comunitarios. Y para educarlo le muestra, convincentemente, el esencial que adquiere en el cuento literario. Esto es posible porque en un género tradicional el final es consabido, es el típico final feliz, en el que el tiempo carece de tensión y la dimensión estética se centra en la articulación de motivos e imágenes folclóricas.

También la memoria es un elemento esencial en el cuento, pero su papel en este es muy distinto del que desempeña en la epopeya. La memoria en el cuento opera como un almacén: no une los episodios, pues el personaje del cuento no permite la acumulación de gestas del héroe épico; se limita a otro tipo de acumulación, la centrada en los valores y no en los acontecimientos. Esa actitud distinta se explica porque la elevación del personaje, la heroificación, es extraña al cuento. Su misión -ese didactismo de lo natural que se resiste a la sociedad de la profunda desigualdad y preserva el tiempo de las tradiciones más allá de su mundo- no necesita incrementar los valores por encima de lo natural, porque tiene una confianza ilimitada en la naturaleza.

Hacia una estética del cuento tradicional

El método que se va a seguir para bosquejar una estética del cuento pretende comprender las categorías estéticas en las que se funda el género: la figura, el tiempo y el espacio y el binomio seriedad-rixa. Esa comprensión debe ser precisada no en términos abstractos sino evolutivos (otros dirían históricos). Eso significa que las categorías del análisis estético no resultan de las necesidades de coherencia de la propia teoría, sino de la interpretación de las grandes etapas de la evolución humana y de su presencia en la construcción del género cuento.

Para comprender la naturaleza estética del cuento, estamos obligados a plantearnos el difícil problema de la comprensión del pensamiento y la estética primitivos; sólo en ese marco es posible entender el devenir del cuento como género tradicional. Nos conformaremos ahora con explicitar algunos principios derivados de un debate sobre la "mentalidad primitiva", que dura ya dos siglos, y que ha tenido contribuciones de gran relevancia, como las de J. G. Frazer, L. Lévy-Bruhl y E. Cassirer, entre otros. El primero de estos principios

Cuento

viene a decir que el pensamiento primitivo es un pensamiento estético. En otras palabras: la diferencia fundamental entre el pensamiento primitivo y el pensamiento histórico consiste, a mi modo de ver, en que el pensamiento histórico puede (no siempre lo hace) distanciarse y desentenderse de la dimensión estética (aunque no consigue desvincularse por completo nunca) y el pensamiento primitivo no puede cuestionar su dimensión estética. Por eso, Cassirer llamó al pensamiento primitivo pensamiento mitopoético y subrayó la imposibilidad de actuar analíticamente y la necesidad de comprender los seres y las cosas como unidades. Otros llamaron a este fenómeno pensamiento mágico, lo que conlleva el problema de la distinción entre religión, magia y ciencia.

El segundo principio viene a decir que el pensamiento primitivo no es una etapa uniforme de una mentalidad prelógica por la que han pasado todas las culturas prehistóricas, sino que en su larguísima evolución de más de cien mil años conoció etapas que es necesario distinguir. La Prehistoria ha diferenciado, con criterios culturales, tres grandes etapas -Paleolítico, Mesolítico y Neolítico-, que nos pueden servir de referencia para comprender los grandes momentos de la evolución de la estética tradicional. Lévy-Bruhl ya señaló que había tantas mentalidades como culturas, pero ha recibido justas críticas porque no practicó lo que predicara, al no ser capaz de caracterizar esa diversidad (Rogerson, 54).

Un tercer principio tiene un sesgo hermenéutico. No es fácil comprender los fenómenos del mundo tradicional desde nuestro tiempo. Para acercarnos a ese mundo quiere en el cuento literario. Esto es posible porque en un género tradicional el final es consabido, es el típico final feliz. El tiempo carece de tensión y la dimensión estética se centra en la articulación de motivos e imágenes folclóricas.

También la memoria es un elemento esencial en el cuento. Pero su papel en el cuento es muy distinto del papel que desempeña en la epopeya. La memoria en el cuento opera como un almacén. No une los episodios, pues el personaje del cuento no permite la acumulación de gestas del héroe épico. Se limita a otro tipo de acumulación, acumulación de valores y no de acontecimientos. Esa actitud distinta se explica porque la elevación del personaje -la heroificación- es extraña al cuento. Su misión -ese didactismo de lo natural que se resiste a la sociedad de la profunda desigualdad y preserva el tiempo de las tradiciones más allá

de su mundo- no necesita incrementar los valores por encima de lo natural, porque tiene en la naturaleza y en la vida una confianza ilimitada.

Hacia una estética del cuento tradicional

El método que vamos a seguir para bosquejar una estética del cuento pretende comprender las categorías estéticas en las que se funda el género: la figura, el tiempo y el espacio y el binomio seriedad-rida. Esa comprensión debe ser precisada no en términos abstractos sino en términos evolutivos (otros dirían históricos). Eso significa que las categorías del análisis estético no resultan de las necesidades de coherencia de la propia teoría, sino de la interpretación de las grandes etapas de la evolución humana y de su presencia en la construcción del género cuento.

Para comprender la naturaleza estética del cuento estamos obligados a plantearnos el difícil problema de la comprensión del pensamiento y de la estética primitivos. Sólo en ese marco es posible entender el devenir del cuento como género tradicional. Nos conformaremos ahora con explicitar algunos principios derivados de un debate sobre la "mentalidad primitiva" que dura ya dos siglos, y que ha tenido contribuciones de gran relevancia, como las de J. G. Frazer, L. Lévy-Bruhl y E. Cassirer, entre otros. El primero de estos principios viene a decir que el pensamiento primitivo es un pensamiento estético. En otras palabras, la diferencia fundamental entre el pensamiento primitivo y el pensamiento histórico consiste, a mi modo de ver, en que el pensamiento histórico puede (no siempre lo hace) distanciarse y desentenderse de la dimensión estética (aunque no consigue desvincularse por completo nunca) y el pensamiento primitivo no puede cuestionar su dimensión estética. Por eso Cassirer llamó al pensamiento primitivo pensamiento mitopoético y subrayó su imposibilidad de actuar analíticamente y su necesidad de comprender seres y cosas como unidades. Otros llamaron a este fenómeno pensamiento mágico, lo que conlleva el problema de la distinción entre religión, magia y ciencia.

El segundo principio viene a decir que el pensamiento primitivo no es una etapa uniforme de una mentalidad prelógica por la que han pasado todas las culturas prehistóricas, sino que en su larguísima evolución de más de cien mil años conoció etapas que es necesario distinguir. La Prehistoria ha distinguido, con criterios culturales, tres grandes etapas: Paleolítico, Mesolítico y Neolítico; que nos pueden

Cuento

servir de referencia para comprender los grandes momentos de la evolución de la estética tradicional. Lévy-Bruhl ya señaló que había tantas mentalidades como culturas, pero ha recibido justas críticas porque no practicó lo que predicara, al no ser capaz de caracterizar esa diversidad (Rogerson, 54).

Un tercer principio tiene un sesgo hermenéutico. No es fácil comprender los fenómenos del mundo tradicional desde nuestro tiempo. Para acercarnos a él debemos evitar dos actitudes muy comunes en estos estudios: negar la distancia temporal o, por el contrario, magnificarla. A menudo estas dos actitudes suelen ir juntas, por extraño que parezca. La negación de la distancia es muy frecuente entre los etnólogos y los folcloristas influidos por la etnología. El etnólogo suele tomar por verdad lo que ve y olvida la larga evolución que ha sufrido lo que puede contemplar en el presente. La justificación más frecuente para establecer ese principio de certeza es que una interpretación de los fenómenos de la mentalidad primitiva será siempre indemostrable, dado su carácter remoto y la carencia documental. De ahí que se tenga por único criterio aquel que deriva de la observación empírica; esta es la posición, entre otros, de Lévi-Strauss. Suelen darse otros problemas interpretativos no menos graves; uno de ellos consiste en aplicar las categorías actuales a los fenómenos tradicionales. Categorías como, por ejemplo, la religión, la magia y otras que se utilizan para caracterizar el pensamiento primitivo deben someterse a una crítica para preservarlas de interpretaciones desnaturalizadoras. Religión y magia suponen una oposición a otras creencias, que sólo tienen sentido en un mundo histórico, en el que la religión la oponemos a la filosofía, la magia a la medicina, etc. Otro problema consiste en lo contrario: negar la posibilidad de aplicar conceptos actuales a las culturas ajenas, ya que la comprensión de otra cultura no es posible sin distanciarse de la misma. En resumen, podemos formular este criterio hermenéutico en los siguientes términos: para comprender el pensamiento de otras sociedades debemos comprender cómo pensamos nosotros (Rogerson, 64) y también que toda comprensión es el producto de un diálogo entre culturas extrañas (Bajtín 350). La tarea hermenéutica consiste, pues, en hacer posible el diálogo con el pasado.

Teniendo en cuenta estos principios, vamos a trazar un escueto esquema de esta teoría que nos debe servir de punto de partida de nuestra exposición. Las culturas de los cazadores recolectores -esto es, las culturas que no han trascendido los límites culturales del Paleolítico-

desarrollaron unas tradiciones orales caracterizadas por un mínimo repertorio de géneros, probablemente intercambiables y transversales. Estos géneros eran el mito-cuento y el mito-caso, que incorporaban un sistema de prohibiciones y consejos y forman parte de lo que podemos llamar *estética de la reposición*, la estética del didactismo elemental para la convivencia. Estos géneros se basan en una figuración sintética, esto es, las figuras tienen una doble faz, animal y humana, que expresa la permeabilidad de la frontera que debería separar a los humanos de los animales. Es frecuente, por otra parte, una representación plástica de estas figuras con forma humana y cabeza de animal. Las nociones de espacio y tiempo son puramente abstractas, esto es, no existe la frontera entre espacios reales e imaginarios y el tiempo de la narración se sitúa en otra era, “la edad de los primeros residentes,” siguiendo una expresión bosquimana. Esta era primitiva está presente en la imaginación posterior de las culturas orales (es la etapa anterior a Noé en la *masora* hebrea o la edad de los titanes en la cultura griega).

La segunda etapa corresponde al Neolítico. Las culturas agrícolas expanden notablemente los géneros orales de la tradición, además de los géneros materiales, los artesanales y los festivos. Esta expansión da lugar a nuevas modalidades: el cuento, la canción, el caso, el mito, la cosmogonía y una larga serie de géneros didácticos (el enigma, la adivinanza, el refrán, etc.) Estas culturas profundizan la división social del trabajo y una de las consecuencias es que los niños requieren una enseñanza, que tiene lugar dentro del ámbito familiar patriarcal. En esta etapa agrícola las categorías estéticas alcanzan un desarrollo importante. La figuración establece claras fronteras entre animales y humanos y habrá, por tanto, cuentos de animales y cuentos de humanos. Las figuras animales conforman símbolos, cuyo contenido es valor. Esos valores componen una estética del crecimiento y de la proporcionalidad directa de los mismos. Las figuras humanas son también símbolos que incorporan valores más complejos. El tiempo y el espacio ya no son enteramente abstractos, sino lo que podríamos llamar funcionalmente abstractos. El espacio se divide en dos grandes ámbitos, el horizontal y el vertical, que, a su vez, constan de dos dimensiones: la horizontalidad -que distingue entre el espacio conocido, propio, y el espacio desconocido, el bosque o desierto- y la verticalidad, que tiene también dos ámbitos, el terrenal y el reino del subsuelo. El tiempo también se diversifica en el tiempo de la crisis y el tiempo de la regeneración o resurrección. La combinación de seriedad y risa de estos cuentos adquiere una diversidad desconocida en la etapa anterior.

Cuento

Una tercera etapa en la evolución del cuento se corresponde con la Edad de los Metales y el desarrollo de la ganadería, la etapa final del mundo tradicional prehistórico, en la que aparecen nuevos géneros tradicionales: la épica, la balada, la tragedia, la oración coral (el peán), la lamentación, etc. Los mitos se reciclan en esta etapa produciendo esa serie nueva de géneros poéticos elevados; el cuento tradicional se recoge en el ámbito popular y parecen formas prosísticas muy cercanas al cuento: la leyenda local, la fábula idílica. En el ámbito del cuento surgen nuevas formas vinculadas a ciertas formas de risa como las parábolas, el grotesco y, quizá, los cuentos de tontos.

En las culturas históricas el cuento sufre un proceso de transformación en un nuevo género: el cuento literario. Ese proceso atraviesa varias etapas: la traslación a la escritura (transcripción), una reacentuación significativa incomparable con las etapas prehistóricas (el proceso de conversión a la seriedad que da lugar al *exemplum*) y una tendencia a la emancipación de sus leyes evolutivas, fruto de su esfuerzo por resituarse en el panorama de los géneros literarios históricos. En su vertiente específicamente folclórica aparece una nueva orientación hacia formas de risa burlescas (los cuentos de costumbres), que pueden llegar a adquirir formas obscenas y groseras, fruto de la descomposición del grotesco⁴. En este ámbito folclórico se presentan una serie de patologías, producto de la debilidad de la cultura oral, en retroceso a causa de la pujanza de la cultura escrita y de la subordinación de la cultura agrícola⁵.

De este apunte evolutivo podemos extraer una primera conclusión y es que lo que los grandes folcloristas han tomado por la imagen canónica del cuento folclórico es su estadio agrícola y neolítico. Esta concepción del cuento folclórico es, en gran medida, justa, porque es en esa etapa cuando se configura lo que podemos llamar el canon del cuento folclórico, pero, para alcanzar una comprensión no mecánica del género debemos insertar esta etapa en la serie evolutiva. Y, sobre todo, es preciso comprender la estética fundamental del cuento tradicional como un estadio –esencial– en la evolución de las categorías estéticas

⁴ Los cuentos de costumbres proceden de los cuentos de tontos. En ellos, la figura del tonto adquiere un perfil social y estamental. Los tontos son maridos, esposas, molineros, avaros, curas, etc.

⁵ Estas patologías fueron analizadas por Propp en su artículo “Transformaciones del cuento folclórico.”

literarias. A la caracterización de estas categorías en el cuento tradicional se consagran las páginas que siguen.

Las raíces prehistóricas del cuento

La prehistoria del cuento tradicional está localizada en las etapas anteriores a la expansión de la agricultura, esto es, en las culturas de cazadores recolectores del Paleolítico y el Mesolítico. Una prueba de ello es la literatura de los bosquimanos. Si leemos la colección de relatos bosquimanos que nos legaron Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd fácilmente podremos observar que no son cuentos o, con mayor precisión, que no se corresponden con la idea que los estudiosos suelen hacerse de los cuentos folclóricos.⁶ Alguno de estos relatos no ofrece gran resistencia a ser caracterizado como cuento, pero el conjunto revela que no parece tener demasiado sentido trazar fronteras genéricas en estas colecciones de relatos, pues no hay diferencias funcionales entre ellos y sí, en cambio, una poderosa unidad. No podemos encontrar la distancia funcional que se observa entre un mito y un cuento tradicionales porque en la horda bosquimana la división de tareas es mínima (los hombres a cazar y las mujeres y niños a recolectar). Apenas se pueden distinguir anécdotas y casos de otro grupo de relatos que podríamos llamar mito-cuento.⁷ Estos mito-cuentos combinan rasgos que después caracterizarán a los mitos agrícolas con rasgos que serán propios del cuento. La mejor muestra de semejante sincretismo es la figura de Mantis de los relatos bosquimanos; se trata de una figura mixta, humano-animal, que se parece a lo que en el cuento se denomina *trickster*. Mantis es un inmortal que continuamente se comporta como un tonto, sale huyendo de las situaciones de apuro en que se mete gracias a unas alas que le crecen al efecto, intenta engañar con embustes y es reprendido a causa de su comportamiento infantil por su nieto. Entre sus facultades figura la de hacer hablar a animales y cosas. En el folclore de las tribus indias de Norteamérica parece tener un pariente próximo en la figura de Coyote. De sus desventuras se desprende una risa didáctica que enseña los valores de cohesión de la horda: la necesidad de compartir, de respetar el entorno o de reparar el mal. Esta figura muestra un estadio de la imaginación que no establece diferencia entre “naturaleza” y “sociedad” o entre “sociedad” e “individuo.” “Su

⁶ Propp señaló en su polémica con Lévi-Strauss que “los cuentos de salvajes” con frecuencia no tienen nada que ver con los cuentos. Según Propp, el estadio de los pueblos más arcaicos y primitivos lleva a la conclusión de que todo su folclore, incluidas las artes figurativas, tienen un carácter exclusivamente sacro o mágico.

⁷ Wundt llamó a estos relatos “cuentos-fábulas mitológicos” (*Mythologische Fabelmärchen*).

Cuento

mundo tendría la forma de una sociedad unitaria, compuesta por criaturas –amigas y enemigas- que poseían una elevada posición y un gran poder y, pasando por toda una jerarquía de niveles intermedios, criaturas con escaso poder y, por tanto, insignificantes” (Elias, 91). En la literatura bosquimana, esta jerarquía está bien patente. Entre los primeros están el león y el eland (un antílope de gran tamaño): uno es muy peligroso, el otro inofensivo. Entre los segundos figuran las larvas de termita y el estelión (un lagarto).

Las imágenes de este estadio cultural son ambivalentes, esto es, interpretan lo humano como animal y lo animal como humano. Los relatos bosquimanos representan un curioso momento en la evolución de esta correspondencia animal-humana. En su imaginación ocupa un lugar preferente el mundo de los primeros pobladores (lo que el traductor español ha llamado “primera humanidad”). Estos eran unas criaturas intermedias, habitantes de “un mundo incompleto, embrionario, y ellos mismos carecían de unas normas de conducta sólidas y, por tanto, eran proclives a hacer toda clase de estupideces” (Prada, 294). La ausencia de fronteras claras entre animales y humanos persiste entre los bosquimanos. Los babuinos (primates) son considerados parientes de los humanos con un idioma ininteligible; se trata de “la gente que se sienta sobre sus talones.”⁸ El final de la “primera humanidad” se explica en un mito-cuento bosquimano como el momento en el que los animales optan por su propia comida y se casan con su propia especie. Los mito-cuentos bosquimanos se remontan, por lo general, al pasado remoto de los primeros pobladores; por eso, la metamorfosis animal-humano es frecuente, proteica y reversible. Carece de la dimensión fatal que suele comportar en la imaginación posterior. Y, aun cuando no llegan a adoptar la metamorfosis, las figuras de los relatos bosquimanos suelen poseer un parentesco con animales: el hombre que era cuñado de los buitres, por ejemplo.

Pero no sólo caracteriza la imaginación bosquimana esa línea de indefinición entre el reino animal y la humanidad, entre el individuo y el grupo, sino que presenta otros aspectos ligados a la comprensión estética del tiempo y del espacio. Vayamos, en primer lugar, con la comprensión del espacio. La ausencia de fronteras entre la humanidad y el reino animal está presente también en el espacio y de ahí que los

⁸ La frase de Bleek y Lloyd es “the people who sit upon (their) heels” (*Specimens*, 17).

fenómenos celestes (la caída de una estrella fugaz, por ejemplo) se expliquen como avisos de algo que ha sucedido en un lugar no visible (la muerte de alguien de la horda, por ejemplo). El principio de correspondencia y significación directa gobierna todo tipo de fenómenos supraterrales, porque el espacio forma un ámbito comunicativo único. Esto supone la ausencia de una frontera típica del cuento folclórico: el bosque; en el cuento tradicional, por contra, la presencia del bosque marca la frontera entre dos ámbitos: el familiar o conocido y el bosque (también el desierto) o desconocido. El espacio desconocido corresponde al espacio de la desventura en el cuento tradicional. En el mito-cuento bosquimano la desventura se da en un espacio único, siempre más o menos familiar; se trata de un espacio neutro, sin correspondencia alguna con las figuras correspondientes. Tampoco existe el subsuelo, tan importante en los cuentos maravillosos, ya que la vida de ultratumba y la vida subterránea no existen para los bosquimanos sino que aceptan la muerte como final (“la luna nos maldijo y ahora morimos sin remedio”). Esta concepción unitaria del espacio no permite concreciones porque el espacio es abstracto. No hay un lugar propio, porque el de la acampada es variable e itinerante y sólo condicionado por ciertas precauciones (la distancia con charcas y lugares de agua, por temor a las fieras)⁹.

El tiempo tiene también un carácter abstracto, plano, uniforme. La principal y casi única categoría para señalar el tiempo es la asimilación con una determinada acción o estado: “Los bantúes nos apresaron cuando estábamos así,” “debería llegar a mi hogar para cuando los árboles estén secos.” El *cuando* sólo es posible en relatos personales, en los que el narrador es también sujeto de la enunciación, esto es, en los mito-casos. En los mito-cuentos, en cambio, la temporalidad se rige por la sucesión de las acciones, que la que determina el tiempo que domina la desventura. Por otra parte, esta sucesión da lugar a un tiempo axiológico: el de la restauración del estado originario, el estado en que cada cosa está en su sitio o, simplemente, el tiempo que desvela lo que está mal hecho. El doble carácter abstracto del espacio-tiempo del mito-

⁹ El problema de la concepción del espacio en las culturas primitivas fue deficientemente planteado por Ernst Cassirer. Cassirer llamó la atención sobre la imposibilidad de los primitivos de comprender el espacio de una forma abstracta, sistemática. Pero de ahí parece querer deducir la concreción de la representación del espacio en las culturas primitivas, lo que da lugar a un considerable malentendido (Cassirer, 76-79). La confusión proviene de no distinguir lo que son conceptos instrumentales abstractos para la medida y observación del tiempo y del espacio y las categorías estéticas que se expresan en las obras de la literatura oral y escrita. Los primitivos carecen de conceptos instrumentales abstractos para definir el espacio-tiempo, pero utilizan categorías estéticas abstractas para expresar el espacio-tiempo.

Cuento

cuento bosquimano es la causa de que las desventuras tengan un carácter típico y ejemplar: el miedo a visitar al león, el castigo al zampabollos, el castigo al que no comparte la comida, el aviso de ciertos peligros, etc.

En resumen, el género mito-cuento de las culturas de cazadores recolectores permite la expresión de las normas básicas de la convivencia entre humanos y con la naturaleza. La cosmovisión que acompaña a esas normas es el resultado de la proyección de esas relaciones; esto es, las fuerzas mágicas y los cuerpos celestes tienen un carácter mixto humano-natural. También la risa alcanza aquí todas las esferas simbólicas, que, en último término, son una sola.

Evolución del cuento tradicional

Ya V. Propp señaló que el nacimiento del cuento se produce al disociarse el mito del rito. Tal disociación estaría causada, según el autor ruso, por la expansión de la agricultura y la consiguiente relegación de la caza como fuente primordial de alimentación de la comunidad. La agricultura, explica Propp, destruye los ritos -sobre todo, el rito iniciático, aunque reconoce que hay otros ritos agrarios- y los sustituye por la aspersion y los sacrificios. Las creencias "silvestres" se transforman en brujería y los mitos se integran en la esfera de la religión, que ocupa un espacio propio dentro de las tradiciones, más elevado que el que ocupa el cuento. En esta etapa, el cuento aparece como género específico. Como señala Propp, cuento y mito tienen diferentes funciones sociales.

Todo esto se ajusta a la verdad, pero debe ser visto con una mirada menos automatizada. El propio Propp ya advirtió de la escasa presencia de la agricultura y de la caza en los temas del cuento. El origen del cuento estaría no en la agricultura misma sino en la pervivencia del rito más allá de su función propia, es decir, en la desnaturalización del rito. Lo que no explica Propp es por qué razón el cuento conserva el rito iniciático y qué es lo que significa esa conservación. Esta limitación es producto del mecanicismo con el que comprendió este fenómeno el folclorista y teórico ruso. Según él, el origen del cuento estaría en el rito y, por tanto, en las culturas de cazadores recolectores, pero sólo florecería en culturas agrícolas. Los cuentos mantienen unas correspondencias con el rito originario, que sólo a veces son directas, muy a menudo corrigen el sentido -transposición o reacentuación del

sentido- y, en ocasiones, lo invierten. Esta teoría tiene una buena parte de verdad, pero también resulta claramente mejorable.

Las culturas agrícolas requieren una ampliación notable del abanico de los géneros del discurso tradicionales. Esto es una consecuencia de la mayor división del trabajo que se opera en una sociedad que *produce* sus propios alimentos y que así amplía sus expectativas de vida. En las sociedades de cazadores recolectores los viejos son una carga ya que, a partir de cierta edad, el cazador pierde facultades y sus posibilidades de acertar en el blanco decrecen; como consecuencia, no puede alimentar a su familia y depende de otros individuos y parientes. En cambio, en el régimen agrario los ancianos pasan a formar la casta dirigente: son los patriarcas, los depositarios del saber y de la alianza con los dioses. Se convierten en depositarios de las tradiciones. El cuento pasa a formar parte del capital de nuevos géneros que necesita la nueva autoridad (sobre todo, la parte femenina de esa nueva autoridad). Y ¿qué función le corresponde? A la función ya conocida de escenificar los valores esenciales de cohesión de la horda (ahora, familia patriarcal y tribu) hay que añadir la escenificación simbólica de los misterios de la vida agrícola, esto es, la asimilación del ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección. El contenido místico del mito-cuento tradicional da lugar ahora al cuento maravilloso que, si ha recibido una atención preferente de los folcloristas y teóricos, ha sido por ser el exponente central del nuevo género. Pero, para proceder con orden, hay que atender, en primer lugar, a las consecuencias estéticas del crecimiento espectacular de la división de tareas que conlleva el nuevo sistema cultural.

Suelen señalar los etnólogos que el tránsito de la actividad cazadora recolectora a la agraria conlleva una considerable ampliación del trabajo de la comunidad. De los hadza -una tribu de cazadores recolectores del África central, cuya lengua pertenece a la familia joisan, como la de los bosquimanos- se ha dicho que llevan una vida feliz porque su ocupación diaria en tareas para procurarse el sustento es mucho más corta y menos penosa que la de sus vecinos agricultores. Los intentos de introducirlos en la vida agrícola han fracasado por la penuria de las cosechas y por el alcoholismo asociado a la sedentarización. Y, además, sus vecinos explican ese fracaso al considerarlos unos vagos e inadaptados al esfuerzo que requieren las tareas agrarias. En efecto, el salto cualitativo en división y complejidad del trabajo entre sociedades recolectoras y sociedades agrarias es tan grande que condena a las

Cuento

primeras a la exclusión del mundo agrícola y, presumiblemente, a la extinción.

Se comprenderá mejor ese salto cultural si no se lo reduce a su aspecto estrictamente laboral. Conviene, ante todo, considerar las consecuencias que tiene en el dominio imaginario. En primer lugar, la imaginación agraria se estratifica y aparece un nivel enteramente nuevo: el mundo del subsuelo. Y a este estrato le corresponde otro, opuesto pero conectado, que es el mundo celeste, cuyos habitantes pertenecen a otra raza distinta de la de los mortales terrestres. Los tres estratos mantienen entre sí una comunicación axiológica, vertical,¹⁰ que constituye el fundamento de la aparición de géneros diferenciados -el mito, el cuento, el caso, la canción y otros- cada uno de esos géneros cumple su propia función. El cuento, como queda dicho, asume la exposición de los valores de la cohesión grupal y familiar y, dentro de esos valores, la explicación simbólica de los misterios agrarios, de los misterios asociados al milagro de la fecundidad. Otros géneros pueden asumir estas mismas tareas -recuérdese el mito de Démeter Agélastos-, pero lo hacen incluyendo elementos de identidad nacional como los dioses propios en los mitos, lugares propios en las leyendas, etc., que revelan su pertenencia a un estrato distinto de los géneros tradicionales. El cuento aborda estas tareas sin apelar a principios o figuras identitarios. La causa de esta ausencia de referencias a la identidad es la orientación infantil y prenatal del cuento. Los niños no poseen elementos de exclusión cultural, ya que su mundo es el mundo de su entorno. Los límites de ese entorno son aprehendidos en la adolescencia, el momento en que se descubre la limitación del mundo infantil y el joven emprende la tarea de enfrentarse al mundo más allá de la protección familiar (el rito de la iniciación). En el transcurso de las culturas agrarias, el iniciado adquiere alguna forma de identidad: es miembro de una tribu, de una familia, de un lugar (lo que dará lugar al surgimiento de la estética del idilio), porque tiene raíces en una tierra, que es la de sus antepasados. En las culturas recolectoras, la iniciación

¹⁰ Es fácil proponer una lectura materialista de esta estratificación. Los vegetales nacen del subsuelo y dependen de la lluvia y otros fenómenos que se originan en los cielos. Tal interpretación materialista fue puesta por Aristófanes en boca de Sócrates en su obra *Nubes* y es el fundamento de la acusación de impiedad que condenó a tomar la cicuta a Sócrates.

únicamente supone crecimiento: que el niño ya no es niño, sino uno más de la horda con los mismos derechos y deberes¹¹.

Las consecuencias de la ausencia de signos de identidad en el cuento son su apelación a un didactismo universal y, de paso, la universalización del género, esto es, su grandeza y el motivo de su pervivencia más allá de la etapa que lo alumbró. Mientras que los géneros identitarios que surgieron al final del mundo de las tradiciones se desvanecen en el mundo histórico y sólo han podido ser conservados en una parte mínima gracias a intervenciones extraordinarias (transcripciones), el cuento ha conseguido sobrevivir, adaptarse, evolucionar e, incluso, regenerarse en un género parcialmente nuevo: el cuento literario moderno. Este doble carácter infantil-universal del cuento tradicional es posible precisamente porque hay otros géneros identitarios, tribal-nacionales, que cubren otras demandas, otros ámbitos. Esto es muy importante: el cuento tradicional nace como un género entre otros géneros y con una cierta conciencia de esa vecindad, algo que no podía suceder en el limitado y condensado mundo de los géneros tradicionales de las culturas recolectoras. De ahí la importancia que adquieren las fórmulas demarcatorias iniciales y finales del tipo “érase una vez” o “¿verdad que esto ocurrió?”, etc. y de marcas de género como los animales parlantes, el *trickster*, el ogro, las hadas, el mundo subterráneo, etc. En resumen, universalidad y especificidad se aúnan para ofrecer uno de los más grandes fenómenos estético-literarios de todos los tiempos: el cuento.

Pasamos ahora a intentar describir cómo la universalidad y la especificidad del cuento tradicional se concretan en su propia estética, una estética de género: la del crecimiento. Para ello, es preciso considerar los tres aspectos constituyentes de esa estética -la construcción del personaje, la concepción del espacio y del tiempo, y la actitud ante el mundo (serio-cómica)- comenzando por esta última. La actitud ante el mundo es, quizás, el elemento menos específico frente a otros géneros, ya que el mundo de las tradiciones no separa lo serio de la risa. En todos los géneros, desde la épica a los paremiológicos, se da la fusión de las dos actitudes ante la vida, aunque esa relación no es siempre homogénea. El cuento tradicional mantiene una actitud de cierto equilibrio aparente entre lo serio (el miedo) y la risa, pero ésta termina triunfando sobre las limitaciones del mal. Todo esto ocurre

¹¹ He tratado la cuestión del idilio en otros trabajos, sobre todo en mi crítica del sistema de géneros etno poéticos propuesto por Heda Jason (Beltrán 2002).

Cuento

siempre con una finalidad didáctica tradicional: mostrar el crecimiento no sólo en su faceta de la integración de los jóvenes en la tribu sino en la dimensión material del crecimiento de la naturaleza, que debe servir también para el crecimiento de la comunidad. Ningún otro género tradicional expresa de manera tan directa y orgánica esa alianza y compatibilidad entre seriedad y risa. En todo caso, dicha alianza se expresa de forma distinta en las dos grandes líneas del cuento tradicional: el apólogo o cuento de animales y el cuento fantástico. Una tercera línea ofrece el predominio de la risa burlesca: se trata de los cuentos de tontos y de sus derivados, los cuentos de costumbres (se corresponde aproximadamente con la sección que el índice de tipos Aarne-Thompson denomina “Anécdotas y chistes” (1200-1999). Se volverá más adelante sobre estos problemas.

Conviene abordar ahora la concepción espacio-temporal que se manifiesta en los cuentos tradicionales, en los que es posible apreciar tres grandes concepciones espacio-temporales en el cuento tradicional: una concepción unitaria, una concepción dual y una tercera mixta. La primera es heredera del mito-cuento de los cazadores recolectores y aparece en los cuentos de animales. Estos cuentos han perdido su aspecto mítico: el zorro, el coyote o el lobo ya no son seres divinos, aunque conservan alguno de sus atributos: hablan y hacen hablar a otros animales, son listos o tontos y siguen siendo figuras de valores, pero desprovistas de aspectos mágicos. Este carácter espacio-temporal unitario y abstracto –el tiempo es un tiempo remoto, sin vínculos con la experiencia de la vida, y el espacio, un simple escenario de la acción, sin ningún atributo- sólo permite la articulación de enseñanzas y consejos. Tales enseñanzas y consejos son el producto de un encuentro casual en el camino.

La concepción dual del espacio-tiempo es muy frecuente en los cuentos maravillosos. En ellos aparece un doble espacio: la tierra y el subsuelo, el espacio familiar y el bosque (lo desconocido) o el espacio exterior (libre) y la torre o el palacio del rey (el territorio de la prueba), además del espacio mágico (feérico) frente al terrenal de las carencias. Esa dualidad admite, pues, variaciones según los perfiles estéticos de estos cuentos. Las acciones que permite ese espacio-tiempo dual ya no son sólo desventuras sino que en él aparecen las pruebas que tienen una relevancia creciente. El espacio mágico es, pues, una proyección del espacio iniciático, mientras el espacio familiar suele tener atributos productivos (un huerto, por ejemplo). Por otra parte, el espacio mágico

ha de ser desconocido e improductivo. La oposición entre ambos rasgos revela la naturaleza de la estética del cuento maravilloso, que es la estética del crecimiento. También aquí hay encuentros, pero ya no se dan en el camino o en cualquier sitio, sino en el espacio mágico. Estos encuentros tienen un carácter de necesidad muy distinto del carácter casual de los encuentros de los cuentos de animales. La causa del estado de necesidad es siempre la culpa o la carencia, un sentido que no siempre aparece explícito en el cuento.

Un tercer grupo se sitúa entre los dos anteriores: los cuentos de tontos. Se trata de relatos cuyo sentido es un acertijo, una facecia, un engaño o una trampa ingeniosa. Destaca en ellos la risa, pero ya no es como la que ofrece la estética del crecimiento, sino una risa burlesca, negadora de los atributos del mundo de la desigualdad. Continúan el juego tonto-listo de los cuentos de animales, aunque ahora con personas, manteniéndose presente en ellos el matiz de la culpa o carencia, pero el papel de lo mágico lo desempeña el ingenio y apuntan es desvelar la estupidez humana. Su espacio-tiempo es el del desvelamiento de la carencia de inteligencia-virtud. La asociación de esos dos valores muestra que estamos todavía en el marco de una cultura tradicional. En una etapa ya histórica los cuentos de tontos dan lugar a los cuentos de costumbres, en los que el objeto de la risa son las castas y sus privilegios.

Esta misma ordenación en tres grandes grupos sirve para explicar el tipo de figuración que proponen cada uno de estos espacios-tiempos. El primer estadio de la figuración es el zoomorfo; las figuras zoomorfas responden a una necesidad largamente experimentada en el mundo de los cazadores recolectores: explicarse el mundo en términos de esas figuras con poderes suprahumanos de forma que se articule un discurso comprensible y comunicable a todo el colectivo con el que se mantiene cierto parentesco. Se cuenta con el testimonio de un bosquimano de las praderas que cuenta cómo a los bosquimanos de la llanura les encanta hacer visitas a sus parientes e intercambiar relatos. En las sociedades agrícolas esta necesidad persiste pero sufre algunos cambios. La figuración zoomórfica pierde su carácter mágico y su forma mixta animal-humana: los animales se comportan como animales, salvo en un aspecto: hablan. Y sus poderes son los que parecen plausibles -entendido esto de una forma muy liberal- en esa especie, pero conservan un aspecto de la edad anterior: cada figura representa una forma distinta de poder. Estas figuras zoomórficas son genéricas, esto es, nada las individualiza. Así, pues, no es posible el león X, sino el león sin más y

Cuento

también se reduce la dimensión del destinatario. Ya no deben ser comprendidos y contados a todo el mundo, sino a los niños (lo que no impide que estén presentes los mayores). Esta reducción del colectivo destinatario es consecuencia de la proliferación de géneros del discurso tradicional, que conlleva la especialización (la división de tareas). Este grupo de cuentos no expresa todavía el crecimiento natural, de forma directa sino que atiende únicamente al crecimiento esencial de los nuevos individuos que se incorporan a la comunidad.

Un segundo estadio en la figuración se da en los espacios-tiempos duales del cuento maravilloso. Este grupo de cuentos se plantea directamente la expresión del crecimiento contando con una amplia gama de recursos sirven para expresarlo. No basta el crecimiento de los jóvenes sino que la comunidad entera debe recoger el impulso natural para crecer ella misma. Por eso, son tan importantes la familia, los nacimientos, los matrimonios, la prosperidad y todo lo que pueda dar una imagen del crecimiento natural del colectivo humano. Propp ya observó que el cuento maravilloso pone en escena una familia (*Raíces*, 45), pero no sacó de ello ninguna conclusión. La primera de las conclusiones posibles es que no sirven las figuras zoomorfas para expresar el crecimiento, el cual solo puede percibirse en figuras habituales y familiares, las figuras antropomorfas. Por eso, en los cuentos maravillosos las figuras son ya antropomorfas, aun con rasgos animales ocasionales (el ogro) o mágicos (la maga, la bruja, el hada) en determinados personajes. La figuración de este grupo es moral con cierto matiz social, que es tópico: el rey y sus hijos, los huérfanos con madrastras, etc. Esta figuración traduce la figuración zoomórfica politico-moral a un dominio en el que la jerarquía del poder está fijada y se respeta (pese a la figura del pobre o tonto que consigue casarse con el hija del rey). La dimensión política de los cuentos de animales –y por tal hay que entender el poder que representa cada figura- se subvierte, siendo frecuente en los apólogos que animales poderosos, como el león o la pantera, sean burlados por animales débiles pero ingeniosos. La figuración moral de los cuentos maravillosos divide a los personajes en buenos y malos; los buenos son débiles, pero reciben ayudas mágicas para triunfar.

Un tercer estadio adopta la forma de una figuración social. Este tipo de figuración no está exento de rasgos morales, pero en él domina el componente social. Son los cuentos de tontos y los cuentos de costumbres; aquí entrarían figuras sociales como los curas, el judío, el

molinero, el jornalero, el criado, etc. Es, sin duda, un estadio de figuración que expresa una imaginación histórica y esto no es tanto porque figuras como la del cura –con su componente sexual, activo o pasivo- sean una consecuencia del celibato católico, sino porque la tipificación social exige una división social estamental, más compleja que la de las castas prehistóricas. Las castas prehistóricas se reducen a dos: la sacerdotal y la militar, que son las que representan la identidad de la tribu y su autoridad es incuestionable. Las castas históricas son más, como consecuencia del desarrollo de la división de tareas en la sociedad estamental, aunque los privilegios de tales castas no se fundan en la identidad comunitaria sino en el papel de colaborador necesario que la comunidad les otorga y que ellos asumen. El resultado es que el cuento, en tanto instrumento estético popular, pasa factura a las castas por sus privilegios y abusos. Se trata, pues, de una estética de resistencia a los factores de la desigualdad, que opera haciéndolo todo visible: la necesidad, la avaricia, la soberbia y los demás pecados sociales. Engaños y castigos son el resultado del ansia de desigualdad y de la hipocresía. Este tercer estadio del cuento tradicional no se interesa por el crecimiento; en él los aspectos de la generación y las imágenes naturales desaparecen y son sustituidos por aspectos sexuales. El siguiente estadio en este proceso de figuración desborda los límites genéricos del cuento. Se trata de una figuración individual, que entrecruza rasgos morales, sociales e ideológicos y que resulta propia de géneros como la novela u otros que admiten una fuerte novelización (algunos géneros teatrales).

La risa del cuento

Un factor esencial del cuento es la presencia de la risa, que es una de las marcas de la imaginación tradicional. Su presencia revela distintos grados de un proceso evolutivo social y es signo del grado de integración de la comunidad en el entorno natural. El carácter regenerador de la risa encuentra su continuidad natural en la estética del crecimiento. De ahí que el cuento maravilloso haya sido tenido por la culminación de este género.

En las formas de risa que encontramos en culturas de cazadores recolectores advertimos dos aspectos: que la risa se orienta al aprendizaje, al crecimiento esencial de la comunidad, y que reúne tontería y divinidad o poder mágico. Esta equiparación entre tontería y poder es la expresión estética de un mundo sin desigualdad. Ambos aspectos, la valoración del crecimiento esencial y la ausencia de jerarquización, muestran el alto aprecio de estas culturas a los valores

Cuento

fundamentales: la belleza, la verdad, la bondad y la justicia. La alta estima de estos valores tiene también su precio: la ausencia de libertad y el nulo estímulo para los cambios materiales, producto ambas cosas de la gran fuerza coercitiva de las tradiciones. De ahí que los folcloristas que han tratado a individuos de estas culturas, como es el caso de W. Bleeker y L. Lloyd, hayan dejado testimonio de su carácter pacífico e inofensivo. Por lo demás, la risa en las tradiciones de cazadores recolectores muestra la ingenuidad e igualdad inherente a este grado de evolución social.

En las culturas agrícolas se aprecian cambios sustanciales en la estética de la risa. Se acentúa el carácter regenerador de esta y sus motivos se convierten en el centro generador del cuento. La progresión histórica de las culturas agrarias conlleva un fuerte sincretismo, esto es, un fenómeno acumulativo de secuencias y motivos de risa. Las culturas más complejas –esto es, las culturas agrarias en entornos históricos y monetaristas- reduplican y enseñan imágenes y motivos, fruto de la tendencia a la acumulación que deriva del debilitamiento de los viejos motivos. Ejemplos de esta acumulación se encuentran en los cuentos de tontos de los hermanos Grimm como “Frido y Catalisa” y “La oca dorada.”

La risa desarrolla una doble faceta en los cuentos de las culturas agrícolas. En la línea de los cuentos de espacio-tiempo unitario (los cuentos de aprendizaje) la risa aparece como ingenio, facecia, y suele ofrecer una imagen ambivalente: el ingenioso es el tonto y lo que lo hace ingenioso son sus valores morales. Incluso cuando las estratagemas requeridas por el cuento tienen un perfil tramposo –por ejemplo, el cuento “La liebre y el puercoespín” de los Grimm- lo esencial son las consideraciones morales –el castigo de la soberbia y la ley de la correspondencia genérica, en ese cuento. En los cuentos de los Grimm, la figura del bobo en “La oca dorada” ilustra esta idea del tonto-bueno afortunado. Catalisa representa otra variante de esa misma figura: el tonto en serie, al que un error lleva a cometer otro error mayor pero, finalmente, llevado de su irrefrenable tontería obtiene un premio reparador. Los cuentos de espacio-tiempo dual suelen tener un tono dramático –siguiendo con los Grimm, recuérdese “Rapunzel,”- y en ellos la risa se manifiesta como victoria sobre los espíritus malignos y, finalmente, como conquista de la felicidad.

Por último, los cuentos obscenos representan la degradación de la risa del folclore, que se da en las sociedades históricas y monetaristas. El aspecto regenerador de la risa –moral o vital- desaparece y queda su dimensión burlesca, degradadora. Los coleccionistas de chistes, facecias y anécdotas del Humanismo (desde Sacchetti y Poggio a Mal Lara o Torquemada, pasando por Erasmo) se debaten sobre la necesidad de aceptar o rechazar la obscenidad, que da lugar a nuevos cuentos y géneros derivados como los que ellos cultivan. Son solo los que tienen una sensibilidad afín a la carnavalización folclórica medieval, que retenía aún lo esencial del espíritu del folclore agrario y de la estética de la risa. La obscenidad es un fenómeno paralelo a la desintegración del cuento en otros géneros menores duales: orales y escritos, como el chiste, la facecia y la anécdota. Estos nuevos géneros tienen un destino desigual en el panorama de la cultura de la edad histórica y ponen de manifiesto las diversas posibilidades de la risa, en especial, las que resultan de la pérdida de su carácter regenerador.

Un aspecto de suma importancia en la estética de la risa es la creación de figuras específicas de la misma. Estas figuras no representan a nada ni a nadie y su papel es, por tanto, puramente funcional: desvelar lo falso y hacer reír. La más importante de esas figuras es el *trickster*, el burlador, cuyo origen ya hemos visto que se remonta a los mito-cuentos de culturas recolectoras. Otras figuras de la risa son el tonto y el pícaro, derivaciones del *trickster*. No es el momento de abordar los problemas que plantean estas figuras específicas ahora; nos limitaremos a señalar que se convierten en figuras transgénéricas, esto es, que rebasan los límites del cuento y crean otros géneros especiales (farsas, representaciones callejeras) para ellas, incluso subgéneros de la novela.

El cuento y otros géneros tradicionales

El mismo método que hemos seguido para caracterizar la formación y evolución del cuento nos puede servir para situar sus relaciones con otros géneros tradicionales: el mito, la leyenda, la saga, los géneros didácticos (la adivinanza, el refrán, etc.), la canción, el caso... No es el momento de abordar tampoco este tema, merecedor de mucha más atención de la que ahora podemos dedicarle. Nos limitaremos a señalar que la proliferación de géneros tradicionales tiene lugar al tiempo que la constitución del cuento como género tradicional y que la mayoría de estos géneros consiguen estabilizarse en las postrimerías del mundo de las tradiciones o, si se prefiere, en la antesala misma de la historia. La aparición en estos géneros del ocaso de las tradiciones de abundantes motivos folclóricos hizo pensar a algunos estudiosos que el

Cuento

cuento era el origen de todos los géneros tradicionales o, incluso, que todos estos géneros eran, en última instancia, cuentos. Esta posición encontró su arropamiento teórico gracias a la obra de M. Wundt *Völkerpsychologie* (1909). Hermann Gunkel sustituyó su teoría del carácter de colección de sagas del Génesis por otra que reducía las sagas a cuentos, debido a la influencia de Wundt. Sin embargo, resulta más acertado pensar que cada forma social tradicional conlleva sus propios géneros. Por ejemplo, las teocracias tienen una preferencia por las sagas, las colecciones legislativas y los himnos o salmos, los regímenes de base esencialmente ganadera desarrollaron géneros épicos, como la epopeya y las baladas, los regímenes cantonales-feudales prefieren, en cambio, las leyendas.

Otros géneros tradicionales no dependen directamente del tipo de organización social de conjunto de un momento determinado, sino que se asocian a ciertos movimientos sociales. Es lo que ocurre con géneros didácticos como la parábola, el caso (milagro), el misterio...

Sólo en cierto sentido los demás géneros tradicionales están subordinados al cuento: carecen de su universalidad y su tolerancia, ya que o bien tienen un carácter nacional (la saga), local (la leyenda), de casta (leyes y otras didascalias), o bien se dirigen a públicos muy concretos (las canciones).

Empirismo y estética del cuento

Una de las primeras conclusiones que debemos extraer de esta aproximación estética al cuento tradicional es el valor implícito en las clasificaciones de tipos y motivos de Aarne-Thompson. Se ha partido de la afirmación de la insuficiencia de la aproximación empírica a este género (y, en realidad, a todo el dominio literario e, incluso, humanístico). Y esta afirmación sigue siendo válida ahora, pero quizás en este momento también podamos comprender mejor que, tras la clasificación de tipos de Aarne-Thompson, no hay sólo empirismo, aunque la mayoría de los investigadores vea en ella sólo eso. Sucede a veces que, tras la apariencia de simple empirismo en los grandes estudios del siglo XIX, se esconde un planteamiento estético más o menos visible y afortunado. Esto ocurre con el trabajo de Antti Aarne y Stith Thompson: la lógica de su índice es una lógica estética y, probablemente, a eso se deba buena parte de su éxito. En primer lugar, coloca los cuentos de animales (1-299) y, tras ellos, vienen los cuentos

folclóricos ordinarios, que incluyen los cuentos maravillosos (300-749). Por otra parte, es preciso reconocer que los cuentos religiosos y las “novelas” necesitarían un replanteamiento. La sección de chistes y anécdotas (1200-1999) constituye otro estadio de la evolución del género, como ya hemos señalado; sin embargo, los cuentos de fórmula (2000-2399) quedan aislados por un problema de comprensión de los vínculos entre el cuento y otros géneros didácticos. Ciertamente esta clasificación no puede tomarse en su totalidad como una interpretación estética por carecer de un desarrollo evolutivo y proceder según criterios más o menos prácticos, por lo general, temáticos. Pero el espíritu que la funda tenía una conciencia de la dimensión estética del fenómeno que no puede ser desdeñada por no ser explícita. Algo parecido puede decirse de la clasificación que propuso Millar, al establecer tres grandes grupos de cuentos: maravillosos, de animales y de costumbres.

Como quedó dicho, al principio el pensamiento estético vivía clandestinamente en los estudios del folclore. En el comparatismo – tanto el de Propp como el de Lévi-Strauss– esto es fácil de apreciar, pese a la tendencia común a explorar los temas y a su ceguera para las categorías estéticas. Hoy también se sabe que el método finés-norteamericano tiene un fundamento estético oculto. Es de esperar, por otra parte, que argumentación ofrecida haya sido suficientemente eficaz para sugerir que un desarrollo de ese fundamento estético, en forma de comprensión de la evolución de las grandes categorías del cuento tradicional, sería muy conveniente para preparar el salto cualitativo que estos estudios demandan hoy.

LA TRANSICIÓN A LA ESCRITURA. EL CUENTO COMO GÉNERO CULTURAL

El cuento tradicional tiene, como se ha dicho, su entorno natural en la cultura oral. Con la irrupción del tiempo histórico se produce una revolución cultural que afecta a los géneros tradicionales. La etapa que llamamos *historia* lleva aparejados profundos cambios sociales y culturales. Entre los más llamativos están la generalización del dinero como instrumento de intercambio, la aparición de las disciplinas, de la escritura alfabética, del calendario solar, la consolidación de la diversidad social y, con ella, de una diversidad cultural, entre otros. Resultado de todo ello es la aparición de una esfera nueva: la esfera de la cultura, que conforma un mundo selecto, cuyos habitantes son los *letrados*. Su instrumento es la escritura y sus vías de expresión, los géneros culturales, que tienen atributos y funciones propios. La cultura

Cuento

toma sus géneros del mundo de la oralidad, pero no los toma tal cual sino a través de un proceso que crea géneros nuevos a partir de géneros orales o de elementos desprendidos de ellos. En verdad, ningún género cultural continúa sin más un género tradicional, ya que todos los géneros culturales resultan de un proceso más o menos largo de transformación de los géneros orales, que siguen conviviendo –en un estrato inferior, como cultura popular o baja– durante siglos como los géneros de la cultura. En otro lugar hemos llamado al proceso de creación de nuevos de géneros históricos *mixtificación*, concepto tomado de la obra de Lukács y cuyas raíces se remontan a Platón (*Leyes* § 700-01). En efecto, pensador griego vio cómo la disolución de los géneros tradicionales daba lugar a géneros nuevos: los poetas se creen libres de mezclar géneros tradicionales, proponiendo obras que sólo se someten a la valoración popular, despreciando las tradiciones (es, como se ha visto, lo que el filósofo llama con horror *teatrocracia*).

El proceso de mixtificación es distinto en cada género histórico. La novela ofrece el proceso más espectacular, al recibir elementos de la epopeya, la tragedia, la poesía amorosa, los relatos de viajes y otros géneros didácticos. En el mundo de la poesía se produce el cruce entre géneros orales: el mismo Platón denuncia en *Leyes* cómo los poetas se atreven a mezclar *trenos* con *peanes*, esto es, lamentaciones fúnebres con cantos de gloria y alabanza, lo que da lugar a la elegía. Para el cuento tradicional, el proceso de hibridación e integración en la esfera de la cultura resulta particularmente duro. En primer lugar, los cuentos tradicionales son considerados “cuentos de viejas” o “patrañas”, pues no pueden disimular su origen popular. En segundo lugar, ni la Antigüedad ni la Edad Media ni siquiera los siglos humanistas fueron capaces de distinguir conceptualmente un conglomerado de géneros menores que giran en torno al cuento. El término griego *ainos* abarca significaciones tales como fábula, parábola, proverbio, consejo, anécdota o historieta (Kohl, 94). Tras esta aparente imprecisión conceptual de los antiguos se esconde una precisa observación: todos estos géneros forman un colectivo de carácter bajo en la escala jerárquica de la cultura y pugnan por encontrar un lugar en esta nueva esfera. Las dificultades que encuentra el cuento tradicional para acceder al dominio de la cultura son enormes, dada su naturaleza. Pero la fuerza de este género es también enorme. El resultado de este choque entre fuerzas de signo contrario es un proceso de reacentuación ideológica; un proceso de diversificación según funciones, que da lugar a géneros parcialmente

autónomos: y un subsiguiente proceso de concentración de estos géneros del que procede el cuento literario moderno.

Paralelamente a estos procesos, tiene lugar otro movimiento de mayor alcance: la *novelización* del cuento, que tiene su principal expresión en el fenómeno que en español denominamos novela corta, que afecta por igual al cuento y la novela.

Para desentrañar el complejo mundo del cuento premoderno recurriremos, en primer lugar, a la clasificación propuesta por Maxime Chevalier (1999, 9-17), quien distingue cinco grandes direcciones en la transición del cuento a la escritura:

la fábula, en colecciones como las de Esopo, Fedro y Babrio;

el relato jocosos o cuento risible, como el cuento del cordero o ejemplo de Pitas Payas en el *Libro de Buen Amor*;

el *exemplum*, esto es, cuentos al servicio de la predicación religiosa:

soliloquio y diatriba costumbrista (Chevalier propone los monólogos y diálogos del Arcipreste de Talavera)

la novela-noticia o novela corta, la del *Decamerón*, que oscila entre el cuento oral y la novela escrita.

A esta lista habría que añadir, para completar el cuadro del periodo de transición, el cuento tradicional, que sobrevive en la Edad Media y en los siglos premodernos, y la *protonovela*, que Chevalier prefiere denominar *paleonovela*.

La fábula

La fábula es un género tradicional, generalmente identificado con Esopo y las obras a él atribuidas. Estas obras se trasladan a la escritura a finales del siglo IV a. C. por Demetrio de Falero, hecho que da lugar a la aparición de un género en la Antigüedad y en la Edad Media, que alcanza hasta el siglo XVIII: la fábula en verso. Como cuento tradicional, suele ofrecer dos figuras opuestas –frecuentemente, de animales–, lo que le confiere una estructura bipolar: bien y mal, sagacidad y necedad, poder y debilidad... La evolución de la fábula nos permite apreciar las profundas tendencias que afectan al cuento tradicional en la era histórica y cultural. El latino Fedro (siglo I) combina fábulas con

anécdotas (sobre Esopo, Sócrates, Menandro...) que adaptan las de Esopo, incorporando matices de sátira y denuncia. El mismo Fedro admite que su fuente es Esopo, pero que añade que él lo ha versificado (en senarios), y distingue dos propósitos: la risa y el consejo, al tiempo que advierte las posibles críticas por los aspectos derivados de la verosimilitud. Babrio (siglo II) siguió un camino similar, esta vez en griego y en verso colímbico. En la Edad Media la tradición fabulística ofrece los Esopetes; en España el primero, un tanto tardío, es el *Ysopete historiado* (Zaragoza, 1482). La tradición esópica -a la que se le suma la oriental (*Calila e Dimna*)- había alcanzado antes a autores como el Arcipreste de Hita y Don Juan Manuel. El paso siguiente lo da Lutero, al traducir a Esopo, el cual añade nuevo material propio, con lo que la dimensión didáctica crece frente a la faceta jocosa. La Fontaine (s. XVII) desliza el matiz moral de la fábula luterana hacia el campo de la política. En el siglo XVIII Triller, Samaniego e Iriarte culminan la evolución del género.

El cuento humorístico

El cuento humorístico (“relato jocoso” lo llama Chevalier) es el cuento tradicional que se traslada al dominio de la literatura escrita. Algunos han alcanzado celebridad, como es el caso del relato de Pitas Payas en el *Libro de Buen Amor* o el de la fierecilla domada en el *Libro de Patronio*. Ambos forman parte de importantes series históricas y no pocos de ellos sufren alteraciones debidas a una reacentuación didáctica. El siguiente *ejemplo* (así lo denomina el Arcipreste de Talavera) muestra ese matiz didáctico reprobador:

Una mujer tenía un hombre escondido en su casa, vino su marido e escondióle tras de una cortina. Al entrar, el marido le dijo: “¿Qué haces, mujer?” “Siéntome enojada, marido,” respondió ella. El marido se sentó en un banco que delante de la cama había e pidió a su mujer la cena. El otro no podía salir. E hizo la mujer que entraba tras la cortina, a sacar los manteles, e dijo al hombre: “Cuando yo los pechos pusiere a mi marido delante, sal amigo, e vete.” E así lo hizo, e dijo al marido: “No sabes cómo se ha hinchado mi teta, e rabio con la mucha leche.” “A ver, muéstramelo”, replicó el marido. Sacó la teta e con un chorro de leche le cegó del todo, e en tanto el otro salió. E el marido: “¡Oh, hija de puta, cómo me escuece la leche!” Respondió el otro que se iba: “¿Qué debe hacer el cuerno?” E el marido, como que sintió ruido al pasar e como no veía, dijo: “¿Quién pasó ahora por aquí? Parecióme que hombre sentí.”

Dijo ella: “El gato es, cuitada, que me lleva la carne;” e dio a correr tras el otro que salía haciendo ruido, como que iba tras el gato, e cerró bien su puerta e tornóse, corrió e halló a su marido que ya bien veía, mas no el duelo que tenía. Pues así acostumbran las mujeres a disimular con su arte sus mentiras (2ª parte, cap. X).

Quizá la obra que mejor representa la transición de la oralidad a la escritura sea *El cuento de los cuentos* (*Lo cunto de li cunti*) de Giambattista Basile, publicada en 1634, dos años después de la muerte del autor. Basile escribe esta colección de cuarenta y nueve cuentos tradicionales recreados “para pasatiempo de los pequeños” en su dialecto napolitano, lo que refuerza el carácter oral. Se ha dicho de Basile que es el precursor de lo que dos siglos después harán los hermanos Grimm, Afanásiev y los folcloristas modernos.

Esta infiltración del cuento tradicional en la literatura expresa la enorme vitalidad de la literatura oral en la Edad Media y los siglos premodernos. La prueba más relevante de esa vitalidad es la aparición de una línea cuentístico-novelística mixta, esto es, tradicional culta. Esa línea está representada por el *Decamerón*, el *Novellino*, el *Heptaméron*, los *Cuentos de Canterbury*, entre otros, y llega hasta la Modernidad, con autores como Musaeus (*Cuentos populares de los alemanes*) y Hawthorne (*Twice Told Tales*). Un hecho ilustrativo es que Cocteau, Borges y Atxaga, entre otros, han estilizado un mismo cuento: “El criado del rico mercader”.

En esta línea general del cuento humorístico premoderno destacan dos formas que han recibido la consideración de géneros de ámbito nacional: el *fabliau* y el *schwank*. El *fabliau* es un cuento humorístico en verso, como lo definió Bédier. Se ha considerado un género francés, aun con unos pocos casos en Inglaterra, pero esa definición se puede aplicar a materiales de otros ámbitos lingüísticos. Los primeros testimonios escritos conservados se datan en torno a 1190 y son ocho poemas compuestos por Jean Bedel. Como género, suele situarse su último acto a mediados del siglo XIV, con la obra de Jean de Condé; la estética del *fabliau* puede describirse como un grotesco costumbrista. Sus figuras son típicas de la tradición: el marido cornudo, la mujer celosa, el burlador burlado, las putas, el granjero avisado, etc. La mitad de los *fabliaux* que conocemos son cuentos escatológicos e impúdicos, mientras un grupo pequeño son cuentos macabros sobre enfermedades y cadáveres. Otros cuentos son humorísticos sin recurrir a lo escatológico: en ellos pueden apreciarse aventuras cortesanas, enseñanzas morales o simples acertijos y juegos de palabras. La más

importante colección de *fabliaux* es la de A. de Montaiglon y G. de Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles* (6 vols. París, 1872-1890).

El *schwank* es un cuento humorístico alemán tradicional cuyo desarrollo va de la Edad Media al siglo XVI, momento en el que alcanza su apogeo. Muchos *schwank* giran en torno a una figura o un colectivo: Till Eulenspiegel, los Gothamitas o la gente de Schwarzenborn. Algunos son chistes o anécdotas. Predomina en el *schwank* el didactismo humorístico y muchos de ellos muestran el triunfo de un siervo sobre su superior. La crítica se ha ocupado de delimitarlo frente al chiste y la anécdota.

El *fabliau* y el *schwank* muestran cómo, a pesar de las distancias geográficas y temporales, la importancia del cuento humorístico fue enorme en la Europa premoderna en su transición de la tradición a la escritura. Las estéticas grotescas de estas tradiciones han influido poderosamente en autores posteriores -Rabelais, Cervantes, Shakespeare y muchos otros- y constituyen uno de los más valiosos sustratos de la literatura moderna. Según Bajtín, el *fabliau* y el *schwank* muestran la resistencia popular al pensamiento feudal y su convencionalismo viciado, que ha invadido las relaciones sociales. A la falsa concepción medieval del mundo le oponen la sagacidad del villano, del artesano, del joven clérigo y, en especial, del vagabundo desclasado; a la hipocresía interesada oficial le oponen la simpleza desinteresada del tonto y su sana incompreensión (Bajtín 1989, 314).

El exemplum

El *exemplum* requiere también una explicación, pues recoge materiales variados. Es una forma que reproduce en su interior la diversidad que hemos señalado, lo que pone de manifiesto que el fenómeno mixtificador domina por completo el espectro cuentístico. Para ilustrar esta cuestión, recurriremos a la clasificación del *exemplum* propuesta por Joseph Mosher y publicada en 1911, quien vio en el *exemplum*:

un material variopinto, procedente de obras históricas - seculares y eclesiásticas-poemas y prosa de ficción -antiguas y medievales-, hechos coetáneos y relatos e incidentes que atrajeron la atención de los respectivos autores;

colecciones de cuentos tradicionales, fábulas, anécdotas y vidas de santos que, si bien no estaban pensadas como ejemplarios, ofrecen un material útil para la predicación. Esto incluye las colecciones de fábulas de la Antigüedad, las anécdotas de Valerio Máximo y la *Leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine;

tratados de moral y didáctica que recolectan casos, como *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, los *Diálogos* de Gregorio y el *Jacob's Well* o el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; y

ejemplarios para el uso de predicadores: los más conocidos son el *Alphabetum narrationum* (finales del siglo XIII), el anónimo *Fabularum anecdotorumque collectio ad usum Praedicatorum, in seriem alphabeticam digestiam* (siglo XIV), la también anónima *Exempla Archiepiscopi Tyrensis* (hacia 1300 y recogida en los *Sermones vulgares* de Jaques de Vitro), el *Speculum Exemplorum*, reescrito en 1603 por Johannes Major como *Magnum Speculum Exemplorum*, el *Promptuarium* de Herolt (hacia 1440), el *Scala Celi* de Johannes Gobii (siglo XIV), *Gesta Romanorum* (finales del siglo XIII), la *Parabola* de Odo de Ceritona (finales del siglo XII) y el *Liber moralizationum historum* de Robert Holcot (principios del siglo XIV).

Las tres primeras categorías reproducen líneas que incorporan al universo del *exemplum* líneas cuentísticas ajenas al quehacer homilético, aunque resulta imposible deslindar unos materiales que tienen en común su naturaleza cuentística.

Colecciones de cuentos

Disciplina clericalis. Se trata de una colección de treinta y tres cuentos y un prólogo compuesta en el siglo XII por el judío converso Pedro Alfonso de Huesca. El mismo Pedro Alfonso explica en el prólogo: "Compuse mi librito en parte con proverbios de filósofos y sus enseñanzas y en parte con proverbios y ejemplos árabes y fábulas de animales". Sus fuentes abarcan desde las fábulas de Esopo (ejemplo V) hasta las colecciones de cuentos orientales, como el *Barlaam y Josafat* (ejemplo XII), *Calila y Dimna* (ejemplo XXIV) y el *Sendebat* (ejemplos XI o XIII). También utilizó la literatura sapiencial atribuida a los filósofos de la antigüedad, como los *Bocados de oro*, relatos bíblicos y la tradición folclórica oral hebrea, árabe y cristiana

Panchatantra. El *Panchatantra* constituye la más importante, completa e influyente de las recopilaciones de relatos hindúes; en sus cinco libros o series de cuentos -a eso alude el título de la obra- reúne

Cuento

un total de setenta y tres narraciones escritas en sánscrito. Aunque el encargado de llevar a cabo esta empresa fue el brahmán Visnusárman, la decisión correspondió, al parecer, a Amaranzakti, rey de Mahilaropya; lo que el monarca pretendía era aleccionar por la vía rápida a sus tres hijos (“muy estúpidos”, por cierto). El didactismo constituye sin duda una de las claves de su éxito a través del tiempo y aparece como la causa inmediata de sus traducciones e imitaciones tanto dentro como fuera de la India. Fuera del ámbito hindú, la primera traducción al persa se realizó en el año 570 con el título *Calida wa Dimna*, es decir, con el nombre de los chacales que protagonizan el primer libro, aunque el texto abarca bastante más que la historia de los dos hermanos; después del persa se constatan versiones al árabe (siglo XI), hebreo (s. XII), latín (s. XIII) y romance (Alfonso X, siglo XIII). De la presencia de esta colección en escritores peninsulares dan buena muestra las obras de Juan Ruiz, don Juan Manuel, Ramón Llull, Samaniego, Iriarte, etc.

El *Panchatantra* está en el origen de una larga tradición didáctica que busca, a través del solaz que procuran las narraciones, inculcar en el lector una serie de enseñanzas que regulen razonadamente su comportamiento en los más diversos ámbitos de la existencia. Para el lector de hoy, la inserción sistemática del discurso didáctico-expositivo puede sin duda entorpecer la lectura de la obra, pero es preciso reconocer que constituye su objetivo fundamental. Dividida en cinco libros, el primero versa sobre la “Desunión de los amigos”, siendo sus principales protagonistas el león y el toro, además de los dos chacales; el segundo se consagra a la “Adquisición de amigos” y cuenta con personajes como un cuervo, un ratón, un ciervo y una tortuga, que triunfan de peligros y adversidades gracias a la amistad que les une; el tercero, “Buhocorvina”, se centra en la guerra entre búhos y cuervos; el cuarto, “La pérdida de lo adquirido”, alude a lo fácil que resulta verse privado de lo que uno posee; el quinto, finalmente, avisa de lo contraproducente que puede resultar “La conducta impremeditada”. Frente al predominio absoluto de protagonistas animales en los cuatro primeros libros, es de reseñar la presencia casi exclusiva de seres humanos en el último (esta mezcla de animales y humanos refleja muy acertadamente la visión del mundo de la religión y el pensamiento hindúes, muy reacios en principio a establecer dicotomías). Aspectos destacables de la obra desde un punto de vista técnico son, de un lado, la inserción de unos cuentos en el interior de otros, además del juego con diversos niveles de realidad: lo maravilloso y fantástico al lado de lo más cotidiano.

Calila e Dimna. *Calila e Dimna* constituye una de las colecciones de cuentos más importantes de las que llegan a Europa a lo largo de la Edad Media a través de traducciones persas y, sobre todo, árabes; sus orígenes más remotos se encuentran en la India: Calila y Dimna son en realidad, como se ha dicho, los chacales Karataka y Damanaka, los protagonistas del libro primero del *Panchatantra*, cuyo contenido es aprovechado en esta obra. Al igual que ocurrirá después en la Europa cristiana, parece que los monjes budistas insertaban en sus predicaciones narraciones para ilustrar ante los fieles la doctrina de Buda de donde, posteriormente, se extraían las enseñanzas correspondientes. Difundidos primeramente de forma oral, estos relatos se codificaron más tarde por escrito; en el caso de *Calila e Dimna* dicha labor se llevó a cabo en torno año 300 d.C.; la traducción persa es del siglo VI y la árabe, de donde procede la versión difundida en España, del VIII. Globalmente considerado, el rasgo más destacado del libro es su orientación didáctica y, como en otras colecciones, la instrucción, dirigida a reyes y príncipes, se lleva a cabo recurriendo a una serie de historias protagonizadas por animales.

Aunque las narraciones destacan predominantemente por su sencillez, cabría destacar algunas singularidades compositivo-discursivas. En primer lugar, es característica la técnica del relato encajado; tanto en la narración principal como en la enmarcada aparecen dos figuras: el rey y el filósofo o consejero en la primera y Calila e Dimna en la segunda. El procedimiento es siempre el mismo (pueden verse al respecto los capítulos III-XVIII): pregunta genérica del rey y respuesta del filósofo, que pasa por varias fases –respuesta inicial poco precisa, ejemplificación y conclusión–, aunque esta última, en forma de moraleja, también puede aparecer en boca del rey; es preciso señalar también que no siempre hay un cierre. En determinados momentos se alcanza una notable complejidad al convertir al personaje de un cuento en narrador de una nueva historia; en otras ocasiones, el personaje funciona como elementos de cohesión y, a veces, es la temática lo que sirve para unir un conjunto de narraciones.

Discursivamente, cabe observar una diversidad parecida: en el interior de la obra alternan, sobre todo, el discurso narrativo y el didáctico-expositivo; con todo, es la orientación pedagógica del conjunto lo que justifica la importancia que tiene el discurso argumentativo en su interior. En otros términos: aunque los resultados no siempre están asegurados, se trata de convencer al interlocutor de la bondad de asumir unas determinadas normas de conducta. En este caso,

Cuento

al menos, resulta incuestionable que la literatura aspira a influir en la vida.

Il Novellino. En el Medievo europeo -y, de manera especial, en Italia- se lleva a cabo, desde finales del siglo XIII y a lo largo de todo el XIV, una vasta recopilación de cuentos y narraciones cortas de todo tipo (anécdotas, chistes, burlas, etc.), que se plasma, por lo que se refiere a este país, en tres obras importantes para la literatura del momento: *Il Novellino*, *Il Trecentenovelle* y el *Liber Facietiarum*. Aunque la primera edición impresa de *Il Novellino* es de 1525, el manuscrito más antiguo de esta recopilación medieval data de finales del siglo XIII o principios del XIV. La impresión más temprana de la obra es del siglo XVI y se lleva a cabo en Bolonia con el título de *Le cento novelle antike*; la segunda ve la luz en Florencia (1572) bajo el marbete *Il libro di novelle et di bel parlar gentile*. Se trata de una miscelánea donde se entremezclan materiales procedentes de la tradición oral y escrita -cuentos, burlas, chistes, *exempla*, cuestiones jurídicas, casos, anécdotas, dichos, sentencias, reflexiones, etc.- en la que predomina el tono crítico-festivo y, en definitiva, la risa paródica o con propósitos regeneradores; en suma, un amplio elenco de materiales catalogables como carnalescos. *Il Novellino* es una auténtica enciclopedia de los géneros narrativos breves de la época medieval -*novella* significa primeramente noticia o rumor y, posteriormente, anécdota o caso curioso- cuyo origen se encuentra en la tradición folclórica, la cultura clásica grecolatina, la Biblia, la historia y la literatura del momento (novela artúrica), principalmente. Las narraciones se localizan en lugares muy diversos tanto de Oriente como de Occidente -India, Grecia, Egipto, Siria, Francia, España, Inglaterra, la Provenza...- y algo parecido cabe decir de los personajes: dirigentes políticos o militares (Alejandro Magno, el sultán Saladito o Federico II de Suabia), intelectuales (Aristóteles, Séneca, Sócrates), bíblicos (David, Salomón), enraizados en la tradición literaria (Héctor, Príamo, Merlín, Tristán e Isolda), etc. Parece que el material de la obra está orientado a la formación de futuros oradores, esto es, a la adquisición del arte de hablar en público; de ahí la abundancia de ejemplos en los que destacan cualidades como la cortesía, la generosidad o la valentía y el ingenio como cualidad mental más sobresaliente.

En el interior de *Il Novellino* -que carece de un principio organizativo definido, temático o estructural- se aprecia la presencia de un importante volumen de cuentos de la más diversa índole. En ellos

pueden observarse algunos tópicos y motivos característicos del Medioevo: el enfrentamiento entre Oriente y Occidente (mundo tradicional depositario de la verdadera sabiduría y valores positivos frente al mundo civilizado condenado a un futuro negro), la mezcla de realidad y fantasía, el didactismo (mayor en unos géneros que en otros), el amor cortés (frecuentemente parodiado), etc. “El autor del *Novellino* –afirma Pilar Tejero (2005: 344)- es consciente de que se están perdiendo o degradando unos valores fundamentales para la convivencia humana; por ello se ve obligado a poner por escrito aquello que siempre perteneció a la oralidad. Sin embargo, en el proceso de escriturización incorpora nuevos valores pertenecientes al mundo de la cultura: el respeto a la ley humana; el criterio de autoridad que otorga la idealización de determinados personajes históricos y literarios; y el encumbramiento de la cultura escrita, que se entiende como vehículo indiscutible para la formación del auditorio.”

Il Trecentenovelle. El siglo XIV asiste a la aparición de otra importante compilación de formas narrativas, *Il Trecentenovelle*, cuyo autor es Francesco Sacchetti, personaje polifacético y muy implicado en los asuntos sociales y políticos de su tiempo. Gran observador de la vida y costumbres, el autor sitúa sus historias en el Norte italiano (especialmente, en Florencia) de la segunda mitad del siglo XIV y no pierde ninguna oportunidad para censurar mordazmente –mediante la guiñolización de los personajes y, en ocasiones, la sátira- aspectos como la lujuria de los religiosos, el miedo a la muerte, la hipocresía, la superstición, la avaricia, el culto a las reliquias de los santos, la religiosidad huera y la ausencia de valores de la nobleza. El término *novella* significa para Sacchetti más o menos lo mismo que en *Il novellino*: narración de un hecho curioso, agradable y ejemplarizante, esto es, un acontecimiento a través del cual se pretende satisfacer la curiosidad de un receptor ávido de rarezas y novedades. El carácter paródico y el ingenio son cualidades inseparables de los géneros breves tratados por Sacchetti como casos, anécdotas, burlas, chistes, etc.

Los géneros mejor representados en la obra son los chistes, las anécdotas festivo-satíricas y las anécdotas-cuento. Un rasgo característico de los relatos de Sacchetti es la presencia de un personaje: en los chistes es Rodolfo de Camerino –destaca por sus respuestas ingeniosas a través de las cuales ridiculiza o satiriza, en especial, respecto de los sesudos tratados y polémicas humanistas-, en las anécdotas festivo-satíricas son Basso de la Penna, Dolcibenne dei Tori y Pietro Gonella, cuyas historias se definen por el tono burlesco y, sobre

Cuento

todo, la risa carnavalesca apoyada en motivos folclóricos y, según los casos, con un marcado acento anticlerical (especialmente, en D. dei Tori). Las anécdotas-cuento, finalmente, se caracterizan por un didactismo grotesco que se apoya en la importancia de la fortuna o destino, cuyo carácter azaroso es precisamente la causa del miedo que suscita en el ser humano. En suma: Schetti continúa la tradición boccacciana del relato breve, pero es sobre todo el impulsor de una estética realista en la que es claro el predominio de lo folclórico y carnavalesco.

Liber facetiarum. Su autor es Francesco Poggio Bracciolini, que pasa por ser el verdadero creador de la facecia, además de gran compilador de cuentos, chistes y burlas. Como hombre embebido en el espíritu renacentista busca siempre el perfeccionamiento del ser humano y todo lo que pueda contribuir a este fin. En principio, la facecia se vincula con una de las virtudes que han de adornar al hombre cultivado y urbano en sus relaciones con los demás: la cortesía y, por ende, el arte de narrar. Dicho arte implica, además del dominio de los registros de la narración, agudeza mental o ingenio en las respuestas que se ponen en boca de un personaje histórico y la elegancia y el saber vivir propios de nuevo ideal de hombre propuesto por Baltasar de Castiglione en *El cortesano* (*facetis* designa, según Marcello Ciccuto -1983:45-46- un tipo de hombre notablemente alejado de la *rusticitas*). Pero Poggio Bracciolini se aparta un tanto de esta tradición tan refinada porque da entrada en este ámbito a la cultura popular para criticar o satirizar los defectos de la sociedad de su tiempo; lo que se busca es la risa regeneradora, aunque la lengua de la que se vale no es el romance sino el latín.

Bajo el título de *Confabulaciones* el autor incluye una notable variedad de géneros –chistes, burlas, narraciones, fábulas, respuestas ingeniosas, anécdotas festivas, casos y hechos novedosos o extraordinarios, fundamentalmente- por medio de los cuales aspira a procurar entretenimiento en las sobremesas de las celebraciones en grupo (como es sabido, el recurso del banquete como ocasión para narrar cuenta en este momento con una larga tradición que se remonta a los tiempos clásicos y, referido a la cultura popular, tenía un precedente tan ilustre como el de la cena de Trimalción). En todo este material -algunos de cuyos elementos proceden de la Edad Media- lo carnavalesco desempeña un papel importante, hecho que pone de manifiesto que lo que persigue el autor no es tanto la perfección moral como hacer reír. “Lo más importante de la obra de Poggio –señala Pilar

Tejero (2005:383-384)- es que no es una obra de edificación moral, no gira en torno al eje vicio / virtud; sólo trata de recoger todas aquellas 'facecias' que ha oído desde su juventud y ponerlas por escrito en un 'confabulario' para regocijo del lector. Todavía es apreciable la frescura y carnavalesidad de la oralidad, no se trata de aleccionar, de hecho, al contrario de lo que piensa el editor, hay más presencia de la risa regeneradora y folclórica, que de la *faceta* y cortesana... Frente a este mundo de la moderación y la prudencia, Poggio rescata para la facecia el material folclórico y bufonesco que todavía se encontraba en muchas manifestaciones del ámbito oral –incluidos los sermones.”

Sendebar (o Sindibad). Se trata de una colección de cuentos orientales que presenta numerosas versiones. La crítica las agrupa en dos ramas: la oriental y la occidental. La rama occidental –que procede de una traducción latina del siglo XII y se aleja más de la colección original- conoce versiones en siríaco, griego, árabe, hebreo, persa y castellano. Se suele denominar a esta rama *Libro de los Siete Sabios* (Lacarra 1999: 77) y cuenta con versiones al alemán, inglés, francés y castellano. Ambas ramas comparten la presencia de un marco narrativo -que alude a la educación de un príncipe-, se orientan a la exposición de un simbolismo hermético y difieren en sus contenidos.

Roman de Renart. Es una colección francesa de fábulas en verso compuestas entre los siglos XII y XIII. Tienen figuras de animales por personajes y, entre ellos, dos principales: el perverso lobo Ysengrin y el astuto zorro Renart (un *trickster*). Algunas de las fábulas tienen autor conocido.

Las mil y una noches. Heteróclita colección árabe que reúne materiales que van desde el siglo VIII al XVIII, un milenio durante el cual aparecen innumerables variantes en los distintos grupos de manuscritos. También son muy diversos los materiales reunidos y, aunque se tiene por una colección de cuentos, hay en ella novelas largas como la “Historia del rey Umar Al Numán y sus dos hijos”. Los relatos de Simbad y de Aladino son dos adiciones tardías. Sus fuentes son indoiranias, árabes, iraquíes y egipcias.

Colecciones de autor

El Conde Lucanor. Se trata de una colección de 51 *enxienplos*, debida a don Juan Manuel, noble castellano sobrino de Alfonso X. Esta colección va seguida de los libros de los proverbios y de la doctrina, dos novelas didácticas que completan el conjunto. Lo acabó de componer el 12 de

Cuento

junio de 1335. Los cuentos son de origen diverso, desde fábulas esópicas a cuentos tradicionales.

Decamerón. La célebre colección de cuentos de Boccaccio recoge cien cuentos y novelas cortas, organizados en diez series de diez relatos, que suelen tener una coherencia argumental: engaños de *tricksters*, los giros de la fortuna, los engaños de las mujeres, etc. Se terminó de componer en 1351.

Cuentos de Canterbury. La colección de Geoffrey Chaucer contiene quince cuentos, unos tradicionales y otros originales, compuestos en verso. Se trata de la más importante obra literaria compuesta en inglés medieval y sigue el modelo del marco narrativo, probablemente por influencia del *Decamerón*: unos peregrinos que van a Canterbury son sus narradores. Fue compuesta en las dos últimas décadas del siglo XIV.

Otras colecciones posteriores que han tenido una proyección en la literatura universal son las *Novellas* de Mateo Bandello, el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, los *Hecatonmiti* de Giraldo Cinthio, el *Patrañuelo* de Juan de Timoneda (todas ellas del siglo XVI); *El cuento de los cuentos* de Basile y los *Cuentos de hadas* de Perrault (del siglo XVII) y los *Cuentos populares de los alemanes* de Musaeus (siglo XVIII).

La protonovela

El corpus de este género transitorio de la protonovela estaría constituido, al menos, por las siguientes obras:

en la literatura egipcia, *Sinuhé*, *El Naúfrago* y *Unamón*;

en las literaturas aramea e israelita, *Ahicar*, *Tobías*, *Job*, *Jonás* y *La casta Susana*;

en la literatura griega, la *Vida de Esopo*;

en la literatura cristiana antigua, las *Pseudoclementinas* y los ciclos del hombre perseguido por la fortuna y la mujer calumniada y acosada sexualmente;

en las literaturas medievales los ciclos de las materias troyana, judía, romana, carolingia y artúrica.

Y entre las características que pueden apreciarse en este conjunto merecen una consideración preferente las siguientes:

1. son obras que tienen un pie en la tradición y otro en la escritura y no son reductibles a géneros del folclore (esto es, de la tradición oral);

2. son obras que han conocido versiones en varias lenguas, ya como traducciones o ya como versiones distintas del mismo caso o testimonio;

3. estéticamente, las caracteriza un simbolismo renovado en sus objetivos. Suelen presentar casos o viajes que sirven para poner de manifiesto nuevos problemas sociales que emergen en las culturas de las nuevas naciones (los imperios egipcio, asirio, persa, helenístico y romano). Ese simbolismo se ofrece mediante fórmulas nuevas (no caben en los géneros de la tradición). Esas fórmulas son el testimonio, el caso y el viaje, formas con apenas presencia en los géneros tradicionales (como el cuento) y son contemporáneas de las colecciones sapienciales, que reúnen el saber y la moral tradicionales.

Novelización del cuento

El proceso de ingreso del cuento en los géneros de la cultura se produce en el marco de la gran mixtificación de los géneros que supone el comienzo de la cultura literaria. Por lo que respecta al cuento, el fenómeno mixtificador significa que esta forma narrativa se percibe como un elemento más de los géneros didáctico-humorísticos que se ofrecen en colecciones, ya sean ejemplarios u otros tipos de colecciones. Pero hay otra faceta de la mixtificación que afecta al cuento: su fusión con la novela. Este fenómeno, al que llamaremos novelización del cuento, se percibe a través de varios aspectos. El primero es la confusión entre cuento y novela que se observa entre los escritores de los siglos XVI y XVII. Joan de Timoneda explica en el prólogo a su *Patrañuelo* que *patraña* no es otra cosa sino una fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *rondalles* y la toscana *novelas*... Cervantes tituló su más famosa colección *Novelas ejemplares*. Y Lope, en el prólogo a sus novelas a Marcia Leonarda, reunía en el concepto de novela tanto los Amadises y la *Historia etiópica* de Heliodoro como el *Decamerón* y las obras de Mateo Bandello. Todo esto es un indicio de un fenómeno más interesante: la recuperación de la protonovela, que da lugar a la aparición del género que en español llamamos *novela corta* (francés,

Cuento

nouvelle; alemán, *Novelle*; italiano, *novella*; inglés, *short story*; portugués, *novela*). Este fenómeno no es tanto un género intermedio entre el cuento y la novela como la expresión de un acontecimiento nuevo: la formación de un género doble que conserva el canon oral del cuento a la vez que le superpone algún tipo de forma novelística. Entre las formas novelísticas más frecuentes de la novela corta podemos señalar las humorísticas y las patético-sentimentales.

Las novelas cortas humorísticas se fundan en un primer nivel en géneros discursivos orales. El *caso* y las *caracterizaciones* son los géneros discursivos más relevantes del humorismo cuentístico. La forma novelística del humor más relevante es la novela de costumbres, que se orienta a la comprensión de los misterios y contradicciones de la vida cotidiana. También la sátira menipea puede cumplir esta función y esto le permite aparecer asociada a la forma novelística de las costumbres. Las novelas patético-sentimentales suelen apoyarse en el género de la *vida*, que toman de las protonovelas y a ese género primario le imponen la forma patético-sentimental. Esta es una forma novelística cortesana con un perfil dramático: el choque entre el mundo de los afectos y el mundo de la corte, con sus leyes sociales inquebrantables y sus peligros. Así es *La condesa de Tende*, una *nouvelle* de Mme de Lafayette. Esta obra se funda en el género de la vida, la vida de la condesa de Tende, joven esposa que se enamora de un atractivo caballero, el señor de Navarra, recién casado con su mejor amiga, la señora de Neuchatel. La vida en esta novela patetico-sentimental se reduce a las pasiones e intrigas cortesanas en torno a esas pasiones, que terminan desencadenando un drama. El mismo modelo narrativo sirve para la obra más famosa de Mme de Lafayette, *La princesa de Clèves*. Pero esta obra, una novela con todos sus atributos, ofrece una complejidad mayor y un detenimiento muy superior en los diversos aspectos que concurren en la vida sentimental.

También podemos encontrar novelas cortas mixtas, joco-serias, que combinan elementos humorísticos o tradicionales con elementos patetico-sentimentales o, incluso, aventureros. Así ocurre con “La española inglesa” de Cervantes. Tanto la novela corta como la protonovela se fundan en un principio de acumulación, que supone un grado especial de mixtificación. La acumulación desborda el carácter unidireccional del cuento, presentando varios momentos o núcleos temáticos que, en el caso de la protonovela o de la novela corta, se subordinan a un principio estético general. En ocasiones podemos

encontrar expreso ese principio general, que en las fábulas daba lugar a la moraleja. “La española inglesa” concluye con las siguientes palabras: “Esta novela nos podría enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura (...) y de cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestros mayores provechos.”

La expresión *novelización del cuento* procede del concepto de novelización de los géneros literarios, propuesto por Bajtín. Según el pensador ruso, los géneros literarios tienden a liberalizar su canon por influencia de la novela, que tiene una forma interior abierta y libre y, por tanto, no sujeta a un canon. Es verdad que la novela tiene una forma abierta, pero no parece suficiente esta noción para explicar el fenómeno de la novela corta o novelización del cuento. El cuento tiene un canon oral que se resiste a abandonar -todavía hoy se encuentra en el cuento contemporáneo-, cuya huella es apreciable también en la novela corta. Quizá este fenómeno de fusión entre novela y cuento pueda explicarse mejor como parte de la mixtificación de los géneros, un proceso que ha tenido dos grandes momentos. El primero es la mixtificación que acompaña a la irrupción de la historia; a este primer momento lo llamaremos *primera mixtificación*. El segundo momento viene dado por la irrupción de la Modernidad (en torno a 1800) y se le denominará *segunda mixtificación o mixtificación moderna*.

La primera mixtificación forma géneros nuevos sobre los restos de los géneros tradicionales, pero también recicla algunos como es el caso del cuento tradicional. Esta primera mixtificación se da en la Antigüedad, en una primera fase, y se repite al final de la Edad Media y durante los siglos del Humanismo. En la Alta Edad Media se produce un enorme retroceso cultural que devuelve las culturas medievales a un estadio anterior a la historia. En ese estadio, la cultura escrita se extingue y los géneros literarios retroceden al nivel de las fases tradicionales. La novela medieval, por ejemplo, observa una involución hacia lo mágico como producto de ese retroceso. La superación de ese retroceso cultural ofrece varios aspectos, siendo el más notorio la recuperación de la escritura como vehículo de comunicación cultural y estética. Con ella se recuperan géneros de la Antigüedad, pero también renacen otros géneros como producto de la incorporación de la cultura popular a la cultura escrita y elevada. Con esta incorporación se introducen en la esfera de la cultura los géneros de la prosa, entre ellos el cuento y la novela.

La segunda mixtificación o mixtificación moderna suprime las fronteras entre la seriedad y la risa, lo alto y lo bajo, lo elevado y lo

Cuento

popular. La caída de estas fronteras lleva aparejada la ampliación del horizonte de la literatura y, sobre todo, la reconsideración de los géneros ligados a la tradición. Este último aspecto permitirá al cuento pasar a ocupar un lugar entre los géneros literarios más relevantes.

EL CUENTO MODERNO

La mixtificación moderna da lugar a un género reformado: el cuento moderno. Tal reforma conlleva varios aspectos innovadores y significativos, que son el fundamento de la teoría moderna sobre el cuento. Esos aspectos son:

la apología del cuento;

la búsqueda de una identidad del cuento frente a la novela;

la refundación del género, absorbiendo a otros géneros menores;

y

la investigación de nuevas técnicas de estudio del cuento.

La apología es el momento inaugural del pensamiento moderno acerca del cuento; es un momento obligado, debido a la condena que pesa sobre el género por su naturaleza baja y popular. La primera y más relevante apología es la de E. A. Poe, que sitúa el cuento a la altura de la poesía. Para él, la poesía aspira a la expresión de la belleza; el cuento, en cambio, ofrece la posibilidad de expresar la verdad. Brander Matthews, Clarín y otros insistirán en esta misma idea, que permite marcar distancias entre el cuento y la novela. Más frecuente aun ha sido la idea de que entre el cuento y la novela no cabe una frontera esencial, proposición que es una consecuencia del proceso de novelización del cuento. Ambas proposiciones deben ser tomadas como síntomas de la consideración alcanzada por el cuento en el mundo moderno y, sobre todo, del polemismo que aquella lleva aparejado y que es el producto de la resistencia que el estado de opinión premoderno ofrece a la consideración moderna del cuento como género literario prestigiado.

Siglo XIX

El siglo XIX es el siglo de la constitución del cuento como género cultural, hecho importante porque constituye la causa de la aparición de un amplio elenco de autores y de obras que forman parte del panorama

de la literatura universal. Al mismo tiempo el cuento literario compite con los demás géneros literarios por un espacio en la esfera de la cultura literaria. Por otra parte, los autores reivindicarán sus obras esperando ser valorados como lo son los de otros géneros poéticos, novelísticos o teatrales. Los autores más destacados son Jan Potocki (*Manuscrito encontrado en Zaragoza*), J. von Eichendoff, E.T.A. Hoffmann, (*Cuentos fantásticos*), los hermanos Grimm (*Cuentos infantiles y del hogar*), H. C. Andersen, P. Mérimée, Barbey d'Aurevilly, A. de Musset, Villiers de l'Isle-Adam, H. de Balzac, Philarète Chasles, A. Daudet, J. Lorrain, Guy de Maupassant, G. de Nerval, Th. Gautier, Dickens, R. L. Stevenson, O. Wilde, R. Kipling, W. Irving (*Cuentos de la Alhambra*), N. Hawthorne (*Twice Told Tales*), E. A. Poe, M. Twain, Francis Bret Harte, Ambroise Bierce, O'Henry, J. Sheridan le Fanu, Vernon Lee, Henry James, Stephen Crane, A. S. Pushkin, Iván Turguéniev, N. S. Leskov, A. Afanasiev (*Cuentos polurares rusos*), L. Tolstói, Antón Chéjov, Fernán Caballero, Juan Valera, P. A. de Alarcón, G. A. Bécquer, E. Pardo Bazán, L. Alas "Clarín", B. Pérez Galdós... Estos nombres integran el Parnaso del cuento para el siglo XX y lo siguen formando en la actualidad.

Siglo XX

El siglo XX ha profundizado el camino abierto por el siglo XIX, aunque nuevos autores se han agregado al elenco "clásico" constituido en este siglo. Por otra parte, el cuento del siglo XX ha explorado diversos caminos en la esfera de la novelización y, también, en la estilización del cuento tradicional y de otros géneros premodernos. Entre los cuentistas del siglo XX destacan H.G. Wells, W. W. Jacobs, Jack London, Ray Bradbury, A. Conan Doyle, Dino Buzzatti, T. Landolfi, I. Calvino, Horacio Quiroga, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Eduardo Zúñiga, José María Merino, Bernardo Atxaga... entre otros. En este siglo se ha extendido una forma de reflexión teórica sobre el cuento, que ocupa un lugar destacado en el panorama de los debates en torno a los géneros literarios.

Anatomía del cuento moderno

El cuento moderno es un género cultural, lo que significa que su naturaleza tradicional ha sido sustituida por otra de carácter cultural. Tal sustitución no supone una ruptura completa con el cuento tradicional, ya que un hilo genético sigue uniendo al cuento moderno con el cuento tradicional, pero es, al mismo tiempo, otra cosa, porque su naturaleza ha cambiado. Trataremos de explicar esa paradoja. El cuento moderno es, como hemos señalado, un producto cultural. La cultura

Cuento

moderna se caracteriza por su naturaleza dual: oral y escrita (así lo sugirió Marshall McLuhan con su imagen de la aldea global). En otras palabras, puede decirse que la Modernidad ha fundido el espíritu del periodo histórico con el espíritu de una nueva tradición, una tradición recuperada. McLuhan vio en las nuevas tecnologías de la comunicación –a partir del telégrafo- el regreso de la oralidad. En el campo de la cultura literaria son muchos los fenómenos que ilustran ese retorno de lo oral, siendo uno de los más significativos la recuperación del cuento dentro de este ámbito.

Por otro lado, el cuento moderno ha conseguido superar la condena premoderna por ser un género bajo, popular –cuentos de viejas- sin renunciar a lo que queda de su antigua alma oral. Pero es también un género para la escritura, para la cultura superior y, precisamente por esto, ha sido acogido en el dominio cultural. Esta nueva naturaleza dual del cuento le ha procurado un desdibujamiento de su perfil premoderno y tradicional, al tiempo que le imprime un nuevo impulso para diseñar un nuevo perfil. El perfil tradicional del cuento surge de su vinculación a una actividad social: la formación básica de la tribu, infantil y adulta. Ya se ha visto que la transición a la escritura provoca en el cuento varios problemas: la especialización del cuento en ámbitos diversos –ejemplarios, colecciones de entretenimiento, tradiciones nacionales, etc.- y su entremezclamiento con otros géneros como anécdotas, leyendas, casos, predicaciones, etc. A estos fenómenos vino a sumarse muy pronto otro: la novelización, que abrió el abanico de posibilidades estéticas del cuento, atraído por la irrupción de la novela. Esto significa que los vínculos que unen al cuento tradicional y al cuento premoderno a través de actividades formativas (infantiles o adultas) se diluyen para dejar paso a nuevos vínculos culturales: la afirmación de valores, positiva o crítica, y, sobre todo, la reutilización de símbolos (culturales y artísticos) que precisan una renovación para su implantación en el mundo moderno.

El cuento moderno es el resultado de estos procesos, alimentados por la escritura (esto es, por la cultura). En la etapa premoderna –la del Humanismo- estos procesos tuvieron un carácter marginal para la cultura. En la era moderna el cuento supera ese carácter marginal y adopta un espíritu renovado, que implica un perfil definido en relación a otros géneros culturales (la novela, la poesía, el teatro, el ensayo y, en tiempos recientes, géneros audiovisuales, como los dibujos animados, seriales radiofónicos o televisivos, o la canción, etc.) En términos del

dominio literario, esta transformación permite una ampliación de las fronteras del cuento, ya que la definición cultural del cuento es muy laxa. Se funda, de hecho, en unos pocos rasgos discursivos: la brevedad frente a la novela, el prosaísmo frente a la poesía, la narratividad frente al teatro, la fabulación frente al ensayo, el carácter prioritariamente discursivo (pues permite ilustraciones) frente a la prioridad audiovisual de la animación televisiva y cinematográfica. Es verdad que esta definición cultural es tenida por insuficiente, incluso provisional, y para ello ha surgido la teoría del cuento desde E. A. Poe. Pero aun así es un momento imprescindible para una comprensión más profunda del fenómeno cuento moderno.

Para avanzar en esa comprensión superior del cuento moderno habrá que afrontar dos líneas de trabajo: la primera consiste en revisar la pluralidad discursiva del cuento moderno y la segunda, en apreciar su diversidad estética. Pluralidad y diversidad son dos rasgos distintivos del cuento moderno, cuyo origen está en que el cuento moderno, como los demás géneros de esta época, han desarrollado una dimensión crítica respecto de la literatura y la cultura (quizá deberíamos decir autocrítica). En estos aspectos se expresa la autonomía relativa que se ha señalado anteriormente.

Los cuentos de Dostoievski

Para exponer estos aspectos de la forma más asequible vamos a recurrir al análisis de la obra cuentística de uno de los más grandes escritores modernos, Fiódor M. Dostoievski, de cuyos cuentos de ha publicado recientemente una nueva traducción española a cargo de Bela Martinova. Esta edición consta de dieciséis obras y, entre ellas, las hay de naturaleza muy distinta hasta el punto de que muchos lectores discutirían su definición como cuentos. Incluso la brevedad, que suele ser el primer criterio empírico para definir un escrito como cuento, resulta discutible a la vista de relatos de más de cincuenta páginas como “Las noches blancas” o “Un episodio vergonzoso”. Varios de estos relatos suelen ser caracterizados como novelas cortas: además de los dos señalados anteriormente, pueden comprenderse como tales “El corazón débil”, “La mujer ajena y el marido debajo de la cama”, “El pequeño héroe”, “El cocodrilo” y “La sumisa”. Entre los restantes relatos se encuentran incluso desviaciones del modelo del cuento tradicional y premoderno. Así, “Novela en nueve cartas” es un episodio costumbrista relatado mediante un procedimiento epistolar y “El señor Projarchin” y “Polzunkov” son dos “vidas”, esto es, relatos que contienen los aspectos fundamentales de la vida de un personaje atípico: Projarchin, el avaro,

Cuento

Polzunkov, el payaso. “El señor Projarchin” se presenta como una biografía; en cambio, “Polzunkov” se presenta como un relato oral que contiene un caso. “El árbol de Navidad y una boda” y “Bobock” pertenecen al dominio de la sátira de costumbres y mantienen una débil relación con “Novela en nueve cartas”. “El ladrón honrado” es también el relato oral de un caso, mientras “El niño con la manita” es una denuncia del abandono de los niños de la calle y su apariencia de cuento es sólo un recurso para sacudir conciencias. Por otra parte, “El campesino Maréi” es una anécdota personal y “Dos suicidios” y “Vlas” ensayos basados en casos periodísticos. Finalmente, “El sueño de un hombre ridículo” es, aun en su brevedad, una de las cumbres de la obra de Dostoievski, que Bajtín calificó de sátira menipea como “Bobock”.

En una primera (y precipitada) conclusión a la vista de este panorama se puede pensar que llamar *cuentos* a esta serie de obras es un mero recurso editorial para justificar la publicación de obras menores. Pero quizá no sea la opción más acertada. De seguir esa línea llegaríamos a la conclusión de que sólo son cuentos aquellos relatos que imitan y estilizan el cuento tradicional. Esta idea podría satisfacer a un sector de la crítica académica que suele conformarse con desplegar taxonomías y con otras tareas de índole descriptiva. No es la línea que vamos a seguir aquí; para nosotros, el cuento moderno es un fenómeno cultural-estético y vamos a tratar de aproximarnos en lo posible a la naturaleza de ese fenómeno. Desde este punto de vista, el que esta recopilación de obra menor dostoievskiana reciba el título de *Cuentos* es un indicio muy significativo. Quiere decir que en español, y también para otras lenguas, el concepto de cuento ha experimentado una ampliación en la era moderna, que cuestiona su significado anterior, vinculado al relato oral tradicional. Volviendo a la recopilación de relatos dostoievskianos, en ella pueden apreciarse los siguientes géneros del discurso:

1. la novela corta en diferentes facetas;
2. la sátira de costumbres;
3. la sátira menipea;
4. el caso (biográfico)
5. el relato oral que contiene un caso;

6. el caso-suceso;
7. la anécdota personal y
8. el ensayo periodístico.

A primera vista se diría que esta serie tiene un contenido, si no caótico, al menos aleatorio y no es así. Este listado sintetiza de manera bastante completa los límites del cuento premoderno y los dominios que va a invadir el cuento moderno: por un lado, géneros orales (el caso, el relato oral, la “vida”, la anécdota); por otro, los géneros culturales (la sátira de costumbres, la sátira menipea y el ensayo periodístico). Los géneros orales pertenecen al mundo de la comicidad simbólica y los culturales al mundo del didactismo joco-serio. Sobre ese conjunto se sitúa la novela -específicamente, la novela corta con su forma peculiar, modalidad que funde cuento y novela.

El simbolismo figural

La ausencia del cuento en esta serie puede llamar a engaño por cuanto está presente, de alguna manera, en todos los géneros del discurso enumerados. Todos han asimilado algo de la forma cuento, en mayor o menor medida, y, lo que es más importante, todos esos géneros han sido absorbidos por el cuento. Quizá la manifestación más clara de esa presencia la tengamos en las novelas cortas; por ejemplo, la titulada “La mujer ajena y el marido debajo de la cama”. En esta novela la presencia del cuento popular es doblemente patente: ya el título nos sitúa en línea con un tipo de cuento popular sobradamente conocido como es el de la mujer que esconde al amante bajo la cama ante la llegada imprevista del marido. Dostoievski ha tomado ese cuento para darle un tratamiento moderno, muy distinto del tradicional. Ahora la figura central no es la mujer adúltera sino un marido perturbado por los celos. Esta figura del loco celoso desbarata el núcleo del cuento popular: aquí es el marido, Iván Andreiévich, el que se oculta debajo de una cama matrimonial. En la cama no está ni su mujer ni su amante –se ha equivocado de domicilio- sino un matrimonio compuesto por un anciano y una mujer joven; además, hay otro hombre –quizá el amante- debajo la cama. Cuando el matrimonio descubre a Iván Andreiévich, el escándalo se torna fiesta; en cambio, la esposa adúltera de Iván Andreiévich le espera pacientemente en su domicilio. Todo el relato tiene un tono burlesco y está dominado por unos diálogos costumbristas. El conjunto forma una novela breve, fundada en la sátira de costumbres, y repartida en tres escenarios: la calle, la ópera y una

Cuento

vivienda. Ese triple escenario es un rasgo más novelístico que cuentístico (en el cuento suele haber un escenario único). Pero la figura del marido celoso proporciona esa dimensión unitaria propia del cuento; además, esta figura corresponde al tipo novelístico del curioso impertinente (Gitón, Lucio, Lázaro, Anselmo...), que crea la novela de costumbres y procede del mundo tradicional. La presencia de esa figura modernizada (la neurosis) es el sello imborrable del cuento en esta novela.

En un relato de Borges dice un personaje: “somos figuras de una fábula”¹². La dimensión figural es la marca distintiva del género cuento y el simbolismo figural un rasgo todavía más decisivo, aunque no invariable. Tiene un primer estadio tradicional, sufre después un proceso de adaptación a la escritura y desemboca, por último, en la era moderna, adaptándose a la imaginación propia de esta época. En ella cualquier elemento puede ser una figura simbólica y el personaje es susceptible de adoptar una apariencia humana, animal, vegetal o cósmica. En las páginas que siguen se verán cuentos que giran en torno a una persona, a un animal, a un árbol o un bosque, y también a cosas como un muñeco de trapo o una letra.

Dostoievski es un autor especialmente sensible al simbolismo figural (el simbolismo del personaje tradicional). Esa sensibilidad se expresa en los títulos de sus relatos, que en su mayoría aluden a esa figura -“El señor Projarchin”, “Polzunkov”, “El pequeño héroe”, “El campesino Maréi”, “El niño con la manita”, “La sumisa”- y, entre sus novelas mayores, *El jugador*, *El eterno marido*, *Los demonios*, *El idiota*, etc. Incluso en las obras que no cumplen esta condición los títulos se fundan en otros símbolos: “Las noches blancas”, “El árbol de Navidad y una boda”, “Un episodio vergonzoso”, “El cocodrilo”...

Un aspecto muy llamativo del simbolismo figural moderno es su tendencia a olvidar los finales felices habituales del simbolismo tradicional. Este cambio de tendencia tiene una interpretación estética: el simbolismo tradicional es un simbolismo para todos los públicos. Su perfil serio-cómico se orienta principalmente a un público infantil, al que trata de educar en los valores de cohesión de la tribu. En cambio, el

¹² “Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas prima el número tres” es una frase del cuento “El espejo y la máscara” de Borges (*El libro de arena*). Este cuento constituye una de las más profundas lecciones sobre la poesía que se han escrito.

simbolismo moderno tiene en el punto de mira principalmente un público adulto (incluso en obras infantiles como *Peter Pan* y *Wendy*). Desaparece, pues, esa orientación didáctica propia de las obras destinadas a un público infantil y prevalece el espíritu agónico del hermetismo moderno. Lo joco-serio tradicional se transforma en lo tragicómico moderno.

La diversidad estética del cuento moderno

Esta exposición acerca del simbolismo figural del cuento nos proporciona la clave unitaria del cuento tradicional y moderno. Pero existe también una diversidad estética, que es mucho más acusada en el cuento moderno que en sus antecesores -el cuento tradicional y el cuento premoderno-, que se mantenían en la esfera estética de lo joco-serio, por cuanto el cuento moderno trasciende esa esfera. Para ilustrar esa transcendencia volveremos más adelante a los cuentos de Dostoievski.

La autoría tradicional no permite la diversidad estética. A cada estadio del desarrollo del pensamiento tradicional le corresponde un nivel estético determinado y el narrador tradicional no dispone de libertad para saltarse los límites de ese estadio y su correspondiente nivel. Solo en el periodo histórico la autoría puede rebelarse contra el dictado de su tiempo. Durante el periodo histórico premoderno se asiste a una tensión entre el autor individual y el material tradicional. Boccaccio, Bandello, Juan Ruiz y otros anónimos (como los informantes de los hermanos Grimm o de Afanásiev) son héroes de esa batalla con el material tradicional, pues consiguen extraer los mejores frutos del mismo sin caer en la degradación obscena que amenaza al dominio tradicional. El aspecto más importante de esta batalla contra el tiempo tiene que ver con el proceso de novelización del cuento y se expresa en obras como las *Novelas ejemplares* cervantinas.

Con la era moderna las posibilidades estéticas del cuento se multiplican en varias direcciones. Por un lado, los autores modernos pueden rehuir el proceso de novelización del cuento y orientarse hacia una reconstrucción de la tradición cuentística. Esto es lo que hacen sobre todo los grandes cuentistas del siglo XIX: E.T.A. Hoffmann, H. C. Andersen, P. Mérimée, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam, Guy de Maupassant, N. Hawthorne, E. A. Poe, etc. Este rechazo de la novelización del cuento moderno es necesariamente parcial. Por muy fuerte que sea el grado de estilización tradicional, siempre persiste un margen de novelización, esto es, de acento moderno. Pero sea cual sea

Cuento

el grado de novelización o de estilización tradicional, el cuento moderno posee un alto grado de libertad estética. Es algo que se puede observar en la obra de Dostoievski.

Los cuentos (incluidas las novelas cortas) de Dostoievski describen un itinerario estético que se corresponde, salvo matices, con el itinerario de su obra novelística. El primer paso de la obra cuentística de Dostoievski lo da en campo de la comedia. *Novela en nueve cartas* es una pieza cómica en forma de serie epistolar sobre un marido doblemente engañado y chiflado; se trata de uno de sus primeros escritos publicados (aparece en 1845). El paso siguiente le lleva a explorar el simbolismo de la tragicomedia con “El señor Projarchin”, “Polzunkov” y “El corazón débil”, aparecidos entre 1846 y 1848 (es la época de *El doble* y *La patrona*). Es la época de la investigación sobre la figura del loco y lo que le permite experimentar con la tragicomedia. Projarchin es un loco avaro, misántropo, mientras el personaje de “El corazón débil” enloquece de felicidad. Aquí experimenta el tiempo de la crisis; por contra, en Projarchin trabaja lo contrario: el tiempo biográfico. Durante toda su vida Projarchin ha sido así; en cambio, en la figura de Polzunkov encontramos una variación: este es un payaso, un payaso que esconde una tragedia porque ha sido víctima de un engaño cruel. De esta triada, “Polzunkov” es la pieza más lograda, aunque también pertenecen a esta serie tragicómica otras dos obras de perfil sentimental: “Las noches blancas” y “El pequeño héroe”, de 1848 y 1849, respectivamente. En ambas la dimensión trágica del patetismo sentimental se ve reforzada por un aspecto simbólico. En “Las noches blancas” es el simbolismo del soñador, que se volverá a encontrar en “El sueño de un hombre ridículo”. En “El pequeño héroe” aparece, en cambio, el simbolismo de la ingenuidad, el simbolismo de la pureza de Parsifal. El drama sentimental es visto a través de los ojos de un niño. Entrecruzadas con estas obras encontramos otras tres obras de la misma época en las que la tragicomedia adquiere un matiz de crítica de las costumbres. Se trata de “La mujer ajena y el marido debajo de la cama”, “El ladrón honrado” y “El árbol de Navidad y una boda”, todas ellas aparecidas en 1848. De “La mujer ajena...” ya hemos apuntado su principal valor: la inversión de las figuras tradicionales. Algo de eso hay también en “El ladrón honrado”, pieza en la que se dan dos robos: uno no tiene más significación que la señalación de una costumbre actual; el segundo, por el contrario, presenta una significación simbólica, ya que narra la lucha de un alcohólico entre el bien y el mal y el consiguiente problema de la culpa. “El árbol de Navidad...” es una ácida crítica de la figura del cazadotes: un

cuarentón, tripudo y avaro, descubre en una fiesta infantil a una niña de once años, que promete una elevada dote. Cinco años después el narrador satírico tropieza con una boda entre el cincuentón avaro y una doncella de dieciséis años. Aquí el simbolismo esencial (la lucha con el mal) recae sobre la costumbre de concertar matrimonios desiguales por el interés económico

La sátira menipea caracteriza la siguiente y definitiva etapa cuentística de Dostoievski. La componen “Un episodio vergonzoso” (1862), “El cocodrilo” (1865), “Bobock” (1873) y “El sueño de un hombre ridículo” (1877). Como es habitual en las menipeas se da en estas obras una fuerte concentración de crítica social e ideológica. La crítica social se dirige a la jerarquización y a la humillante pobreza, mientras la crítica ideológica recae sobre el progresismo, que Dostoievski encuentra falsamente hipócrita e intelectualmente superficial. “Un episodio vergonzoso” es el relato de un banquete grotesco arruinado por la irrupción inesperada de un estúpido general progresista en el banquete de boda de un subordinado. “El cocodrilo” reúne la crítica del progresismo, del discurso administrativo, de la coquetería femenina, de la prensa y de la avaricia. “Bobock” recupera la combinación de locura, lo grotesco y la menipea. Un diálogo de cadáveres en un cementerio -que un loco oye durante el sueño- revela sus obsesiones jerárquicas, sexuales y monetarias. “El sueño de un hombre ridículo” lleva la menipea a la cima del arte de Dostoievski. La predicación de un loco ofrece una luminosa filosofía de la historia: es la predicación de un soñador dispuesto al suicidio, que es salvado por la intercesión de una niña, pues la infancia es la única esperanza en el desolado mundo moderno. Un paso más allá, “La sumisa” (1876) nos ofrece una estética en la que resulta difícil reconocer el universo jocoserio. Se trata de una confesión de un perturbado, que ha llevado a su joven y sumisa esposa a la desesperación y, como consecuencia, esta se suicida. Y el perverso marido confiesa ante su cadáver. Se trata de la misma estética de *Memorias del subsuelo*, publicada una década antes. El cinismo del personaje sugiere una lejana conexión con el mundo de lo bajo, pero el parentesco con el cuento se produce por el didactismo contenido en la confesión en cuanto género de la rendición de cuentas. Es la muestra más seria de la estética dostoievskiana. En esta línea de la rendición de cuentas encontramos también “El campesino Maréi”, una anécdota doble, que contiene dos recuerdos, uno de juventud (en Siberia) y otro de infancia del autor. Otra anécdota da lugar a un cuento de denuncia: “El niño con la manita”, que denuncia la situación de los niños abandonados en la calle. Y, por último, tenemos unos relatos que

Cuento

son comentarios periodísticos aparecidos en *Diario de un escritor*: “Dos suicidios” y “Vlas”. En resumen, puede decirse que la estética de los cuentos de Dostoievski recorre el abanico de posibilidades de lo serio-cómico y del didactismo, desde el didactismo personal de la rendición de cuentas a la denuncia y el análisis de fenómenos sociales. Por supuesto, Dostoievski no agota todas las posibilidades estéticas del cuento moderno, aunque sí puede decirse que su obra presenta los dos dominios fundamentales: el de lo joco-serio y el de lo didáctico.

En la imaginación de Dostoievski está excluida la estética de la aventura, que ha dado lugar a una poderosa línea novelística y también cuentística. Las historias de piratas de Daniel Defoe, *El club de los suicidas* de Stevenson, los posteriores desarrollos de los cuentos de misterio y terror, de los bajos fondos, de ciencia ficción, etc., componen el prolífico universo de la aventura, de gran cultivo en la literatura anglosajona.

Quizá el autor de cuentos moderno que más reconocimiento ha alcanzado sea Antón Chéjov. Para la crítica más superficial Chéjov es un realista y sus cuentos estampas de costumbres. En efecto, Chéjov se somete a una disciplina realista; el autor no se concede en sus cuentos la libertad de lo que E. A. Poe llama lo *extraordinario*. Nada sobrenatural cabe en sus relatos y, sin embargo, nada hay más alejado de la verdad que una concepción costumbrista de sus cuentos. En ellos domina una búsqueda permanente de la trascendencia, de la superación del espíritu de la humanidad. El eje de sus relatos es por completo simbólico: la lucha entre el bien y el mal, lucha que se expresa a veces mediante la epifanía o función mítica. En “La esposa” vemos a una esposa infiel y depravada, imagen moderna de la mítica Pandora., cuyo esposo es el necio Epimeteo. En uno de sus relatos más celebrados, “La dama del perrito” Chéjov denuncia el tiempo de las costumbres, en cuyos resortes ve instalado el mal. Las costumbres de la alta sociedad moscovita le hacen estallar: “¡Qué costumbres más bárbaras, qué gente! ¡Qué noches más aburridas, qué días más aburridos y vacíos!” Al carácter rutinario y opresivo del tiempo humano Chéjov le opone el carácter cíclico e imperturbable de la naturaleza: “Así sonaba el mar allí abajo, cuando aún no estaban aquí ni Yalta, ni Oreanda, así seguía ahora el rumor y así seguiría, igual de indiferente y sordo, cuando no estuviéramos, en la completa indiferencia hacia la vida y la muerte de cada uno de nosotros se esconde, quizá, el secreto de nuestra salvación eterna, del ininterrumpido movimiento de la vida en la tierra, del constante

perfeccionamiento”. La naturaleza le hace pensar a Gúrov, el personaje de “La dama del perrito”, “qué maravilloso era todo, todo en este mundo, todo a excepción de lo que pensamos y hacemos cuando nos olvidamos de los altos designios de la existencia, de nuestra dignidad de hombres”. Lo que pensamos y hacemos cuando olvidamos la dignidad humana es el mundo de las costumbres. Quizá sea esta lección la que ha hecho universal este cuento.

Si la crítica superficial ha visto en Chéjov un realista, también ha habido otra crítica que lo ha reconocido como la cumbre del cuento moderno. Uno de esos críticos fue el gran escritor alemán Thomas Mann. En su “Ensayo sobre Chéjov” Mann escribió:

Y Chéjov era (...) un escritor de la forma pequeña, de la historia corta, para la que no se necesitaba una tenacidad heroica durante años o décadas, sino la que cualquier artista tarabana podía dar por acabada durante pocos días o semanas. Yo sentía un cierto desprecio por esta forma sin percatarme del todo de qué dimensiones internas puede adquirir, gracias al genio, lo breve y conciso, en qué forma compacta – quizá admirable sobre todo- puede contener toda la riqueza de la vida, elevarse desde luego a un nivel épico, incluso superar en intensidad artística lo grande, la obra gigantesca, que indudablemente fatiga en ocasiones y cae en un venerable aburrimiento. Que yo comprendiera todo esto en mi vida posterior mejor que en mi juventud se lo agradezco principalmente a mi relación con el arte narrativo de Chéjov, que iguala lo más fuerte y mejor en la literatura europea.

La influencia de Chéjov ha sido enorme durante el siglo XX sobre todo en la literatura anglosajona (Serwood Anderson, Hemingway, Cheever, Welty, Carver, Richard Ford) pero también en la rusa (Isac Babel), en la española (Zúñiga), en la italiana (Landolfi), en la alemana (Th. Mann)...

Tipología del simbolismo figural

Las distintas orientaciones de la obra de Dostoievski no nos deben ocultar la unidad estética del cuento moderno. Esa unidad se funda en su simbolismo que, en el caso del cuento moderno tiene sus líneas de expresión propias: el simbolismo infantil, patético, hermético, humorístico, etc. Muy frecuentemente estas modalidades simbólicas se entrecruzan, dando lugar a formas mixtas más o menos individualizadas, ya que la excelencia en el cuento va ligada a las variaciones del simbolismo. Se enumeran a continuación las variantes

Cuento

más relevantes del simbolismo figural, bosquejando su contenido a partir de algunos ejemplos.

Gran simbolismo figural. Esta variante del simbolismo cuentístico constituye la forma más elevada y trascendente del simbolismo figural humorístico. Su primera y principal característica es la profunda lección que contiene: una lección que alcanza al gran tiempo. Suele contener elementos de menipea, pues esas lecciones tienen que ver con las grandes cuestiones que se plantea el género humano. Su forma externa es muy libre, pues esa forma se subordina por completo a la lección simbólica. El discurso de estos cuentos se eleva, aunque no carecen de momentos de humor. Dos grandes líneas reúnen la mayoría de los cuentos del gran simbolismo: la primera es una línea apologética bien sea de un nuevo orden cósmico o bien de aspectos trascendentes de la vida y de la cultura. Veamos unos ejemplos.

El primero de ellos ya lo ha sido mencionado: “El sueño de un hombre ridículo”, de Dostoievski. Este relato, aparecido en 1877 en el *Diario de un escritor*, contiene una trascendental lección de filosofía de la historia. En esencia, esa lección es la misma que la contenida en *Los hermanos Karamázov*: se trata de una consideración de los problemas que conlleva la irrupción de la Modernidad con el desplazamiento de las reglas morales y sociales conformadas durante el periodo monoteísta premoderno. Dostoievski se alarma ante la capacidad destructiva de la Modernidad y la superficialidad del discurso progresista. Un hombre ridículo, un loco, al borde del suicidio (lo salvará una niña), compone un sermón con un contenido que combina crítica al pensamiento moderno y utopía. Y todo ello se funda en una comprensión evolutiva de los grandes problemas de la humanidad.

El ejemplo siguiente procede de la literatura española. Se trata del relato de Wenceslao Fernández Flórez “La fraga de Cecebre”, que aparece en *El bosque encantado* (1944). Este cuento se presenta en forma de apólogo. Los árboles de una fraga y un poste telefónico son sus figuras. Los primeros ven cómo una cuadrilla de obreros que instala un poste telefónico, pero lo ven tan rígido y serio que llegan a la conclusión de que es el más bello árbol del bosque, con su verticalidad, sus líneas horizontales, sus adornos... Por contra, el poste desprecia la vida que llevan los árboles: su dedicación a los frutos, sus canciones rumorosas al viento, etc. Normalmente permanece silente pero, cuando se ve forzado a hablar, predica la seriedad, frente a la alegría infantil que

reinaba en la fraga antes de su llegada, y la ciencia, de la que él es la única muestra. La ingenuidad de los árboles hace que ese discurso serio, jerárquico y autoritario reciba crédito. Pero un día vuelven los obreros y observan el deterioro de la madera del poste y lo derriban. Los árboles vuelven a cantar alegres al ver que dentro del poste sólo había podredumbre. Este cuento tiene un poderoso elemento idílico –que está presente en todo *El bosque encantado*. Sus figuras son naturaleza y su simbolismo se funda en la analogía entre la naturaleza y la humanidad. Precisamente sobre esa analogía naturaleza-humanidad se fundamenta la lección simbólica sobre la seriedad y la risa. Esa lección no se limita al dominio de la vida cotidiana sino que alcanza al dominio de la cultura (no en vano el poste se erige en portavoz de la ciencia). Lo que el apólogo pone en juego es que el debate entre la seriedad y la risa es el primer debate de la vida humana.

El tercer ejemplo del gran simbolismo se encuentra en la fábula de Borges “El espejo y la máscara”, de *El libro de arena* (1975). Este relato estiliza la forma de las fábulas y, más en concreto, simula una fábula irlandesa, aunque contiene muestras de la ironía moderna. Ofrece, a través de la narración de la historia, una extraordinaria lección sobre la poesía y su evolución. El rey encarga al mejor poeta de la corte que componga un poema que recoja sus hazañas y le da un plazo de un año. Al cabo de dicho plazo el poeta vuelve con un poema que recoge todos los recursos de la poesía y que cumple todos los requisitos de la ciencia poética. Lo declama con seguridad; el rey lo medita y, tras loarlo, le regala un espejo de plata. Pero no parece quedar complacido (“todo está bien y, sin embargo, nada ha pasado”) y le encarga un segundo poema. Por segunda vez, el poeta comparece pasado el año y lee con gran inseguridad un segundo poema. Este poema no respeta las reglas del saber poético, ni siquiera respeta las de la coherencia gramatical, “la aspereza alternaba con la dulzura y las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían”. El rey se entusiasma: “esta [composición] supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla y deslumbra. No la merecerán los ignaros, pero sí los doctos, los menos”. Y regala al poeta una máscara de oro, pero le pide que se supere con un tercer poema. Pasado el año correspondiente, el poeta se presenta sin manuscrito y demudado; algo extraordinario le ha ocurrido. El rey le habla a solas y el poeta le dice el poema, que consta de una sola línea y los dos llegan a la conclusión de que ahora comparten el don de la belleza; el nuevo poema contiene todo lo demás. Ese conocimiento está vedado a los hombres y ambos deben pagar por su pecado. El rey regala al poeta una daga con la que éste se dará muerte. Mientras tanto el rey se convierte en mendigo

Cuento

y sale a recorrer los caminos de su reino. He aquí una gran lección: la primera composición representa la poesía clásica en su grandeza y sus limitaciones; la segunda composición representa la poesía moderna con su poder aniquilador y la tercera está vedada a los humanos. Las claves de la existencia sólo admiten una aproximación hermética, secreta, como el tercer poema.

La segunda línea de cuentos del gran simbolismo se caracteriza por su fabulismo. El momento de la apología explícita es muy débil y su carácter trascendente se basa en el simbolismo directo de su fábula. Muestras de esta segunda línea de gran simbolismo son los mejores cuentos de Chéjov y sus novelas cortas. El ya mencionado “La señora del perrito” arremete contra el tiempo de las costumbres, ofreciendo de manera simultánea la esperanza de una regeneración superadora del entorno deprimente y nocivo. “El evangelio según Mateo”, de Borges, introduce distintas formas simbólicas: el viaje, el hombre inútil, la predicación, etc. que contribuyen a un final sorprendente y ambiguo.

Simbolismo figural humorístico. Un peldaño por debajo del gran simbolismo se sitúa el simbolismo figural humorístico. Se trata en el fondo de la misma orientación estética pero carece de la profunda significación histórica explícita del gran simbolismo y su discurso no se sitúa en un plano tan elevado. Cabe añadir que el humorismo moderno suele tener un carácter mixto: joco-serio o tragicómico. Esta es la orientación estética de la mayoría de los grandes cuentistas modernos. Veremos algunos ejemplos.

La primera variante del humorismo cuentístico moderno consiste en estilizar el humorismo del cuento tradicional. Esta variante aparece entre los primeros escritores modernos. Así, el cuento de Espronceda “La pata de palo” es una estilización del cuento de “Las zapatillas rojas” de Hans Christian Andersen o quizás del cuento popular que dio lugar al cuento de Andersen: un comerciante manda que le hagan una pata de palo que ande sola. Y, en efecto, nada más ponérsela sale disparado y recorre el mundo sin parar. Apenas puede decirse que tenga algo de moderno más allá de su localización en el exótico Londres. Quizá la figura más representativa del simbolismo humorístico sea la del *trickster* o burlador. Esta es una figura tradicional que permanece viva en la era moderna. Quizá la forma más moderna del *trickster* sea la del burlador burlado: así el personaje de Lucas Lucatero del “Anacleto Morones”, de Juan Rulfo, es un *trickster* que ha burlado a otro *trickster*

(Anacleto Morones), pero resulta burlado por la Pancha, que le reprocha la superioridad de Anacleto como amante. Otro burlador burlado es el Tad de “The Real Thing” de Robert Specht (1966). Tad planea reírse de Charlie Atkinson, el tonto del pueblo, que tiene un cuartito al lado de la funeraria y, de vez en cuando, lo comparte con un cadáver y su féretro. Tad convence al ingenuo Charlie de que los vampiros existen y que alguno puede salir de los féretros que custodia. Y, al tiempo, convence a su novia, Susan, para que adopte el papel de cadáver en un ataúd que colocan en el cuarto de Charlie. Esperan Tad y sus amigos darle un buen susto a Charlie. Susan cumple su papel, pero Charlie no echa a correr y, armado de una estaca y un martillo, se la clava en el pecho atravesando el ataúd. El *trickster* Tad ha sido burlado por el ingenuo Charlie y ambos ingresan en un manicomio. También responde a la misma figura del *trickster* el cuento “The Candidate” de Henry Slesar (1961).

E. A. Poe llamó a sus relatos *extraordinarios*. El cuento “El corazón delator” (“The Tell-Tale Heart”) es un relato en primera persona de un loco asesino, figura que nos sitúa en el mismo dominio de lo joco-serio, que se ha visto en Dostoievski. Pero Poe añade una peripecia: el perturbado narrador comete un crimen, que borra las huellas y termina confesando ante la presencia de tres agentes de policía, y la persistencia (quizá imaginaria) de los latidos del corazón delator enterrado bajo el suelo de la habitación. Dos elementos fundan la estética de este cuento, la figura del loco y la prueba fallida; en otras palabras: aquí se entrecruzan el simbolismo humorístico y el patético. Y de esa fusión procede el carácter *extraordinario* del cuento.

El humor es la marca esencial de la “Tercera historia” de *Don Camilo*, de Giovanni Guareschi. Se trata de un humor popular que encubre un juego, que consiste en hacer creer al lector que un poste de telégrafo es una atractiva señorita: es una muestra de las libertades imaginativas del simbolismo humorístico, el cual permite, por ejemplo, convertir un poste telegráfico en una señorita. La presencia del número tres ofrece la marca de una estilización tradicional.

Una manifestación del humor cuentístico es la de la menipea, una estética que aparece en varios géneros. En la era moderna tiende a adoptar la apariencia del cuento o de la novela corta en la medida en que la Modernidad no reconoce esta estética-género, como lo hicieron en su momento la Antigüedad y el Humanismo. Ya hemos visto un par de casos de menipea en Dostoievski: “El sueño de un hombre ridículo” y “Bobock”. B. Pérez Galdós practicó la menipea en cuentos y novelas. Por ejemplo, “¿Dónde está mi cabeza?” es un cuento que destaca por su

Cuento

humorismo y por parodiar el didactismo académico y que recuerda “La nariz” de Gógol por su actitud ante lo corporal.

Otras formas paródicas -y, a la vez, simbólicas- se pueden encontrar en los casos de los que se habla a continuación. Así, Valle-Inclán parodia el tenebrismo en “El miedo” de *Jardín umbrío*, donde el miedo a lo sobrenatural resulta ser producto de un fenómeno natural: las culebras anidadas en una calavera. Se trata, además, de un relato “histórico” por el peso del escenario. “X marks the Pedwalks”, de Fritz Leiber, propone una sátira de fuerte comicidad, pues narra una escena de la guerra entre peatones y conductores en un mítico y real Slum Ring. La parodia del discurso político norteamericano -y, por extensión, moderno, tanto gubernamental como populista- sitúa este relato cerca de la sátira menipea.

Otra forma de humor figural se basa en el personaje que toma continuamente decisiones erróneas -el tonto de la literatura clásica-, una figura que asume una profundidad mayor en la era moderna. Es el caso de “Casablanca”, el relato de Thomas M. Disch (1967), en el que aparece ese tipo de personaje bajo el nombre de Fred Richmond, un turista norteamericano de avanzada edad, obsesionado con los “rojos” y los “mendigos”, que se encuentra en una situación desesperada porque nadie le cambia sus *travellers checks* ni habla inglés. El viaje, la neurosis del personaje, su caída... imprimen al relato un carácter de cruel humorismo, cimentado en el racismo y despotismo que exhibe el personaje.

También el grotesco tiene su lugar en el panorama del humorismo cuentístico moderno. Esta modalidad de lo grotesco acentúa su perfil dramático; un buen ejemplo es el cuento de Chéjov “Un acontecimiento”. Dos niños de familia acomodada son felices porque su gata ha tenido tres gatitos; el padre manda tirar los gatitos a la basura, pero se retracta ante las protestas de los niños. Los gatitos se recluirán en la cocina y los niños no podrán visitarlos, pero en este punto llega el tío Petruscha acompañado de un gran danés. El perro se come a los gatitos ante la desesperación de los niños que no entienden la risa cruel de los mayores ni que el agresor se quede sin castigo. No conviene olvidar que una de las máximas del imaginario grotesco es que el pez grande se come al chico.

Por último, una forma de humor vinculada a los juegos del discurso la proporciona Luis Mateo Díez en “Los temores ocultos” a través de la metaficción, un recurso que permite la risa a costa de la ingenuidad del lector.

Más adelante se abordará el problema del costumbrismo, que suele tener una dimensión humorística. En general, el costumbrismo presenta una dimensión simbolista de perfil bajo, aunque el cuento de Ignacio Aldecoa, “La luna en el Manzanares”, combina idilio con costumbrismo (unos novios y el Manzanares). Los novios riñen y se reconcilian posteriormente.

Simbolismo figural hermético. El hermetismo es una estética que continúa en la época histórica el simbolismo tradicional. Como estética tiene múltiples plasmaciones: religiosas, culturales, artísticas y, por supuesto, literarias. En la cultura europea suele identificarse el hermetismo con la corriente neoplatónica, que es, en efecto, una corriente estética y filosófica hermética. Pero el hermetismo aparece en todas las culturas históricas: en el sufismo islámico y, por supuesto, en las culturas orientales (budismo, brahmanismo, etc.) En lo esencial el hermetismo concibe el universo como el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal. Estos se presentan como la expresión de dos fuerzas antagónicas que rigen el movimiento de los cuerpos celestes y de la vida mundana; nada en la vida escapa a la determinación de esas fuerzas. Por supuesto, no toda la literatura hermética reproduce ese escenario universal sino que, con frecuencia, presenta microcosmos que son una muestra del macrocosmos. El simbolismo hermético moderno tiene una manifestación fundamental en la poesía simbolista (Baudelaire, Rimbaud, etc.), aunque también se aprecia una presencia importante en el mundo de la prosa. Entre los géneros de la prosa que reciben el influjo de lo hermético está el cuento y sin duda vale la pena ver algunas muestras de simbolismo figural hermético.

“El tormento de la esperanza” (“La torture par l’esperance”) es uno de los cuentos que Villiers de L’Isle-Adam llamó *crueles*. Se trata de un cuento “histórico”, esto es, está situado en un tiempo remoto y en un escenario exótico: el Tribunal del Santo Oficio de Zaragoza. Allí el Gran Inquisidor de España prepara para la ejecución a un rabino judío, el cual, en su desesperación, intenta huir del presidio, pero es sorprendido por el Gran Inquisidor cuando ha alcanzado el exterior de la mazmorra. Aquí se da también una fusión entre el simbolismo hermético y el simbolismo de lo serio-cómico, aunque el protagonismo corresponde al simbolismo hermético. El Gran Inquisidor presenta la ejecución en la hoguera como

Cuento

la salvación del rabino. Su discurso es el que dirige el representante del Bien Supremo a una figura diabólica, a la que ofrece la salvación a través de la tortura. Claro está que el cinismo del Gran Inquisidor no es un elemento hermético –este cometido lo desempeña fundamentalmente el marco espacio-temporal la ambientación: la noche, la oscuridad de la mazmorra...- sino de naturaleza serio-cómica.

Bécquer ofrece una sugerente combinación de humor y hermetismo en “Apólogo”, un relato cómico alusivo a la creación brahmánica de la humanidad. Es un mito cosmogónico reacentuado cómicamente, pero con una orientación hermética: la lucha de la humanidad entre el bien y el mal, entre el deseo de ser inmortales y la repugnancia a las limitaciones y a la muerte.

Lindan en el tremendismo relatos como “It”, de Theodore Sturgeon, y “The Cage”, de Ray Russell. El primero combina la destrucción del espacio familiar con el suspense de la aventura. En *It*, la cosa, destruye cuanto ser vivo sale a su encuentro, pero será derrotado por la ingenuidad de una niña y las limpias aguas de un fresco arroyo, prolongación simbólica de la niña. El segundo también destruye el espacio familiar con la introducción de elementos de hermetismo diabólico: un *incubo*, la seducción demoníaca de la mujer, desencadena en este caso la destrucción del espacio nobiliario familiar.

Un poderoso hermetismo demoníaco aparece en el relato de Adobe James “The road to Mictlantecutli” (1965). Se trata de un relato repleto de elementos simbólicos: el viaje, el ahorcado, el demonio, el desierto, el crimen, la culpa... Esta concentración simbólica desemboca en una metamorfosis del diablo en forma de atractiva mujer que incita a la unión sexual (súcubo).

Simbolismo mágico. Se trata de otra variante del simbolismo hermético. En esta ocasión, el simbolismo gira hacia el carácter mágico presente en el simbolismo tradicional. Si el simbolismo agónico acentúa su perfil moderno, este simbolismo mágico se orienta hacia un perfil tradicional; de hecho, los ejemplos que se van a considerar a continuación forman parte de series que se remontan al universo de las tradiciones.

“La pata de mono” (“The Monkey’s Paw”), de W. W. Jacobs, recurre al símbolo tradicional del talismán de los tres deseos (presente, entre

otros, en Pushkin y Zúñiga). Este motivo de la concesión de tres deseos nos sitúa en el dominio del hermetismo mágico, cuya versión moderna refuerza la dimensión trágica. Los relatos que se fundan en símbolos tradicionales establecen una tensión entre la estilización de lo tradicional y la renovación moderna. Otra versión del mismo mito aparece en "The Knife", de Robert Arthur (1926). Se trata de un cuchillo dotado de un maligno poder para matar, que causa la muerte de tres de mujeres y se le relaciona con los doce crímenes de Jack el destripador.

"Los brazos de la griega" (*Cuentos para lectores cómplices*, 1989), de Antonio Pereira, constituye una fábula basada en la revelación. Se trata del relato de la experiencia de un viaje a Nepal en el que el personaje narrador combina momentos del viaje con recuerdos de la infancia, en especial, la de un campesino, para él entrañable, que lo paseaba en su carreta y que murió a causa de un accidente estúpido. Se trata de un curioso que ha ido a ese territorio mágico siguiendo "una llamada antigua que no acababa de explicarme." Cuando está a punto de concluir el círculo que debe completar un peregrino devoto en torno a la diosa de la victoria sobre los demonios lo detiene un hombre nepalí, que se parece enormemente a aquel campesino y le muestra en su brazo una cicatriz en forma de y griega igual a la que había causado la muerte del campesino. El fundamento del simbolismo –la lucha entre el bien y el mal– se presenta aquí unido a la revelación mágica. El poder sugerente de lo mágico muestra aquí su trascendencia, superior sin duda a las posibilidades sugeridoras del simbolismo de artificio elusivo.

Un aspecto en apariencia menos tradicional de la magia aparece en el cuento de José María Merino "El niño del cine Mari". Un niño aparece inesperadamente mientras se procede a la demolición del edificio del cine Mari. Se presenta una mujer que afirma que es un hijo que perdió 30 años antes. Deseosa de descubrir el misterio del niño y su mutismo, la doctora lo estudia lo lleva al cine y allí, en plena proyección, el niño se levanta, sube al escenario y desaparece en la pantalla. La combinación de ciencia y fantasía encubre la tradición del misterio-milagro.

Simbolismo agónico. Este simbolismo suele encerrarse en lindes personales, incluso individuales, se trata de un simbolismo de la destrucción y, por tanto, puede decirse que es una variante del simbolismo hermético. Su significación se funda en que la Modernidad ha sido percibida como tiempo de destrucción: personal, familiar, nacional o, incluso, planetaria. Es una estética en la que el relato se desarrolla a través de una serie de diálogos costumbristas de los viajeros. Pero accede al vagón un hombre de edad avanzada que se

Cuento

despide tiernamente de su esposa; de la conversación velada que mantienen otro de los viajeros deduce que va a operarse. El “abuelo” en su respuesta vincula la enfermedad, el trabajo, la tierra, la pobreza... Es una respuesta circular porque remite a las palabras, muestra de un ritmo idílico cíclico; también deja escapar que es la primera vez que se separa de su esposa. El contraste entre la vida rutinaria y la forzada despedida aporta el aroma de la agonía.

“The Master of the Hounds” de Algis Budrys (1966) responde a un claustrofóbico simbolismo agónico. La amalgama de materia histórica, novela de artista, perversidad demente y aventura da lugar a una obra de extraordinaria tensión dramática, en la que destacan elementos de reflexión sobre el género humano, típicos de la menipea.

El agonismo admite también tratamientos humorísticos. Sánchez Ferlosio cultiva esta fórmula en “El escudo de Jotán”, un relato donde la risa aparece como un escudo ante la amenaza mortal, aunque eso no impedirá que todo el pueblo de Jotán sea pasado a cuchillo por el emperador chino.

Simbolismo idílico. La representación moderna del idilio suele consistir en la representación de su destrucción. El idilio moderno pierde su dimensión feliz e incluso humorística, que caracteriza sus etapas antigua y humanista, y adopta un perfil predominantemente trágico (aunque no sólo trágico). Puede centrarse en la destrucción del espacio familiar, pero muy frecuentemente se trata de la destrucción del espacio rural, entendido como espacio natural y, sobre todo, el espacio de las relaciones humanas más naturales por ser relaciones en contacto con la naturaleza, con las raíces en lo natural.

Muestras más convencionales de simbolismo idílico pueden verse en el relato de Blasco Ibáñez “Sancha”. Se trata de una pervivencia de la estética pastoril: un pastor, que convive con una serpiente, se va al ejército, a luchar en guerras que tienen lugar en Italia. Vuelve a los 8 años y busca a la serpiente, que ha crecido mucho y, del abrazo que le da, lo mata. Matices musicales y demoníacos muestran la combinación de estilización de la literatura pastoril clásica con la Modernidad. Miró nos ofrece otra muestra pastoril en “El águila y el pastor.” Un pastor mata a un águila; el odio que le tiene al animal revela una larga lucha entre ambos, que se puede ver como un símbolo hermético que confiere la dimensión dramática de este idilio moderno.

“Pecado de omisión” (*Historias de la Artámila*, 1961), de Ana María Matute, representa un episodio trágico de ámbito rural. Se trata de una escena de destrucción del idilio rural, que se entrecruza con la cuestión de la educación. Es la historia de un niño huérfano que se ve obligado a emplearse como pastor para un campesino rico. El maestro insiste en que el chico vale para estudiar, pero el cacique hace oídos sordos a sus quejas. El chico crece fuerte y ve cómo otros antiguos compañeros de la escuela prosperan gracias a sus estudios, a pesar de tener menos dotes que él y la rabia lleva al joven a aplastar la cabeza del cacique con una gran piedra. Es el pecado de acción que responde al pecado de omisión.

Pero el idilio moderno tiene otra dimensión, además de la rural: la patético-sentimental. “One of the Dead” (1964), de William Wood, combina el patetismo sentimental con el hermetismo diabólico. Una pareja se construye una casa en un terreno maldito de Los Ángeles, donde hay un enorme árbol en el que en tiempos de los españoles se colgaba a los criminales y desde entonces no han dejado de aparecer extraños signos sin explicación que hacen difícil la convivencia en ese terreno. Extraños sucesos y un entorno humano intrigante ponen a la pareja al borde de la ruptura. Ella envejece y vive tristemente mientras él sufre la intriga de su vecina, que sugiere que entre ellos hay una relación íntima sin que exista el menor interés por ninguna de las dos partes. Un día él vuelve tarde a casa y encuentra el cuarto de los niños lleno de ratas y con un ahorcado que se balancea; es una alucinación. Ella ha dormido en ese cuarto y se ha transformado: ahora es feliz, ha recuperado su apariencia joven, ha perdido su tristeza... y está embarazada. Es ahora cuando se debe reparar en el título.

Simbolismo de la aventura. La aventura, que tuvo su momento de esplendor en la Antigüedad con la novela griega, recobra una dimensión nueva con el simbolismo moderno. La aventura moderna debilita el carácter de *prueba* que domina la aventura clásica; en cambio, el simbolismo del viaje (y del viajero) cobra una enorme relevancia. También la tensión narrativa (el *suspense*) conoce nuevos deslindes. En la novela moderna la aventura desarrolla dos grandes líneas: una trascendente, que da lugar a novelas de referencia como *Moby Dick* o *La llamada de la selva*, y otra popular, de la que han surgido series de amplia difusión como las de Tarzán, Sandokan, James Bond..., de doble naturaleza: literaria y cinematográfica. El escenario de la novela moderna suele ser infernal: la noche y espacios hostiles a lo humano acogen acciones criminales. Los personajes se mueven por curiosidad o son víctimas del mal.

Cuento

A la pareja de personajes de *El club de los suicidas*, de R. L. Stevenson, les mueve el aburrimiento mientras el personaje de "Fishhead", de Irving S. Cobb, es una víctima de la perversidad del entorno natural y humano.

"Un ruido extraño" (*Largo noviembre de Madrid*, 1980), de Juan Eduardo Zúñiga, ilustra las nuevas fronteras de la aventura. No es Zúñiga un autor de relatos de aventuras, pero en este relato apoya su simbolismo, siempre inquieto, en una fábula aventurera. El relato pertenece a una serie ambientada en el asedio de Madrid por las tropas franquistas durante la guerra civil española (1936-39). El asedio comenzó en noviembre de 1936 y duró hasta la primavera de 1939 (de ahí el *largo noviembre* del título de la colección de cuentos). Esta aventura tiene lugar en una situación excepcional como es el sitio de la ciudad. Un brigadista oye un ruido extraño al pasar junto a un palacete en un barrio semidestruido por la guerra. Todo es extraño: es invierno pero el jardín del palacete conserva su verdura. El brigadista explora y ve una figura humana que intenta extraer agua de un pozo. Persigue a esta figura hasta un sótano lleno de ratas, donde le da alcance y descubre que es un *emboscao*, un fugitivo de la guerra. Tras perdonarle la vida, el brigadista observa las manchas de sangre que han dejado las ratas en el fugitivo y en él mismo; y esta observación le permite aflorar la imagen de todo el país goteando sangre de manos iguales a las suyas y a las del fugitivo, "desgarradas y sangrientas en el atardecer de la guerra". Es la aventura al servicio del simbolismo, un simbolismo pacifista.

Un relato que recoge de forma muy completa las posibilidades de la aventura moderna es "Curious Adventure of Mr. Bond", de Nugent Barker (publicado en 1939). Este relato mantiene uno de los rasgos característicos de la aventura: la articulación en una serie. Mr. Bond es un aventurero que, al salir, de un bosque, encuentra una posada: "The rest of voyager". No se da en este cuento el momento de la prueba, puesto que la carga simbólica reside en el viaje, no en la prueba. Allí es atendido por el posadero y su joven esposa. El primero le indica que tiene un hermano que regenta otra posada, a un día de allí, y Mr. Bond es conducido a esta segunda posada "El decapitado", donde recibe un trato todavía mejor. Resulta que los hermanos no son dos sino tres y que el tercero también tiene su posada. Mr. Bond acude a la tercera posada, "La cabeza del viajero" y allí su inquietud va en aumento, aunque el trato sigue siendo bueno. Por la noche estallan sonoros ruidos en la puerta de su habitación: el posadero intenta echar abajo la puerta armado con un

hacha. Tras un intento de huida al bosque, el posadero alcanza a Mr. Bond y lo decapita (es el momento en que cobra sentido la secuencia de nombres de las posadas). En la tercera se cobra la cabeza del viajero, a la segunda se envía el cuerpo decapitado y a la primera van a parar los despojos blandos con los que se prepara el caldo que da la bienvenida al nuevo e incauto viajero. La ambigüedad del nombre de la primera posada queda desvelado: *The rest* significa “el descanso”, pero también “el resto” del viajero. La noción de aventura está presente en el título del relato y también en el cuerpo del texto. Mr. Bond piensa que contará esta curiosa aventura cuando regrese. Él mismo es un aventurero que se ha internado en un bosque, como en los cuentos tradicionales. Las posadas son un territorio extraño y él es el único huésped. Sin embargo, la secuencia de los nombres impide uno de los rasgos característicos de la aventura premoderna, que ha perdido la ductilidad de la aventura clásica: la posibilidad de alterar el orden de los episodios. También el final fatal altera la dinámica del cuento premoderno; un planteamiento muy similar se puede encontrar en el cuento “Two Spinsters”, de E. Phillips Oppenheim: un viaje a ninguna parte que desemboca en una experiencia extraordinaria y horrorosa.

“Evening in the Black House” (1964), de Robert Somerlott, es un relato de la persecución a un criminal de guerra nazi. Henri y Frieda Black viven en México como una pareja de norteamericano y alemana retirados con un criado belga. Viven en una casa que parece un bunker y una noche invitan a cenar a Eric, un amigo pintor también norteamericano. Eric cree que lo han seguido y, en el transcurso de la cena, Henri Black confiesa a Eric que es un militar alemán que fue juzgado en Nuremberg y quedó en libertad. Le dice también que desde hace unos meses han sufrido el acoso de los cazadores de criminales de guerra. Un ruido extraño los sobresalta; Eric y el criado salen de la casa armados para investigar. Es sólo un truco para alejarlos. Al volver un disparo acaba con Hugo; Eric entra en la casa y encuentra a los Black preparados para el asalto. Eric desarma a Frieda y revela que él era uno de los niños que los Black fusilaron junto a su familia; dispara primero a Frieda, que lleva la pulsera de su madre, y después acaba con Henri Black. Tras borrar sus huellas abandona la casa saludando a los perros en hebreo.

Simbolismo infantil. Otra manifestación especial del simbolismo hermético es el simbolismo infantil. De otro lado, la Modernidad ha descubierto un espacio cultural nuevo en la infancia, que ha resultado muy productivo en el dominio literario con la aparición de una serie de

Cuento

obras y, sobre todo, de personajes, que han sido objeto de numerosas adaptaciones graduales como Alicia, Peter Pan, Pinocho... Estos personajes han venido a sumarse a una serie de figuras tradicionales que han sobrevivido a la crisis del mundo tradicional como Pulgarcito, Caperucita roja, el flautista de Hamelin, etc., aunque se aprecia también otra línea cuentística que prescinde de esas figuras, tradicionales o neotradicionales, pero adopta las convenciones figurales del simbolismo infantil.

“El gigante egoísta” (“The Selfish Giant”) de Oscar Wilde podría pasar por un cuento infantil. Un gigante tiene un hermoso jardín y, al descubrir que los niños disfrutaban de él en sus juegos, decide egoístamente tapiarlo y prohibir el acceso a los niños; el resultado es que el Invierno se instala permanentemente en el jardín. Un día el gigante se da cuenta de que la primavera, el verano y el otoño sólo volverán al jardín con sus frutos si permite regresar a los niños. Y los niños vuelven al jardín; sólo permanece en estado invernal un rincón del jardín, en el que juega el más pequeño y tierno de los niños, que desaparece sin saber cómo. Siendo ya anciano, el gigante descubre un día a aquel pequeño cuyo regreso ha estado esperando; corre hacia él y descubre que tiene señales de clavos en sus manos y piecitos. Es la imagen de Cristo y el gigante cae muerto allí mismo. Esta presencia de Cristo añade al simbolismo infantil -un simbolismo del crecimiento, como suelen ser los relatos infantiles- una dimensión soteriológica (la salvación del gigante) y, por tanto, hermética (el egoísmo ha sido vencido y purificado por el amor al niño-Dios).

Simbolismo de la educación. Esta forma de simbolismo es más propia de la novela, pero también la encontramos en el cuento. Entre ellos, los cuentos de educación suelen conllevar el proceso de novelización habitual de la novela corta, lo que les permite asumir características propias de la novela de educación: diálogos en los que se materializa el proceso de aprendizaje, figuras específicas como la mujer fatal o el mentor, experiencias, cambios vitales, etc. Ya se vio asomar esta estética en el relato de Dostoievski “El pequeño héroe”, en el que el proceso educativo se amalgamaba con conflictos sentimentales para dar lugar a una educación sentimental. También se aprecia el mismo problema de la superación de la forma condensada del cuento para adentrarse en las de la novela en el relato de Chéjov “Una apuesta”, que presenta dos partes separadas por quince años. Se trata de una apuesta entre un banquero y un joven letrado: este ganará dos millones de

rublos si soporta un encierro voluntario de quince años. En ese periodo el joven sufre varias metamorfosis: en la primera se convierte en un sabio; en la segunda renuncia a la vanidad de la sabiduría y, llevado por esta renuncia, abandona su cárcel unas horas antes de cumplirse el plazo de los quince años, renunciando así al premio millonario que ha ganado. En esta obra el proceso de la educación se halla tan condensado que adopta la forma de la metamorfosis, que también afecta al banquero, el cual ha visto su fortuna esfumarse en ese plazo. La metamorfosis definitiva se reviste de un discurso acerca de la filosofía de la vida, que denuncia la locura de la existencia en condiciones de desigualdad, que es habitual en los filósofos de la risa (Beltrán 2002, 204-209).

Algo similar ocurre con el relato “Las lenguas mentiras” del libro *Cuentos reciclados* (1997), de Álvaro Pombo, que es autor de novelas de aprendizaje y, por tanto, no es extraño que esta estética aflore en sus cuentos. En este el fundamento cuentístico es la figura de Alfonso, un mentiroso compulsivo. Sus *lenguas mentiras* van fraguando la debacle de su relación sentimental con Silvia, al tiempo que deparan situaciones cómicas. En cuanto relato de educación, “Las lenguas mentiras” presenta algunos rasgos peculiares: las figuras de la mujer fatal y del mentor están fundidas en un solo personaje, Antonia Campbell, una alumna diez años mayor que Alfonso, el profesor. El ambiguo papel de Antonia profundiza la crisis a pesar de que se mantiene al margen (“Parecía su madre porque con Antonia todo era continuo aprendizaje”). En cambio, la figura del educando se desdobra: Alfonso, el mentiroso, es educado por Antonia y Silvia va conociendo el conflictivo proceder de Alfonso.

Cuentos sin simbolismo

Aun siendo la estética más apropiada para el cuento no siempre es posible encontrar un simbolismo claro en sus manifestaciones modernas. En ocasiones el simbolismo se presenta tan aminorado que parece inexistente o residual. Esta carencia puede deberse a varios factores: los hay genéricos -el cuento recoge géneros como la caracterización, que aminoran el simbolismo- y los hay estéticos. Importantes orientaciones estéticas del cuento moderno - principalmente, el humorismo y el didactismo- renuncian al simbolismo. El humorismo sin simbolismo admite varias posibilidades: la parodia, el costumbrismo y la burla son tres opciones humorísticas del cuento que apenas contienen simbolismo; la parodia y la burla se sostienen sobre un tratamiento crítico de la literatura que puede alcanzar la dimensión de lo metaliterario.

Cuento

Costumbrismo. El costumbrismo es una estética que, procedente del mundo tradicional, florece en la frontera entre el mundo premoderno y la Modernidad. Está ligada a la descomposición de géneros tradicionales y se orienta hacia lo regional y local. Con frecuencia se funda en formas de destrucción del idilio rural, pero también puede enfocar aspectos de la vida urbana en alguna de sus variantes (los jóvenes, por ejemplo). Estas dos orientaciones han sido muy transitadas en el cuento español moderno y a menudo se entrecruzan, componiendo un costumbrismo rural tosco. Señalaremos algunos ejemplos entre los dignos de ser recordados.

“El coche nuevo” (*Cuentos republicanos*, 1961, de Francisco García Pavón, se fija en la llegada del primer coche a una familia en cuyo pueblo sólo hay cinco coches. La novedad produce expectación, acompañada de algunos sustos. Quizá el interés de este cuento resida en invertir el esquema del costumbrismo: no es la costumbre sino la irrupción de una nueva costumbre, vista con el tono amable de los recuerdos del pasado familiar-idílico: qué tiempos aquellos en los que un automóvil causaba asombro y sensación. Suaves tonos de humor e idilio adornan este cuento.

Burla. El cuento burlesco es también una opción muy frecuente entre los cuentistas modernos. No es una forma cuentística que busque la excelencia sino una solución fácil al problema que plantea un cuento. Esa burla puede ser del personaje o del lector, pero no es la burla de un *trickster*, que tiene siempre una dimensión simbólica. La burla del personaje puede ser paródica cuando el cuento burlesco retoma un personaje literario o mito tradicional, pero también puede ser la burla de un tipo, determinado geográfica o socialmente (por ejemplo, la de un madrileño castizo o de un baturro). Un ejemplo de este tipo de burla lo tenemos en “Los grajos del sochantre”, de Luis Mateo Díez (*Brasas de agosto*, 1989). Se trata de un retrato burlesco de un sochantre que tiene la manía de apresar y devorar grajos; en este caso, se trata de una burla social: un mal canónigo, que consigue su canonjía gracias a recomendaciones, ya que no está dotado para las artes corales. Más frecuentes son los casos de burla del lector. En este caso, el cuento propone unas expectativas al lector que el autor puede violar con mayor o menor fortuna. Esta propuesta cuentística domina los microrrelatos: en muchos casos este se conforma con burlarse de las expectativas del lector.

Parodia. La parodia, como ya hemos señalado, es otro de los motores del cuento. La parodia explota la capacidad autocrítica del cuento con el material literario o mítico, aunque en ella sigue habiendo simbolismo, pero el sentido del cuento es de signo contrario al del simbolismo parodiado. Autores de parodias son, entre otros muchos, Gómez de la Serna (“La muerte de Eva”), Mihura (“El amigo de Adán y Eva”), Quiñones “Nuevas parábolas”), Monterroso (“La honda de David”), Benet (“Fábula quinta”), Denevi (“Romeo ante el cadáver de Julieta”), Arreola (“Teoría de Dulcinea”)... Los resultados de la parodia no suelen alcanzar grandes niveles estéticos y es muy habitual que los cuentos paródicos se conformen con un resultado estético menor, de burla elemental.

Mejores resultados cabe esperar de formas paródicas sin destrucción de su referencia literaria o cultural, esto es, parodias sin burla. Varios niveles pueden distinguirse entre estas formas paródicas serias: la estilización, la variación y el comentario o meditación. Veamos ejemplos de cada uno de ellos.

Estilización. La estilización responde a la necesidad de prolongar un modelo que se considera vivo. En la era moderna la estilización rehúye la ingenuidad que la caracterizó en la premodernidad humanística, ya que siempre hay un acento secundario más o menos solapado. Una muestra de estilización es la serie de cuentos del criado del rico mercader de Bagdad, que estiliza los cuentos de *Las mil y una noches*. El iniciador de la serie moderna parece ser Jean Cocteau, quizás inspirado en el poema “Salomón y Azrael”, del poeta sufí Yalal al-Din Rumi (siglo XIII). Vale la pena considerar, en primer término, el microrrelato de Cocteau:

Un joven jardinero persa dice a su príncipe:

-¡Sálvame! Encontré a la Muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar en Ispahán.

El bondadoso príncipe le presta sus caballos. Por la tarde, el príncipe encuentra a la Muerte y le pregunta:

-Esta mañana ¿por qué hiciste a nuestro jardinero un gesto de amenaza?

-No fue un gesto de amenaza -le responde- sino un gesto de sorpresa. Pues lo veía lejos de Ispahán esta mañana y debo tomarlo esta noche en Ispahán.

Cuento

A continuación reproducimos la fábula de Yalal al-Din Rumi:

Un hombre vino muy temprano a presentarse en el palacio del profeta Salomón, con el rostro pálido y los labios descoloridos.

Salomón le preguntó:

-¿Por qué estás en ese estado?

Y el hombre le respondió:

-Azrael, el ángel de la muerte, me ha dirigido una mirada impresionante, llena de cólera. ¡Manda al viento, por favor, te lo suplico, que me lleve a la India para poner a salvo mi cuerpo y mi alma!

Salomón mandó, pues, al viento que hiciera lo que pedía el hombre. Y, al día siguiente, el profeta preguntó a Azrael:

-¿Por qué has echado una mirada tan inquietante a ese hombre, que es un fiel? Le has causado tanto miedo que ha abandonado su patria.

Azrael respondió:

-Ha interpretado mal mi mirada. No lo miré con cólera, sino con asombro. Dios, en efecto, me había ordenado que fuese a tomar su vida en la India, y me dije: ¿Cómo podría, a menos que tuviese alas, trasladarse a la India?

El poeta holandés Pieter van Eyck (1887-1954) retomó el mismo asunto en “El jardinero y la muerte”. Siguieron la estela de Cocteau introduciendo pequeñas variaciones Borges (“El gesto de la muerte”), Benet (“Fábula novena”), Atxaga (“Dayoub, el criado del rico mercader”), García Márquez (“La muerte en Samarra”) y Jorge Bucay, entre otros. Atxaga, cuya intervención es probablemente la más brillante de la serie, propone dos versiones. De la primera dice que la toma de *Las mil y una noches*, lo que es un engaño para el lector, aunque muy verosímil. Y la segunda es una variación humorística en la que la muerte es burlada. Otra forma de estilización es el resumen. Un caso de resumen es “Cuento viejo” de Francisco Ayala, que relata la *nouvelle* número treinta del *Heptamerón*.

Variación. La variación es una estilización con un nivel de autoría superior. El autor de la variación introduce uno o varios elementos que dan un sentido nuevo a la obra, respecto a la fuente primaria. Una excelente muestra de variación nos la ofrece Álvaro Mutis con “Antes de que cante el gallo” (sobre la relación entre Jesús y Pedro, ubicados en un mundo caribeño contemporáneo). Con frecuencia, la variación resulta una forma de investigación literaria y de ahí su atractivo, ya que el autor no pretende destruir el arquetipo elegido, sino que trata de comprender sus posibilidades y limitaciones. En este sentido, se presenta como una operación abierta y, por tanto, potencialmente productiva, cuyo valor ha de medirse por el resultado alcanzado.

Comentario o meditación. Cabe un tercer tipo de relación no humorístico entre un cuento moderno y un material previo, habitualmente premoderno: el comentario o meditación. Una muestra ideal de esta posibilidad es el cuento de Enrique Anderson Imbert “Un ejemplo de Don Juan Manuel”. Espoleado por una relación galante el narrador discute los valores del ejemplo oncenso de *El conde Lucanor*, el de don Illán y las perdices asadas, para terminar aceptando la superioridad de don Juan Manuel sobre las versiones que el narrador trata de escribir.

Cuentos didácticos

Puede decirse que en todo cuento pueden registrarse trazas de didactismo más o menos acusadas, puesto que el simbolismo es una forma, muchas veces superior, de didactismo. Pero también podemos encontrar en los cuentos un didactismo exento, sin simbolismo: así, el simbolismo antiguo solía recurrir a la moraleja para remachar el didactismo del cuento. En cambio, el simbolismo moderno considera innecesario ese didactismo explícito, incluso lo percibe como contraproducente. Precisamente por esa incompatibilidad moderna se abre la posibilidad de un cuento directamente didáctico, sin pasar por el simbolismo. No suelen ser muy apreciados estos cuentos directamente didácticos, pero es posible encontrar algunos excelentes. “Parábola de Cervantes y don Quijote”, de Borges, lleva el significativo título de *parábola*, que fue una forma de cuento tradicional popular, quizá la más popular, en el sentido de que se dirigía a un público iletrado. En cambio, esta parábola va dirigida a un público letrado, contiene una lección y su simbolismo se reduce a que el tema de esa lección es un símbolo, don Quijote.

Pero este didactismo directo no es frecuente en el cuento moderno y sólo parece servir para cuestiones de alta cultura. Es mucho más frecuente encontrar un tratamiento del cuento metaliterario, que ofrece lecciones acerca de la literatura y del género mismo. Casos de tratamiento metaliterario del cuento son “El buitro” de Lázaro Covadlo, “Las fábulas antiguas” de Cabrera Infante... “El buitro” es un relato dual: un padre relata a sus hijos un cuento infantil improvisado durante varias noches; al tiempo, el matrimonio se separa y esa ruptura interfiere en el desenlace del relato oral. “Las fábulas antiguas” es una reflexión irónica sobre la Modernidad basada en la antigua fábula. Otra dimensión, más compleja, de la metaliteratura la ofrece José María Merino en su novela corta “Papilio Siderum”. A partir del microrrelato de Chuan Tzu (“Soñó que era una mariposa, y al despertar no supo si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que estaba soñando ser un hombre”) y, apoyándose en el microrrelato de Monterroso “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” y en la primera frase de *La metamorfosis* de F. Kafka, esta novela corta trata de explotar las posibilidades literarias de las narraciones en torno a la metamorfosis. En este caso, un profesor de literatura experimenta en su propio cuerpo la metamorfosis del cuento de Chuan Tzu, de forma que la metaliteratura revierte en el relato.

TEORÍA DEL CUENTO

Perspectiva de la teoría del cuento

El último cuarto del siglo XX ha despertado un interés sin precedentes por la teoría del cuento, que parece tener continuidad en lo que llevamos del nuevo siglo. Las publicaciones –libros y artículos– dedicadas a la teoría del cuento son numerosas en comparación con lo que ha sucedido respecto de otros géneros literarios. Ni siquiera la novela ha reunido un número igual de publicaciones.

Este fenómeno del interés teórico –y práctico– por el cuento parece tener una significación que quizá no haya sido puesta de manifiesto. En primer lugar, el cuento goza de una extraordinaria vitalidad, que le permite competir con los demás géneros en atractivo para los autores y para los lectores; sólo la novela parece superarlo en este aspecto. Pero, desde el punto de vista de la teoría, la concentración de esfuerzos por comprender el fenómeno cuento es más sorprendente. La teoría literaria de finales del siglo XX se ha mostrado muy escéptica respecto a

temas que hasta hace pocas décadas han centrado la atención de los investigadores. Uno de esos temas es la teoría de los géneros literarios: hoy la pregunta sobre qué es un género es tenida por un requisito inútil y anticuado. El estado de opinión dominante en la teoría literaria de finales del siglo XX desprecia esa pregunta por considerar, bien que los géneros se han disuelto en la era moderna, bien que estas categorías responden a una forma anticuada y dogmática de pensar el dominio literario. Y, por tanto, no merece la pena concentrar la atención sobre viejos dogmas, cuando hay tantas cosas interesantes y de gran demanda actual que deben ser discutidas. Pues, pese a ese estado de opinión, un amplio grupo de escritores y teóricos se han sentido tentados a definir el género cuento, quizá porque han intuido que esa tarea no es precisamente una quimera y menos una empresa obsoleta.

Sin embargo, también es verdad que la investigación sobre la teoría del cuento literario está en la actualidad relativamente estancada. El renacer de estos estudios ha producido avances de mayor o menor relieve, pero no se ha dado un vuelco significativo en el pensamiento sobre el cuento que permita superar los actuales obstáculos teóricos. Y los obstáculos existen. Y también existen los embriones de una teoría superior, *viva* la llamó Cortázar, que, de ser considerados, permitirían contemplar la dinámica del cuento literario a una nueva luz. El resultado de ese relativo estancamiento es, en primer lugar, una escisión entre las aproximaciones a la obra de tal o cual autor y la dinámica de la teoría. Si se repasan los análisis de la obra cuentística actual se verá que los mejores análisis se refugian en esfuerzos, a veces muy notables, de erudición, en especial, de la relativa a las fuentes y a la inspiración del autor. Y apenas aparece en esos análisis la huella de una investigación teórica, que se tiene por abstracta, quizá tópica e inservible para los propósitos del historiador de la literatura. En segundo lugar, desde el punto de vista de la teoría, hemos asistido al despliegue de tendencias contrapuestas. Por un lado, esa tendencia a la abstracción ha sido profundizada por una minoría que ha tratado de combatir los fracasos de la teoría con más abstracción: la teoría de los sistemas y los enfoques cognitivos. Por otro lado, una cierta sensibilidad empírica ha llevado a la teoría dos fenómenos muy comunes hoy en el panorama de las disciplinas humanísticas: el eclecticismo y el escepticismo. Eclecticismo y escepticismo son tenidos por síntomas saludables, muestras de madurez en la investigación ideológica, pero, desde una perspectiva crítica, ambas actitudes no son otra cosa que sendos síntomas de la crisis del pensamiento contemporáneo. Resulta de mucho interés sin duda tratar de exponer la incidencia de ambos fenómenos, sus causas y

consecuencias, para intentar esbozar más tarde alguna línea de tímida superación del actual estado de cosas.

Tendencias eclécticas

Conviene abordar, en primer lugar, la tendencia al eclecticismo que se registra en la teorización del cuento literario. La actitud preferida de los teóricos del cuento ha sido la de aportar un abanico de características, idea que proviene de la lectura del artículo dedicado por E. A. Poe a los cuentos de Hawthorne. Esa lectura se ha traducido en la mayoría de los casos en una serie de características –el efecto único, la conexión principio-fin, la brevedad, la búsqueda de la verdad...– susceptible de ser ampliada o corregida. El “Decálogo del perfecto cuentista”, de Horacio Quiroga, constituye no sólo un guiño al lector, como dice Cortázar, sino también un guiño al teórico, que ha visto en él un modelo. A. Wright sostiene que la comprensión de la naturaleza del cuento debe permitir la exposición de un “cluster of characteristics” (1989, 46-56). En esa línea han seguido, entre otros, A. Pasco, C. Pacheco, L. Barrera Linares, G. L. Carrera, L. Beltrán, J. M. Pozuelo y G. Mora. Este método es probablemente el más aconsejable para un primer acercamiento al cuento literario; dos razones pueden argüirse para esto: por un lado, introduce en el teorismo un saludable criterio empírico, pues las señas de identidad del cuento suelen verse fundadas en la lectura de cuentos significativos y, por otro, estas señas de identidad pueden establecer cierta correspondencia con las expectativas del lector, como señala A. Pasco. Naturalmente, también presenta problemas, ya que stos problemas derivan de la selección de las señas de identidad y del espíritu que suele acompañar a este método. La selección de las señas de identidad no siempre resulta suficientemente ponderada. Suele darse una tendencia a la concepción más abstracta posible de esas señas de identidad en la creencia –muy del gusto del siglo XX– de que a mayor abstracción mayor cientifismo, pues se escapa así de la caducidad de lo temporal. Como veremos más adelante esta tendencia a la abstracción aleja de lo que Cortázar llama *una idea viva* del cuento. A veces un prurito de originalidad actúa contra los preferibles principios de rigor y transparencia. El segundo aspecto es todavía más importante: la tendencia a acumular señas de identidad de género suele comportar una tendencia al eclecticismo. Parece muy humano creer que cuanto más completa sea la serie de características más acerca uno a esa meta ideal, que sería la definición del género, si no para toda la eternidad, al menos, estable para una larga etapa. Por otro

lado, la insuficiencia de las ideas es una creencia muy extendida en una época como la nuestra, dominada por el relativismo. La desconfianza generalizada en las ideas produce muy a menudo una actitud defensiva entre los que no se resisten a seguir proponiéndolas, pese a su caducidad. Esa actitud defensiva y vacilante suele traducirse en la tendencia a acumular ideas en la creencia de que la acumulación servirá de antídoto a la debilidad del material acumulado.

La prioridad que nuestro tiempo concede a las soluciones eclécticas ha tenido uno de sus más notorios exponentes en la publicación de volúmenes colectivos que recogen las más interesantes aportaciones de los siglos XIX y XX a la teoría del cuento. A las aportaciones de S. Lohafer y J. E. Clarey, y C. V. de Vallejo, a finales de los ochenta, han venido a sumarse las de Ch. E. May (1994), Pacheco y Barrera Linares (1993 y 1997), Fröhlicher y Güntert (1995), L. Zavala (1993-96), Romera y Gutiérrez (2001), Iftekharrudin y otros (2003) y Winther y otros (2004). A estas publicaciones hay que sumar otras que recogen las aportaciones hechas en congresos o seminarios monográficos –Valcarce (1997) y Becerra *et alii* (1999).

Cabe preguntarse a estas alturas qué problemas conlleva el eclecticismo, si sus aportaciones no sólo son interesantes sino que contribuyen a limar las aristas más dogmáticas del discurso teórico. Responderemos a esta demanda con palabras de G. Mora: “los textos [que se ocupan de la teoría del cuento] vienen repitiendo los rasgos atribuidos al cuento literario o artístico a partir de las reflexiones de E. A. Poe” (1999, 15). En otras palabras, el eclecticismo nos provee de una falsa abundancia. La diversidad de propuestas esconde la pobreza de interpretaciones. Todavía podríamos ir un paso más allá. Las ideas de Poe, a fuer de ser repetidas, han ido perdiendo su sentido original, muy próximo al de la idea viva que reclama Cortázar, y han ido convirtiéndose en conceptos retóricos, abstractos, vacíos. En una de las propuestas recientes las ideas de Poe han quedado reducidas a tres aspectos: espacio, estructura y símbolo. Resulta que por símbolo se entiende verosimilitud; por estructura, composición; y por espacio no queda nada muy claro, pero tiene que ver con la brevedad. En resumen, que el eclecticismo endulza el estancamiento en esa tarea que venimos llamando con Cortázar la comprensión viva del cuento.

Tendencias escépticas

Otra manifestación del estancamiento es el escepticismo. La influencia de las actitudes escépticas no resulta fácil de evaluar. Los

escépticos se inhiben de las tareas que rechazan o que juzgan inútiles y, por tanto, no ofrecen un conjunto objetivable, pero su influencia alcanza incluso a los que sí que creen en esas tareas. Tal influencia se traduce en afirmaciones o actitudes que pueden llamar la atención del observador. Puede muy bien afirmarse que un momento que suele concentrar las réplicas escépticas es el de las definiciones; así, G. L. Carrera dice, por ejemplo, “no vamos a entrar en el juego inútil de las definiciones” (1997, 43). G. Mora ha señalado esta contradicción de los especialistas que afirman el carácter indefinible del cuento y siguen repitiendo las características que se señalaron en el siglo XIX (1999, 15). También en el artículo de A. Pasco pueden encontrarse elementos para una crítica de las definiciones, aunque este autor prefirió insistir en su utilidad porque “puede ser imposible definir un género, pero los lectores lo hacen siempre, y las usan como guías” (1991, 410). El mismo Pasco parte de la crítica de una definición para dar su idea del género (“a short story is a *short, literary prose fiction*”, p. 411). Este argumento de Pasco –el que los lectores se hagan una idea del género– parece discutible: no se pone en duda que sea así, sino la utilidad del argumento. Más interesante parece pensar que somos los teóricos, los filólogos, los que operamos con una idea del género, la que sea y siempre imprecisa, y que los escépticos no son una excepción. Simplemente hacen más difícil la tarea de establecer un cierto diálogo al negarse a objetivar una fórmula. En cualquier caso, es preciso tener presente que la raíz del escepticismo está en los fracasos del teorismo. Y es que uno de los defectos de nuestra época es el de encerrarse en sí misma, incluso en la mera actualidad. Y, de la misma manera que se da por sentado que la teoría del cuento empieza con Poe a mediados del siglo XIX –desconociendo los intentos de los retóricos antiguos, como Elio Teón, o de los humanistas, como Bonciani–, también se da por sentado que el debate ha de concluir ya, bien sea porque el género cuento no existe o porque definir un género sea un imposible. Mora atribuye estos escrúpulos a la Posmodernidad (de alguna manera habrá que llamar a la corriente escéptica y quizá sea esa la más adecuada). También es cierto que ciertas manifestaciones del escepticismo tienen un aspecto muy saludable, ya que la tendencia a señalar características esenciales lo reclama. Así, I. Reid ha puesto en cuestión las cualidades esenciales que se han atribuido al cuento: la unidad de impresión (Poe), el momento de crisis (Joyce, entre otros) y el diseño simétrico (B. Matthews), mostrando así las limitaciones de una teoría unidimensional (Reid 1990, 54-65). Pero queremos señalar que el escepticismo, en su sentido último y más radical, es una corriente emergente en los imperios lo mismo que el

eclecticismo, que afecta a todas las disciplinas y que, como puede comprobarse en la historia de las ideas, suele ser síntoma de senilidad y conformismo.

Nos queda para completar el rápido repaso al panorama de la crítica teórica del cuento referirnos a la tendencia que hemos llamado *teoricista*, que parece buscar solución a la crisis de la teoría profundizando en la abstracción. La crisis del estructuralismo y del antipositivismo ha facilitado la presentación de propuestas para una teoría interdisciplinar. La teoría de los sistemas, la teoría de los polisistemas, la teoría de la argumentación, la teoría de las catástrofes... han pretendido iluminar los problemas que parecían estancados desde las perspectivas teóricas disciplinares. A la luz de algunas de estas teorías se ha abordado el problema del cuento como género literario. Así, Peñate Rivero lo ha abordado desde la teoría de la argumentación (1994) y desde la teoría de los sistemas o sistemática (1995) y Fröhlicher ha señalado, desde una perspectiva greimasiana la importancia de la estructura axiológica en el cuento y su trascendencia como un fundamento imprescindible para una teoría narrativa. Dehennin intenta conciliar la estilística con la narratología y Lohafer ha seguido la vía cognitiva abierta por la teoría de las macroestructuras de Van Dijk. Estos estudios representan lógicamente unas propuestas de desigual valor. Es muy posible que algunas de estas perspectivas no alcancen la influencia de pasados movimientos teóricos como el viejo estructuralismo-. Pero no hay que perder de vista que plantean problemas que han pasado desapercibidos para la crítica que ha seguido vías más comunes. La importancia de los valores, planteada por Fröhlicher, debe ser tenida en cuenta en el futuro de la investigación sobre el cuento.

Hacia una teoría viva del cuento

Hasta aquí se ha expuesto tres direcciones en las que se ha movido la investigación sobre la teoría del cuento. La investigación histórica ha seguido, por regla general, instalada en su rutina por lo que respecta a los estudios centrados en autores aislados. Resultados más interesantes para la teoría arrojan las investigaciones que exploran determinados momentos de la evolución del cuento, en especial, las fases previas al cuento moderno. Cabe plantearse si podía o debía haberse desarrollado alguna otra línea o si existían otros instrumentos críticos que permitieran nuevos desarrollos de la teoría del cuento. Nuestra opinión es que sí, que los había y que, si no se han desarrollado, no ha sido precisamente por desconocimiento. Se trata de dos propuestas

distintas: la de J. Cortázar y la de I. Calvino. Ambas han sido sobradamente conocidas por los teóricos del cuento –sobre todo, la de Cortázar, reiteradamente citada–, pero se han leído de forma muy convencional, dejando en mera retórica observaciones que parecen poner en cuestión el estado actual de la teoría.

Las ideas de Cortázar aparecen en dos artículos: “Algunos aspectos del cuento” (1963) y “Del cuento breve y sus alrededores” (1969).¹³ Las ideas de Calvino se concentran en dos núcleos distintos: unas se refieren al cuento tradicional; fueron publicadas como artículos o prólogos de libros en los años sesenta y setenta y han sido recogidas en un volumen recientemente (1998). Por otro lado, las cinco conferencias publicadas póstumamente con el título *Six Memos for the Next Millennium* reúnen seis conceptos que bien pueden definir una poética del cuento moderno: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad (fantasía), multiplicidad y consistencia. Cortázar y Calvino comparten dos cualidades importantes: manejan un pensamiento crítico -no busca un consenso, sino plantear un horizonte distinto del actual- que reclama una aproximación estética al cuento, tradicional o literario. Por estas razones, a pesar de la disparidad de sus objetos, puede decirse que se trata de dos aportaciones complementarias, que se iluminan mutuamente.

Comenzando con Cortázar, es preciso señalar que los teóricos han visto en él un seguidor de la corriente abierta por Poe, que sustituye sus ya tradicionales enunciados por otros más raros: tensión, intensidad y dimensión mítica, a los que más tarde se añaden esfericidad, afinidad con el poema y extrañamiento del autor. La idea de Cortázar sobre el cuento tiene en realidad poco que ver con la exposición de una serie de características. Este método del listado de características es útil en la medida que permite dar una visión nueva de un género de forma abreviada, concentrada. Ese es el sentido de la propuesta de Poe, que, de hecho, resulta difícil de reducir a un listado de características. Pero si la serie de características se adapta a un método ecléctico el resultado es su transformación en algo muy distinto, algo que ocurre en las propuestas más recientes que han seguido esa vía. La clave tanto de la propuesta de Cortázar como antes de la Poe es que presentan una visión *nueva* del cuento, que es nueva porque es *crítica* con un estado de

¹³ Estos artículos de Cortázar han sido recogidos en Pacheco y Barrera Linares (1993 y 1997), y Zavala (1996). May (1994) ha traducido al inglés “Algunos aspectos...” y este artículo aparece recogido en el volumen segundo de la *Obra crítica* de Cortázar (1994).

opinión anterior. En el caso de Poe, este se enfrenta a un estado de opinión que veía en el cuento el sucedáneo de la novela y de ahí su insistencia en emparentar al cuento con la poesía, y no con la novela. Los rasgos estéticos que señala Poe son contradictorios con el alma proteica de la novela. Cortázar se revela contra la tendencia ecléctica que ha conseguido conciliar la idea de Poe con las ideas orgánicas que lo reducen todo a la naturaleza retórica de la narración (breve o larga). Esa tendencia ecléctica, dado que encuentra una naturaleza orgánica común entre el cuento y la novela, se empeña en aislar rasgos abstractos que dotarían de identidad al cuento y buscan la abstracción en una adaptación profunda a la categorización mecánica de las disciplinas más abstractas (la lingüística textual, la neorretórica, etc.).

Frente a la tendencia al eclecticismo y la abstracción, Cortázar lanza un alegato en favor de una estética del cuento, aunque tal denominación no aparece como tal en los escritos de Cortázar, pero el esfuerzo central de “Algunos aspectos del cuento” va dirigido a explicar en qué consiste la forma estética del cuento.¹⁴ Dicha forma supone la superación del concepto orgánico habitual, que reduce una obra a la unión de forma – el estilo verbal– y contenido o aspectos vitales expresados. Para Cortázar, hay un factor previo al estilo y al contenido, un factor que *informa* la obra: el autor con sus valores y habilidades. La proyección de los valores humanos y literarios sobre un contenido temático dota a ese conjunto parcial de vida de forma artística, esto es, de tensión e intensidad. A estos conceptos hay que añadir el de lector, un tipo especial de lector, un lector “secuestrado mediante la intensidad y la tensión”, un lector “aislado de todo lo que le rodea para, después de terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa” (pág. 390).¹⁵ Y precisa, “lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (390). Y, acerca de la tensión, señala: “es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado” (391). Ese vínculo autorial que atrapa al lector mediante la tensión y la intensidad es la forma estética del cuento.

¹⁴ No aparece en el artículo de Cortázar la expresión *estética del cuento*, pero sí que habla de “plano estético”, que define como “la dimensión intemporal del arte”, pág. 395, una explicación manifiestamente mejorable.

¹⁵ La inclusión del autor y el lector en la obra es lo que llama Cortázar *esfericidad*.

Cuento

Italo Calvino, quizá influido por la visión del cuento de Cortázar, resumió sin proponérselo la pareja de contrarios tensión-intensidad apelando a una antigua máxima latina: *Festina lente*, “apresúrate despacio”. Explica Calvino que su obra está constituida por *short stories*, textos breves dotados de una *tensión* similar a la poética. Calvino argumenta desde la idea de la brevedad, pero explica que “la longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular, que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única.” (También conceptos como *página única* necesitan matización). Calvino declara su predilección por la aventura y el cuento popular, en los que busca “el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente (...) que captura y vincula puntos alejados en el tiempo” (1989, 61).

Pero donde Calvino se muestra más preciso y profundo es en su estudio del cuento popular, una forma que representa el esfuerzo por contar todo el mundo en una sola historia: la primera historia jamás contada y la última. Tras ella el mundo no se dejará contar ya en una única historia. Con la desaparición de la unidad natural-cultural arcaica el cuento popular muere, pierde la facultad de multiplicar sus variantes, pero esta pérdida se ve compensada por la metamorfosis operada en el cuento literario, que opone a la unidad fabulística tradicional la diversidad relativa de la imaginación mistificadora.

Cortázar y Calvino comparten una profunda certeza: la necesidad de una comprensión estética del cuento y de la literatura en general. Aunque ninguno de los dos ha dejado un tratado sobre esa estética literaria, sí nos quedan numerosos indicios de cómo la intuían. Para ambos las oposiciones entre la seriedad y la risa, la tradición y la imaginación original, la fabulación y el didactismo recorren todas las muestras de la producción literaria. No es casual, en este sentido, que fuera a propósito del cuento donde llegaron a sus conclusiones más precisas.

El cuento no es un género más ni un género menor sino el género más antiguo. Tuvo un papel central en el mundo de la imaginación tradicional (lo que se conoce habitualmente *cuento folclórico*). Ha renacido en la forma del cuento literario o cuento moderno tras un largo tránsito de adaptación a la escritura a través de las colecciones de apólogos, el *exemplum*, el cuento boccacciano, las novelas ejemplares

cervantinas. Este género ha servido de vehículo de expresión de los valores más profundos de la tradición –los valores de la integración del individuo en la comunidad–, se ha reciclado después para refrenar los valores de la civilización emergente –los de la seriedad, de la sociedad jerarquizada y diversa– y se ofrece hoy como instrumento de crítica de los valores de la civilización, contestados por los de la tradición, esa unidad cultural natural de la que habla Calvino.

En ese proceso el cuento ha conocido la cooperación de la seriedad con la risa y su posterior escisión, y la actual convergencia regeneradora. Ha conocido la imaginación tradicional –que limitaba la libertad creadora al juego combinatorio de motivos– y se ha adaptado después a una libre imaginación que combina la imaginación tradicional con la experiencia individual. Ha pasado del pluriestilismo tradicional –que combinaba la canción con el relato oral– al monoestilismo actual, que ha dado lugar a ese principio de la unidad intencional, subrayado por Poe, Chejov y Cortázar.

Pero esta profunda metamorfosis se ha basado también en la conservación de ciertos rasgos, sobre todo dos: el apego a los valores –aunque esos valores cambien– y la atracción por una concepción muy flexible del tiempo (el tiempo del crecimiento, que es ahora tiempo de destrucción). En verdad, ambos aspectos son las dos caras de un mismo fenómeno: la concepción axiológica del tiempo, propia de la tradición popular. Y es que, a diferencia de la concepción cronológica del tiempo, propia de la cultura histórica –de la civilización, si se quiere–, que reduce los acontecimientos a datos ordenados por una serie natural, la concepción axiológica del tiempo ve en los acontecimientos manifestaciones de valores, *sucesos* que se desvían de o confirman la primacía de valores que aseguran el crecimiento de la naturaleza y de la comunidad: el bien, la belleza, la verdad y la justicia.

La pervivencia de ese tiempo axiológico ha sido contemplada por la crítica moderna, si bien reducida a su aspecto más espectacular, la llamada *epifanía* o función mítica, esto es, la manifestación de un mito o figura axiológica en un momento mágico. De hecho, en ese tiempo axiológico el tiempo no se presenta como una secuencia de sucesos más o menos azarosos sino como suceso revelador de valores. El tiempo y el espacio del cuento parecen datos marginales, solapados en la presencia del suceso fabulístico, cuya naturaleza es distinta del suceso de la aventura, determinado por el azar y la simultaneidad casual. El suceso fabulístico es producto de la necesidad que reclaman los valores: lo

bueno tiene que ser grande y crecer, lo malo tiene que diluirse y desaparecer.

Naturalmente, estos aspectos del cuento han sufrido la erosión que es común al conjunto de los géneros literarios en la Modernidad. Los géneros tienden en la era moderna a liberarse de aquello que les es todavía esencial y tratan de actualizarse disolviendo aquello en lo que descansa su identidad; ese es un afán de libertad, según Bajtín, inspirado por la novela, un género sin canon. En otras palabras: puede decirse que la imaginación libre, propia del periodo histórico, se ha radicalizado en la era moderna y afecta incluso al género que encauza la imaginación tradicional. Esa tensión entre libre imaginación –que conecta con la experiencia individual- e imaginación tradicional puede resultar un factor de confusión al aproximarnos a los problemas que suscita el cuento literario. Pero sería mejor entendida si somos capaces de comprender que es precisamente la síntesis entre imaginación tradicional y libre imaginación la fuente de la que emerge la vitalidad actual de este género y que está, a pesar de las limitaciones, en el origen del dinamismo mostrado por la teoría del cuento.

Hacia una tipología estética del cuento

Quizá el aspecto más olvidado de la reflexión que ha suscitado el cuento en las postrimerías del siglo XX sea el problema de la diversidad; en otras palabras, la exploración de los géneros -o subgéneros, si se prefiere- que forman parte del fenómeno que llamamos cuento. Esa diversidad genérica del cuento ya fue observada por los antiguos. Para ellos, la diversidad del cuento era un hecho evidente, incuestionable, y tendieron a tratarla en términos que combinaban el contenido y la estética. Los antiguos suelen distinguir dos tipos de fábulas: las libias, también conocidas por apólogas -cuyos personajes eran figuras de animales, como las de Esopo- y las milesias - de personajes humanos y vocación provocadora; recuérdese esa fabula universal que conocemos como "La casta matrona de Éfeso", recogida por Petronio en el *Satiricón*. El Humanismo distinguió la línea boccacciana -Boccaccio la llamó *novella*- de la seria, el *exemplum*, que perdía su autonomía para servir de apoyatura a la oratoria sermonaria. La era moderna solo suele distinguir entre la línea fantástica y la realista, es decir, entre lo que se adecúa a la supuesta estética de nuestro tiempo, el realismo, y lo que la vulnera, dando por sentado que el cuento es un género transgresor, un género en esencia antirrealista. Por eso, Calvino preparó una antología de cuentos

del siglo XIX en la que está ausente Chejov: son cuentos fantásticos y Chejov representa el realismo.¹⁶ Toda esa diversidad de líneas es importante porque pone de manifiesto las tendencias estéticas esenciales de cada época, pero es también insuficiente. Y si no profundizamos en la diversidad de este dominio peculiar que es el cuento y apreciamos sus diferentes regiones, las lecturas unitarias estarán destinadas al fracaso y alimentarán las iras de los escépticos.

Explorar la diversidad del cuento moderno nos lleva al dominio de la estética del cuento. Decíamos más arriba que el método de enumerar series de características es el más aconsejable para una primera etapa del estudio del cuento literario. Otra etapa es posible. Es la investigación estética del cuento. Cortázar y Calvino (y antes Poe) fueron sus precursores. Un estudio reciente, el de Martha Munguía Zatarain (2002), ha desbrozado esta vía. Munguía concibe la teoría del cuento como un problema de poética histórica. Su estudio se despliega en tres direcciones: el papel de la oralidad en la memoria del género, la articulación de la forma artística y los vínculos con otros géneros literarios (la lírica, el artículo de costumbres, la leyenda y la crónica histórica). Es un primer paso una etapa superior de la investigación sobre el cuento. Quizá resulte todavía insuficiente para desentrañar la diversidad estética del cuento, pero nos aproxima a la comprensión viva del cuento que reclama Cortázar. Algunos esfuerzos orientados a la percepción de la diversidad del género ya se produjeron en décadas pasadas (me refiero a los trabajos de Mario Lancelotti, Erna Bradenberger y Lida Aronne-Amestoy, recogidos en V. de Vallejo (1989)).

Por esta razón hemos dedicado el esfuerzo fundamental de este estudio sobre el cuento moderno a intentar una definición quizá insegura y provisional de esa diversidad tal como queda dibujada en las páginas que anteceden.

Cuento y ficción

En cuanto producto de la invención humana e independientemente de cuál sea su origen, al cuento literario son aplicables los rasgos de la narración extensa, específicamente, los alusivos a su dimensión

¹⁶ Las clasificaciones temáticas son habituales en el cuento moderno y han dado lugar a estudios específicos de determinados temas –por ejemplo, el cuento policiaco-. Estas clasificaciones tienden a expandirse y representan una muestra incipiente de la atención a la diversidad genérica que recorre el cuento moderno, aun cuando resulten insuficientes.

Cuento

ficcional. Cabe decir que, en este punto, el género del cuento no se ha quedado rezagado respecto de la novela en ninguna de las dimensiones -sintáctica, semántica y pragmática- que avalan convencionalmente su ficcionalidad. Dicho en otros términos: la naturaleza del objeto representado, los rasgos formales y, sobre todo, las peculiaridades que conlleva la enunciación y recepción de los textos ficcionales. De la índole ficcional de las historias contadas dan buena muestra, en el mundo antiguo, los relatos de Luciano de Samósata o los referidos, dentro del *Satiricón*, en la famosa cena de Trimalción; los que se difunden desde la India a largo de la Edad Media, dando lugar a la aparición de colectáneas como *Las mil y una noches*, *Disciplina clericalis* o *Calila e Dimna*; las *Novelas ejemplares* cervantinas, además de las creaciones de Hoffmann, Poe, Chejov, Quiroga, Borges, Cortázar... La mayoría de sus relatos rebasan ampliamente los límites no sólo de la realidad convencional sino de lo verosímil: piénsese en *El coloquio de los perros*, “William Wilson”, “La biblioteca de Babilonia”, “El milagro secreto”, “La noche boca arriba”, “Carta a una señorita en París”, etc.

En cuanto al criterio sintáctico, conviene señalar que, aun no siendo un rasgo esencial para definir su ficcionalidad, los textos literarios presentan con relativa frecuencia una configuración y un tipo de discurso que se aparta resueltamente de lo que es habitual en textos narrativos de naturaleza práctica: comienzos ‘in medias res’ o por el final de la historia -piénsese al respecto en “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier-, relatos sincopados que mezclan de forma sistemática tiempos y espacios -“Péndulo”, de M. Benedetti-, narraciones con diferentes principios o finales como “Los caminos del destino”, de O’ Henry-, etc.

Por lo que se refiere a los aspectos pragmáticos, resulta patente, tal como defiende W. Mignolo (1986), la existencia de una doble enunciación: el autor real crea unos signos que, después, aparecen en boca del narrador, dando lugar a dos discursos exactamente iguales, de los que sólo oímos uno. Es lo que F. Martínez Bonati (1983) denomina hablar ‘por persona interpuesta’: quien habla realmente no da la cara y deja que una figura ficticia, el narrador, asuma la responsabilidad de la enunciación. De todos modos, como afirma Th. Pavel (1991 y 1997), las fronteras que separan la realidad de la ficción son muy poco consistentes e históricamente variables: determinados textos, como los mitos o los *Diálogos* platónicos, ingresan en el ámbito de la ficción en cuanto pierden su función explicativa; otros, por el contrario,

abandonan el espacio de la ficción para adentrarse en los dominios de lo práctico (fábulas, parábolas, visiones proféticas, novelas de tesis, etc.). En cuanto a la disposición del receptor, resulta incuestionable que no se recibe de la misma manera un texto histórico o periodístico que uno supuestamente ficcional. La lógica específica de la ficción obliga a lo que Coleridge denomina 'voluntaria suspensión de la realidad' y otros, como Martínez Bonati (1960:68-69), definen como ineludible necesidad de prestar un crédito irrestricto a las palabras del narrador. Resulta obvio que la literatura -específicamente, la de índole narrativa- se ve liberada del compromiso del hablante con la verdad y la sinceridad de sus asertos; se trata de un supuesto fundamental para la correcta interpretación de los mundos ficcionales. Es, por lo demás, una condición imprescindible para la vivencia o enajenación propias de la ficción tal como ilustra el protagonista de "Continuidad de los parques", el relato de Cortázar. En suma, lo distintivo de la ficción es la instauración de mundos posibles, construidos con el concurso de la imaginación y materiales tomados del mundo del mundo real, además de las estrategias textuales.

La ficcionalidad afecta a todos los componentes del cuento, comenzando por el narrador. Como se ha dicho, constituye una verdad difícilmente cuestionable el hecho de que (muy frecuentemente) la literatura conculca normas o conductas habituales en el universo de la experiencia (lo que, de rechazo, viene a confirmar que el papel del arte no es repetir lo que ya está hecho, sino presentarlo desde una nueva perspectiva, además de ensayar formas alternativas de vivir en el mundo). Los ejemplos son realmente abundantes: personajes que mueren al final de una historia y aparecen protagonizando la siguiente (O. Henry, "Los caminos del destino"), seres inanimados o animados dotados de vida interior (M. Benedetti, "Se acabó la rabia"), narradores que se remontan en el relato de su vida a tiempos anteriores a su nacimiento (L. Sterne, C. Fuentes o E. Mendoza), seres humanos que logran escapar a la muerte porque se muestran más inteligentes que ella (B. Atxaga, "Dayoub, el criado del rico mercader"), bellas y relucientes mujeres que, después de un tiempo, terminan perdiendo su brillo y se oxidan (J. J. Arreola, "Parábola del trueque"), el hombre humillado y muerto por su sombra (Andersen, "La sombra") o el que, cuando regresa de la guerra, contempla aterrado que quien está con su mujer es él mismo (J. Marías, "La canción de Lord Rendall") y muchos más ejemplos que se podrían allegar. Todo ello sin mencionar el escándalo lógico que supone el que alguien pueda introducirse en la mente de un personaje y revelar a los lectores todo lo que pasa en su interior.

Cuento

Los testimonios literarios abundan en la idea de que los personajes constituyen una proyección mental del autor -incluso una especie de 'alter ego'- y, sobre todo, que dependen absolutamente de éste. La creación concebida como una actividad en cadena, en la que todos somos a la vez soñadores y producto de un sueño, aparece implícitamente formulada en Borges ("Las ruinas circulares"), Luis Mateo Díez ("Los temores ocultos"), J. M. Merino ("Best-Seller") y J. M. Gironella ("Tres platos a la mesa"), entre otros. De la rebeldía o agresividad de los personajes dan buena muestra algunos relatos de J. P. Aparicio como "La sombra de la dicha", "Apocamiento sincero", "El ciego que contaba historias", etc. (en los que el autor deja de escribir por temor a un personaje o es asesinado por la envidia que su éxito despierta en éstos). Destaca, en este sentido, "El vecino", de Luis Mateo Díez, en el que el narrador se topa muy frecuentemente con el escritor-protagonista bajando atropelladamente la escalera del edificio donde ambos residen, medio desnudo y tiritando de frío, porque se siente acosado por sus personajes (hasta el punto de provocar su suicidio). También podría interpretarse así el desenlace de "Carta a una señorita en París", de J. Cortázar.

Los tiempos y espacios narrativos tienen, por sus cometidos -y, con frecuencia, su configuración-, muy poco que ver con el tiempo físico (e incluso lingüístico) y el espacio euclidiano. En literatura, el tiempo dominante es el psicológico y el determinado por los sistemas de valores artísticos prevalentes en una época determinada (a los que no son del todo ajenos los modelos temporales propuestos por las teorías científicas). Uno puede encontrarse con una amplia gama de planteamientos: tiempos lineales ("Dayoub, el criado del rico mercader", de B. Atxaga, o "En el km. 400", de I. Aldecoa), regresivos o inversos ("Viaje a la semilla", de A. Carpentier), circulares ("Una flauta en la noche", de Azorín, "En la madrugada", de Rulfo), tiempos que se expanden o se concentran en función de la intensidad de la vivencia ("El perseguidor", de Cortázar, o "El milagro secreto", de Borges), tiempos dislocados ("Péndulo", de Benedetti), tiempos con-fundidos en la conciencia de quien los vive ("La noche boca arriba", de Cortázar), inmovilizados ("Luvina", de Rulfo), alternativos ("El jardín de los senderos que se bifurcan", de Borges)...

Y semejantes son las variaciones que experimentan los espacios de la ficción tanto en su configuración externa -realistas o verosímiles frente a fantásticos: "El Aleph" o "La biblioteca de Babilonia", de Borges,

frente a, por ejemplo, los de I. Aldecoa- como en sus funciones o la vivencia de que son objeto -espacios sentidos íntimamente y convertidos en expresión de un estado de conciencia o una determinada visión del mundo (“La noche boca arriba”, de Cortázar, “¡Adiós, <<Cordera>>!” de Clarín, “Se acabó la rabia”, de Benedetti...)-, espacios soñados o encantados (“La noche boca arriba”, de Cortázar, etc.).

Examinadas ya las singularidades que afectan al narrador, es el momento de señalar cómo la ficción no se limita incorporar la figura del narratorio sino que llega a tematizar su comportamiento, dócil o escéptico, en el marco de la narración. Los ejemplos menudean en obras cervantinas como el *Persiles* o el *Coloquio de los perros*), pero la narrativa ficcional ha ido mucho más allá hasta el punto de exigir del receptor una entrega total a las palabras del responsable de la enunciación; si ésta falta o aflora una sonrisa escéptica, el narrador pone en marcha con relativa frecuencia el mecanismo de la justicia poética para sancionar dicho comportamiento. Es lo que ocurre, por ejemplo, en “El fantasma de Canterville”, de O. Wilde, “Espantos de agosto”, de García Márquez, o “La pata de mono”, de Jacobs, entre otros. “El niño lobo del cine Mari”, de J. M. Merino, encarna justamente la actitud contraria: la de los seducidos de tal modo por la magia del cine que se instalan definitivamente en ella y sólo reaccionan ante estímulos ficcionales. Estos textos constituyen una buena muestra de no pocos de los aspectos reseñados; entre ellos, las relaciones entre realidad y ficción, el comportamiento del receptor – niños o crédulos frente a escépticos encarnados habitualmente por adultos dedicados a la ciencia o pensadores- y el correspondiente premio o castigo, el importante papel del espacio y el tiempo, etc. De ellos se deduce, además, que la literatura se rige de puertas adentro por una lógica enteramente singular, lo que no quiere decir que los mundos por ella instaurados se desvíen sistemáticamente de los modelos de la realidad convencional.

Cuento y narratología

El enfoque narratológico o neorretórico del cuento abarca una serie de aproximaciones al texto literario –formalismo, estructuralismo y estilística, fundamentalmente- decantadas por la vertiente formal-compositiva de las obras. La corriente principal es la que se deriva de los planteamientos de V. Propp y los formalistas rusos, cuya plasmación más relevante es la representada por las grandes figuras del estructuralismo francés: Barthes, Greimas, Bremond, Todorov y Genette. A su lado, es preciso mencionar la labor de otros investigadores y escuelas en aspectos concretos de la estructura narrativa o del

Cuento

funcionamiento del esquema comunicativo en los textos de esta naturaleza. Así, además de los investigadores franceses arriba reseñados –específicamente, Todorov y, sobre todo, Genette-, habría que mencionar la reflexión de los estudiosos angloamericanos –H. James, P. Lubbock o Friedman-, alemanes –Leibfried, Füger, Stanzel- o eslavos –Lotman, Uspenski- en torno a la controvertida cuestión del narrador y el punto de vista. La de E. Benveniste, P. Ricoeur, K. Hamburger, H. Weinrich, Stanzel, Bronzwaer, R. Pascal o A. Banfield, entre otros, en relación con el tiempo. La de Bajtín, Barthes, Greimas, Todorov, Hamon, S. Chatman, N. Frye o Joseph Campbell respecto del personaje. La de V. Propp y los formalistas rusos –en especial, I. Tinianov, B. Tomachevski y V. Sklovski-, Forster, Scholes-Kellog, Bremond, Lévi-Strauss, Friedman, N. Frye, Prince, Dolezel, etc., en cuanto a las unidades básicas y formas de organización de la trama. La de Bajtín en lo concerniente a la importancia del cronotopo para la historia de los géneros; la de Bachelard y la escuela de Ginebra, G. Durand, I. Lotman, B. Uspenski, Ricardo Gullón, J. Weisberger, etc., sobre el espacio narrativo. Finalmente, la de Genette, Dolezel, D. Cohn, R. Humphrey, Chatman y B. McHale, entre otros, en relación con el discurso de la narración.

Resulta incuestionable la enorme contribución de este enfoque al desentrañamiento de los mecanismos de la narración en sus diferentes manifestaciones; es, con todo, igualmente indiscutible que, por este camino, el deslinde entre los géneros narrativos –específicamente, novela, novela corta y cuento- se convierte en una tarea realmente dificultosa: el único elemento diferencial es la extensión (vinculada o no, según los casos a la brevedad), hecho que, como es lógico, no convence a todos los estudiosos. En realidad, esta orientación se encuentra estrechamente asociada a la teoría retórica de la novela; de ahí el énfasis en la cualidad diferencial, la narratividad, el interés por la dimensión textual de los relatos y la marginación de toda consideración histórica y, sobre todo, estética.

Desde la perspectiva narratológica, el primer gran modelo es el de V. Propp; publicado en el año 1928, *La morfología del cuento* ha funcionado como un verdadero estímulo para los estudiosos de este género, especialmente, los que, a partir del encuentro (1941) en Nueva York entre Jakobson y Lévi-Strauss, acometieron la empresa de abordar el estudio de la narración a la luz de los postulados formal-estructuralistas. Lo que en realidad persigue Propp es dar con la

estructura del cuento; dicha noción había demostrado ya su rentabilidad en ámbitos y disciplinas vecinas como la historia del arte -recuérdese lo que da de sí en manos de Wölflin, Wörringer y demás representantes de la Escuela morfológica alemana- y la lingüística (Saussure), además de la filosofía (G. Spet) y las afirmaciones de Goethe en torno al carácter orgánico de la obra de arte. Propp se muestra insatisfecho con los intentos que le habían precedido tanto en la tradición rusa (Veselovski) como en otros lugares (la escuela finesa, representada sobre todo por Aarne) porque los criterios manejados -temas, motivos, personajes- resultan, a su juicio, poco fiables porque no son elementos constantes; de lo que se trata es, pues, de poner al descubierto las leyes que rigen la estructura. En el corpus manejado la acción de raptar puede ser protagonizada por diferentes personajes, pero lo que es permanente es el rapto. Por este camino se llega a acotar la unidad operativa básica, esto es, la noción de *función* -definida como 'la descripción de una acción' o 'lo que hace un personaje' a la luz de su cometidos en el seno de la trama- y a la concepción del relato como una sucesión lineal de 31 funciones, que no tienen que darse todas pero, si lo hacen, es siempre en el mismo orden:

I) Uno de los miembros de la familia se aleja de casa (*alejamiento*);

II) recae sobre el protagonista una prohibición (*prohibición*);

III) se transgrede la prohibición (*transgresión*);

IV) el agresor intenta obtener noticias (*interrogatorio*);

V) el agresor recibe noticias sobre su víctima (*información*);

VI) el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (*engaño*);

VII) la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (*complicidad*);

VIII) el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (*fechoría*);

IX) se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia; se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (*mediación*);

Cuento

X) el héroe-buscador acepta o decide actuar (aceptación o principio de la acción contraria);

XI) el héroe se va de casa (*partida*);

XII) el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (*prueba o primera función del donante*);

XIII) el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante (*reacción del héroe*);

XIV) el objeto mágico pasa a disposición del héroe (*recepción del objeto mágico, regalo*);

XV) el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda (*desplazamiento, viaje*);

XVI) el héroe y su agresor se enfrentan en un combate (*combate*);

XVII) el héroe recibe una marca (*marca*);

XVIII) el agresor es vencido (*victoria*);

XIX) la fechoría inicial es reparada (*reparación*);

XX) el héroe regresa (*la vuelta*);

XXI) el héroe es perseguido (*persecución*);

XXII) el héroe es auxiliado (*socorro*);

XXIII) el héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca (*llegada de incógnito*);

XXIV) un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas (*pretensiones engañosas*);

XXV) se propone al héroe una tarea difícil (*tarea difícil*);

XXVI) la tarea es realizada (*tarea cumplida*);

XXVII) el héroe es reconocido (*reconocimiento*);

XXVIII) el falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado (*descubrimiento, desenmascaramiento*);

XXIX) el héroe recibe una nueva apariencia (*transfiguración*);

XXX) el falso héroe o el agresor es castigado (*castigo*);

XXXI) el héroe se casa y asciende al trono (*matrimonio*).

Seis de las funciones se pueden repetir: VIII-XIV y XXII-XXIII. Propp añade una observación muy importante en relación con el orden lineal de las funciones y lo que éste pudiera afectar al cuento literario: "Debemos observar que las leyes citadas conciernen sólo al folclore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas" (1928:34). Obviamente, en la mayoría de los cuentos no se dan todas las funciones, pero lo que si se constata es que se distribuyen en el mismo orden. En cualquier caso, lo que une entre sí a las diferentes funciones es una necesidad lógica y estética. A la luz de lo dicho, es posible ofrecer ya una definición de género: "Se puede llamar cuento maravilloso, desde el punto de vista morfológico, a todo desarrollo que, partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a), y, pasando por las funciones intermedias, culmina con el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos *secuencia*. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias..." (1928:107). El encadenamiento de las secuencias admite diversas modalidades: sucesión lineal, inserción de una en el interior de otra, doble fechoría inicial simultánea con un final sucesivo, compartir el mismo final, etc.

Este planteamiento sintagmático se ve complementado por otro de índole paradigmática, según el cual las diversas funciones se polarizan, según un criterio lógico, en torno a siete esferas de acción: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandatario, el héroe y el falso héroe. Frente al primer modelo, en este se concibe el cuento como un pequeño drama en el que intervienen siete actantes o 'esferas de acción'.

Los conceptos de función, esfera de acción y secuencia se convirtieron bastantes años después de su formulación en el resorte de una intensa actividad analítica por parte, principalmente, de los

Cuento

estructuralistas franceses. Incluso el apoyo en el modelo lingüístico para definir la estructura del cuento aparece ya en Propp cuando afirma que “Todos los *predicados* reflejan la estructura del cuento y todos los *sujetos, complementos* y las demás partes de la oración definen el argumento.” (1928: 131)

Inspirado en Propp, Lévi-Strauss (1958) asume el doble enfoque, paradigmático y sintagmático, a la hora de abordar el análisis del mito (no conviene olvidar que el autor ruso había establecido una línea genealógica para el cuento, según la cual éste provendría del mito). Para Lévi-Strauss, el mito se presenta como una sucesión de elementos pertenecientes al significante, que pueden reagruparse de acuerdo con un criterio sincrónico. Aunque los elementos constitutivos del mito o mitemas pueden leerse horizontal o verticalmente, el autor opta por la segunda posibilidad, organizándolos en columnas de acuerdo con el grado de afinidad semántica que media entre ellos. La unidad mínima, la función, puede descomponerse en sus elementos constitutivos o semas y en el análisis puede seguirse un doble camino: lógico –permite contraponer funciones como prohibición-transgresión- y semántico (en este caso, el agrupamiento se basa en la afinidad semántica).

C. Bremond (1964: 78-91 y 1966: 90-109) recupera los conceptos propios de función y secuencia; se trata, en realidad, de un nuevo modelo en el que la narración se contempla como una sucesión de secuencias, cada una de las cuales consta de tres funciones: la primera instauro la posibilidad de una acción, la segunda representa su consumación o no y la tercera expresa, dependiendo del signo positivo o negativo de la anterior, el resultado del proceso narrativo. Las diversas secuencias se unen entre sí de tres maneras: continuidad (A, B, C), alternancia (A, B, A, B) y enclave (A, B, A). Del primer supuesto, el mejor ejemplo lo ofrece la autobiografía, del segundo las tramas que operan con acciones paralelas (“Todos los fuegos el fuego”, de Julio Cortázar) y del último la muestra más representativa es la estructura de la analepsis. Tal como proclaman Aristóteles -al aludir a la peripecia como un rasgo esencial de la trama- y los formalistas rusos, son los procesos de degradación lo que hacen avanzar el relato: las situaciones de bienestar, si se prolongan, conducen la narración hacia su amortecimiento porque falla un elemento fundamental: el interés. Para lograr la prolongación de la historia se incorporan nuevos elementos, que marcan la acción con el signo negativo: a los obstáculos de toda índole se añaden la *falta* (actividad con unos resultados contrarios a los

deseados), la *obligación* (de retribuir la ayuda de un aliado), el *sacrificio* (si el aliado no es recompensado) y el *castigo* (cuando no se cumple como es debido). En el seno de las secuencias el orden está predeterminado, pero la disposición de las mismas goza de una relativa libertad, según se desprende del esquema expuesto anteriormente. De acuerdo con Bremond, pueden faltar funciones accesorias, pero no las que implican lógicamente a otras (victoria-lucha).

Otro dato importante es que las secuencias implican, respecto de la marcha general del relato, procesos de mejoramiento o degradación: lo que en un momento determinado representa una mejoría para un personaje puede presentar el signo contrario para otros y viceversa. No obstante el aprovechamiento de las categorías arriba mencionadas, no todo son coincidencias entre Propp y Bremond. Para empezar, el autor francés considera que el supuesto de la linealidad de las funciones no se cumple en el caso de narraciones que no comparten el paradigma del relato maravilloso. Lo más común es que en la sucesión de las funciones surja la posibilidad de una alternancia (lucha: victoria o derrota). La ley que rige el desenvolvimiento de las funciones no es simultáneamente de orden lógico y artístico sino que responde a una motivación de naturaleza lógica o artística (lo que deja al autor un amplio margen de maniobra en la organización del material que redundará en beneficio del interés narrativo). En suma, el relato implica, para Bremond, una sucesión de procesos de mejoramiento, degradación y reparación; las formas narrativas básicas se etiquetan de acuerdo con los códigos que regulan la conducta humana: promesa, trampa, recompensa, tarea, contrato, etc.

Sin embargo, el modelo funcional tuvo una vigencia relativamente corta; a comienzos de los años setenta del siglo XX el autor propone –de forma paralela a Barthes, Greimas o Todorov– un modelo basado en los cometidos de los personajes. La estructura del relato se presenta ahora (1973: 129-333) como una sucesión de papeles que reflejan –cada uno a su manera– la evolución de una situación general sobre la que influyen y por la que son afectados. Apoyándose una vez más en Propp, el autor se propone dar cuenta de la estructura narrativa a partir del listado de los componentes de una proposición (en sentido lógico): agente-predicado-paciente. El primero es susceptible de presentarse de muy diversas maneras: influenciador (seductor, intimidador, obligador, prohibidor, consejero, etc.), mejorador, degradador, meritorio, retribuidor; el paciente aparece, por su parte, como el destinatario de la intensa actividad desplegada por el agente. Bremond, con todo, tampoco

Cuento

escapa a la crítica: “Pero el análisis de Bremond –señala Eleazar Meletinski (1971:206-207)- es demasiado abstracto (y por ello empobrecido) porque su razonamiento es general y no procede del análisis de un género preciso (como ocurre con la obra de Propp). En este aspecto, puede decirse que la obra de R. Barthes, T. Todorov y G. Genette van todavía más lejos...”

Con todo, el principal representante del giro actancial es sin duda J. A. Greimas (1966: 263-284; 312-323; 1970: 93-105, 185-217; 1973: 129-333). El autor elabora una propuesta realmente novedosa a partir del modelo de Propp, que es complementado con las aportaciones de Lévi-Strauss (análisis de los mitos), L. Tesnière (estudios sobre el lenguaje) y E. Souriau (respecto del teatro). Lo que late detrás de este planteamiento es una concepción dramática de la narración, en la que ésta es vista como un conjunto de papeles. Greimas comienza reduciendo a 20 las 31 funciones del autor ruso, organizándolas por parejas antitéticas; el autor piensa que la simplificación podría ser incluso mayor, si se abandona definitivamente la consideración de la narración como una sucesión lineal de funciones. De llevarse a cabo esta operación reduccionista, podría llegarse a un esquema abstracto como el que sigue: Ruptura del orden (alienación)-Prueba principal-Reintegración-Restauración del orden. Una alternativa consiste en considerar la historia como una relación entre dos actantes regulada por un contrato que no se respeta (disyunción o ruptura), hecho que da lugar a su restitución (conjunción) y a la imposición de nuevos sistemas de valores. La unidad fundamental y de más alto nivel del nuevo modelo es la de *actante*, que se plasma en los textos singulares en las más concretas de *actor* y *rol actancial*. Tal como indica su denominación, lo que importa realmente del personaje es lo que hace de acuerdo con tres grandes categorías semánticas: la comunicación (sujeto), el deseo (objeto) y la prueba (complemento atributivo y circunstancial). El esquema actancial consta de seis componentes:

Destinador -	Objeto -	Destinatario
Ayudante-	Sujeto -	Oponente

La relación Destinador-Destinario es de saber, mientras que entre Ayudante y Oponente media la de poder y querer entre Sujeto y Objeto (que terminará traducándose en hacer). Así, en el cuento de “Caperucita roja” aparecen todos los actantes encarnados,

respectivamente, en los actores-personajes de la madre (destinador), la abuela (destinatario), la merienda (objeto), el lobo (oponente), el cazador (ayudante) y sujeto (Caperucita), los cuales desempeñan los correspondientes roles actanciales. Es preciso reconocer que el modelo funciona aceptablemente bien con el tipo de textos con los que opera el autor: mitos y cuentos folclóricos, principalmente. Las narraciones literarias se muestran más reacias a pasar por este filtro por razones de muy diversa índole: la mayor complejidad de su estructura, lo imprevisible de la evolución de la trama por exigencias, entre otras consideraciones, del interés narrativo y, de manera especial, porque el autor apunta más a los sistemas de valores que al análisis de los acontecimientos o a la descripción de los personajes.

Combinada en la mayoría de los casos con la orientación semiótica, la metodología estructuralista ha sido aplicada con éxito al análisis del cuento tanto en el ámbito francés como hispánico. En el primer caso, hay que reseñar los trabajos de A. J. Greimas y de T. Todorov; ambos abren el análisis de los textos a nuevos planteamientos metodológicos. Inspirado básicamente en Propp, Greimas presenta en *La semiótica del texto* (1976) un modelo analítico en el que se dan la mano las categorías de función, secuencia, isotopía y actante –resultado del interés del autor por la semántica de la narración– al lado de otras de filiación netamente narratológica como focalización, temporalidad y espacialidad; todo ello en el marco de una semiótica de la cultura, en la que los valores –y, por tanto, la ideología– asumen un papel importante en el análisis de los relatos míticos, folclóricos y literarios.

Influido (al igual que Greimas) por el generativismo, Todorov (1969) pretende elaborar también una ‘gramática universal’ de la narración, de la que cada relato sería la manifestación concreta de un esquema abstracto (en lo que coincide asimismo con Greimas y el estructuralismo francés en general). Retomando las aportaciones de los autores anteriormente mencionados, Todorov concibe el relato como una concatenación de unidades mínimas, que se unen entre sí según los tres procedimientos enumerados por Bremond. Siguiendo la línea preconizada por Greimas y el Bremond de la segunda etapa, para Todorov la estructura de la narración se apoya sobre el personaje, siendo por tanto esencial la determinación de las relaciones que median entre ellos: principalmente, la correlación agente (actor)-predicado (acción). Las relaciones fundamentales son desear, comunicar, participar; aplicando las reglas de derivación, es posible deducir el resto de las relaciones. De gran importancia son las reglas de acción, puesto

Cuento

que a ellas se atribuye la transformación de las relaciones entre los personajes, transformaciones en las que desempeña un papel muy destacado el contraste entre el ser y el parecer. A la vista de la casuística a que da lugar el estudio de las relaciones entre los personajes, Todorov concluye que a través de las reglas de acción pueden apreciarse las leyes que regulan la vida social o, lo que es lo mismo, la estrecha vinculación entre literatura y vida.

Aplicado al análisis del *Decamerón*, el modelo se interesa por las vertientes sintáctico-formal y semántica de la narración y se articula en un doble nivel: inferior, las oraciones, y superior o secuencial. La oración se presenta como la unidad mínima del análisis narrativo y en su interior destacan como categorías fundamentales el nombre propio, el verbo y el adjetivo (relación agente - predicados); en cuanto conjunto de oraciones, el estudio de la secuencia implica la consideración de las relaciones entre las oraciones que la componen: lógicas, temporales y espaciales. Dichas relaciones pueden ser, desde otro punto de vista, obligatorias, facultativas y alternativas y toda secuencia presenta dos relaciones obligatorias: 'el deseo' y 'la modificación'. Como en el caso del autor anterior y de todo el estructuralismo francés, en el decurso del trabajo queda patente la importancia del paradigma lingüístico.

En el ámbito hispánico, es preciso reseñar el interés por el diseño de modelos analíticos y su aplicación práctica; tal es el caso, principalmente, de Enrique Anderson Imbert (1979), Raúl H. Castagnino (1977) o Pedro Rodríguez Almodóvar; a su lado, es obligada la referencia a los trabajos, entre otros, de R. Eberenz (1989), E. A. Brandenberger (1973), Edelweis Serra (1978), Rosa Alicia Ramos (1988) y J. Paredes Núñez (1986). El enfoque semiótico-formal se ha aplicado con relativa intensidad y una marcada eficacia a textos españoles e hispanoamericanos.

Pedro Rodríguez Almodóvar (1989:148-172) considera 'cuento maravilloso español' aquel que se ajusta a la definición, prescripciones respecto del orden de las funciones y número de personajes establecidos por V. Propp. El autor introduce, con todo, algunas precisiones importantes: 1) la conveniencia de emplear una denominación alternativa - 'cuentos fantásticos', 'cuentos de hadas', etc.- para incluir aquellas narraciones que no se ajustan del todo al esquema proppiano y, sobre todo, facilitar su estudio; 2) dentro de los relatos que aluden a acontecimientos extraordinarios, se propone la división entre

cuentos maravillosos y no maravillosos, quedando fuera de la catalogación anterior los que incluyen elementos inequívocamente sobrenaturales; 3) los relatos de carácter no maravilloso proceden con relativa frecuencia del desarrollo parcial o degradación de un cuento maravilloso; 4) habida cuenta del carácter polivalente de los motivos, no ha de verse como degradación la presencia de uno de ellos en más de un cuento o secuencia y tampoco el deterioro debido a pérdidas o debilitamientos ocasionales. El modelo compositivo de los cuentos maravillosos españoles incluiría, en su versión simplificada, diez funciones:

1.- Situación inicial de carencia: es el obstáculo que actúa como resorte inicial de la acción.

2.- Convocatoria: alude a la difusión o información respecto del problema inicial mediante un bando (matrimonio o desencantamiento de la princesa, por ejemplo); también es posible que el héroe se tope casualmente con dicha dificultad.

3.- Viaje de ida: el héroe o la heroína inician un viaje a lo largo del cual van a tener que enfrentarse con el problema.

4.- Muestra de generosidad o astucia: el héroe se topa, durante su viaje, con alguien –un viejecito, duende, hechicero o parecido- que le pide ayuda y decide socorrerlo.

5.- Entrega del objeto mágico: el héroe recibe, a modo de agradecimiento, un objeto con poderes, cuyo concurso será fundamental en la resolución del problema planteado inicialmente.

6.- Combate: enfrentamiento entre el héroe y el agresor; vence el primero generalmente con la inestimable ayuda del objeto mágico.

7.- Las pruebas: el héroe ha de superar una serie de dificultades gracias al concurso del objeto mágico o los consejos recibidos.

8.- Viaje de vuelta: representa el regreso al punto de partida una vez solucionado el problema, aunque ha de superar nuevas pruebas durante el camino.

9.- Reconocimiento del héroe: éste debe superar nuevos obstáculos, que ponen de manifiesto sus cualidades excepcionales.

Cuento

10.- El héroe se casa con la princesa (o al revés) y el malvado sufre un duro castigo. El matrimonio no se da en las versiones de carácter humorístico.

Rodríguez Almodóvar señala tres ejes semánticos en torno a los cuales giran los cuentos maravillosos españoles, ejes que dejan al descubierto un complejo entramado ideológico: los fundamentos de la organización social, la estructura familiar y el papel del sexo y posturas en torno a la libertad, la justicia y lo desconocido.

En el dominio del cuento literario, Enrique Anderson Imbert presenta en *Teoría y técnica del cuento* (1979) el trabajo más comprensivo sobre la estructura del cuento literario en el ámbito hispánico. En él aborda, en primer término, el deslinde entre el cuento y otros géneros narrativos como la novela y formas más elementales: el caso, el artículo de costumbres, la noticia, el cuadro caracteriológico, el mito, la leyenda, el ejemplo y la anécdota. Con todo, lo más interesante es sin duda el recorrido por los componentes de la composición del relato corto: narrador y punto de vista, la trama y sus elementos, los temas (y su imbricación en la experiencia diaria y tradición cultural), los géneros o formas que sirven de alojamiento ocasional al cuento (cartas, diarios, memorias, confesiones...), las no siempre pacíficas relaciones entre realidad y ficción, el tiempo y sus mecanismos lingüísticos y estructurales, las formas que adopta el discurso narrativo en la expresión del mundo interior, la construcción y tipologías del personaje. La exposición del modelo se va sazonzando con continuas y valiosas referencias (más que análisis sistemáticos) a la creación.

El enfoque declaradamente formal asoma de nuevo en '*Cuento-artefacto*' y *artificios del cuento* (1977), de Raúl Castagnino. Esta obra responde al propósito de aprovechar los avances del estructuralismo en el ámbito de la narración con vistas a una aplicación sistemática al cuento. Los términos empleados en el título aluden directamente a dos realidades estrechamente asociadas: la consideración del cuento como un objeto o producto surgido como resultado de la actividad de una serie de procedimientos ligados al inveterado arte de contar una historia de corta extensión. La enumeración de los elementos constitutivos del cuento insiste en que la trama la integran un conjunto breve de incidentes caracterizados por su esencialidad (eliminación de todo lo accesorio), el carácter redondo o acabado, la correcta trabazón lógica (proceso, consecución y función), la reducción espacio-temporal y el

final sorprendente (aunque 'adecuado y natural'). Se destaca, por lo demás, la importancia del narrador en cuanto agente del proceso narrativo, de los actantes en su calidad de vectores de la acción y el carácter ficcional del mundo puesto en pie. El cuento "El baldío", de Roa Bastos, sirve al autor para ofrecer ejemplos de los diversos aspectos del cuento anteriormente examinados y poner de manifiesto las bondades del modelo presentado.

En España, el interés por el cuento literario arranca de la mano de Mariano Baquero Goyanes y su clásico trabajo *El cuento español en el siglo XIX* (1949), aunque lo más interesante para nuestro propósito son sus trabajos sobre la narración a la luz de categorías tan presentes en los análisis del momento -especialmente, en Francia- como las de estructura y perspectiva. La metodología semiótico-formal se encuentra en multitud de estudios en torno a diferentes épocas de la historia literaria española. Así, habría que destacar, además de otros a propósito de la definición del género, los de Juan Paredes Núñez (1986 y 1988) sobre la estructura del cuento y, más específicamente, los consagrados a la composición del cuento medieval (1992) o al deslinde entre las formas breves de la época (1986, 1990).

Cuento y metaficción

Uno de los elementos más destacables de la literatura de la edad moderna es sin duda su dimensión metaficcional así como la propensión a aludir a la literatura desde el seno de las historias narradas; se trata de un componente que no ha dejado de crecer desde Cervantes, Sterne y Diderot, entre otros, al que la Posmodernidad ha convertido en una de sus señas de identidad más características. Por ceñirnos al ámbito del cuento, la tendencia de la literatura reflexionar, de forma directa o indirecta, sobre sí misma o sus condiciones de existencia es claramente advertible en no pocos relatos de Borges -"El Aleph", "Funes el memorioso", "El milagro secreto", "Las ruinas circulares", etc.-, Cortázar -"El perseguidor", "Continuidad de los parques"- y, en España, los ya citados de L. Mateo Díez ("El vecino" y "Los temores ocultos"), Pedro Zarraluqui, Javier Marías, José María Merino o E. Vila-Matas, además de un largo etcétera. Zarraluqui aborda en "El espejo del sátrapa" la cuestión de la ficción y sus cometidos respecto del ser humano: el espejo de obsidiana no es en realidad más que el marco de un cuadro tras el que se mueven unos actores hábilmente dirigidos por un mago dispuesto a embaucar al sátrapa de Sardes. El cuento -que recuerda *El retablo de las maravillas* cervantino- contiene toda una alegoría de la ficción: todo es falso, pero tan bien compuesto que termina por

Cuento

convencer al destinatario de que es real y verdadero lo que el ilusionista presenta ante sus ojos. La ficción más disparatada sólo requiere, para ser creída, una buena disposición de parte del receptor.

“Lo que dijo el mayordomo”, de Javier Marías, aborda otra de las dimensiones de lo ficcional: el papel que desempeña en la existencia del ser humano. En este caso, la evasión de lo cotidiano se lleva a cabo mediante el acceso a otras vidas, otras experiencias y otros mundos, aunque con una condición previa: la suspensión de la incredulidad por parte del receptor. Por una situación parecida –aunque llevada al extremo– pasa el protagonista de “El niño lobo del cine Mari”, un verdadero autista, que sólo se muestra sensible ante los estímulos de la ficción (en especial, el cine) y para quien no resulta difícil el cruce de fronteras que separan la realidad de la ficción (el asunto ha interesado también vivamente al cine de nuestros días y aparece, sin ir más lejos, en *Más extraño que la ficción*, de Marc Foster). La entrega absoluta del receptor como paso previo para la vivencia de la ficción es apreciable también en “El caso del traductor infiel”, de J. Marías, y “El asesino”, de J. Tomeo. En el primero, el temor que suscitan en el protagonista las posibles represalias de la autora de novelas policíacas Kate Kourage por los cambios que, de manera absolutamente arbitraria, ha ido introduciendo en los textos originales se convierte en pánico cuando es atacado por unos drogadictos (hasta el punto de no distinguir entre la realidad y la ficción y terminar participando como un personaje más en las tramas de las novelas que traduce).

En el relato de Tomeo “El asesino”, el personaje de Juan K. intercambia su espacio con el del protagonista de la película a cuya proyección asiste en ese momento. Con todo, quizá nadie como García Márquez ha sabido plasmar este condicionante de índole pragmática como es la disposición del receptor a creer a pies juntillas todo lo que el autor pone ante sus ojos. Esto es justamente lo que plantea en “Espantos de agosto”, relato en el que el comportamiento de niños y adultos difiere radicalmente respecto de la historia del fantasma que, desde siglos atrás, habita el castillo de la Toscana: el escepticismo de los segundos justifica, como se vio, el desenlace y la justicia poética que se imparte al final del cuento. Lo metaficcional asoma también de manera directa en no pocos relatos de Vila-Matas como “Café Cubista”, “La gota gorda”, “Nunca hizo nada por mí” o “Vida de poeta”; en ellos se aborda el universo de la literatura, calificando a los escritores como ‘exploradores del abismo’, definiendo la poética del cuento y valorando la escritura

narrativa o la poesía como una actividad donadora de sentido. Y algo muy parecido cabe decir de algunos relatos de R. Bolaño como “Una aventura literaria” o “Sensini”.

Una característica de la narrativa moderna y posmoderna - presente ya en Cervantes- es la mezcla, en el interior del mismo relato, de dos o más imaginarios: realista, verosímil, fantástico... Luis Mateo Díez cuenta en “La gota” la historia de un hombre enterrado vivo, el cual espera remediar su sed en cuanto la gota de agua logre traspasar la madera del ataúd. J. M. Merino es pródigo en este tipo de narraciones: “Monovolumen” -un vehículo devora al mecánico que lo cuida con mimo-, “Cuento de verano” -la arena se convierte en un monstruo insaciable que devora a madres y niños. Juan Pedro Aparicio - “Voyeurismo”, “Una película aburrida”-, J. Eduardo Zúñiga - “El ángel”, “El jugador”, “La rosa”, “La Bailarina”, etc.-, J. J. Millás - “El móvil”, “Confusión”, “La muerta”, “Llamada de ultratumba”- o Joaquín Rubio - “El dolor de las cosas”, “El oro de los miércoles”, “Últimos escritos”- ofrecen abundantes muestras de lo lábiles que son las fronteras entre la realidad y la ficción.

El microcuento

El microrrelato no es, como veces se supone, un género exclusivamente americano, ya que aparece desde fecha muy temprana en otras literaturas como la alemana, austríaca, china, española, francesa, húngara, inglesa o norteamericana, etc.; basta ojear algunas de las antologías sobre el género -en especial, *Antología de la literatura fantástica*, de J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo- para darse cuenta tanto de los precedentes antiguos como de las manifestaciones modernas. Los textos que siguen a modo de ejemplo corresponden a autores de muy diversa procedencia:

FABULILLA

-¡Ay! -decía el ratón-. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

-Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha -dijo el gato- y se lo comió.

Cuento

Franz Kafka: *La muralla china*

UN CREYENTE

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

-Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

-Yo no –respondió el otro- ¿Y usted?

-Yo sí –dijo el primero y desapareció.

George Loring Frost: *Memorabilia* (1923)

I N MEMORIAM K. H.G.

-¿Nunca ha oído hablar de Hölderlin –preguntó el profesor K.H.G., mientras enterraba el cadáver de un caballo.

-¿Quién era? –dijo el guardia alemán

-El autor de la novela *Hiperión* –explicó el profesor K.H.G., a quien siempre le gustaba ilustrar a los demás-. Fue el personaje más eminente del romanticismo alemán. Pero si tomamos a Heine...

-¿Quiénes son esos? –preguntó el alemán.

-Poetas –respondió el profesor K.H.G.-; como Schiller, ¿conoce el nombre, me imagino?

-Claro que sí –respondió el otro.

-¿El de Rilke también?

-Sí –respondió el guardia alemán.

Se puso rojo como un tomate y de un balazo abatió a K.H.G.

István Örkény: *Minimythes* (1970)

SUEÑO DE LA MARIPOSA

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Chuang Tzu (300 a.C.)

Son varias las denominaciones que se aplican a los textos narrativos de más corta extensión -microrrelato, minificción, microcuento, relato mínimo, brevicuento, ficción súbita, minicuento, cuento brevísimo, historias diminutas, ficción relámpago, relato ultrabreve, relato ultracorto...- aunque, según los estudiosos del género, no son del todo equivalentes. La historia del género sitúa su arranque en el poema en prosa bodeleriano y, de manera más específica, en el Rubén Darío de *Azul*, Julio Torri (*Ensayos y poemas*, 1917), Alfonso Reyes (*Calendario*, 1924, y *Las vísperas de España*, 1937), Leopoldo Lugones (*Filosofícula*, 1924) Vicente Huidobro y sus 'cuentos diminutos', los textos fragmentarios de Macedonio Fernández, etc. El género de la narrativa hiperbreve se consolida de la mano de Jorge Luis Borges (*El Aleph*, 1949; *El hacedor*, 1960) y Juan José Arreola (*Confabulario*, 1952), quienes establecen el modelo que servirá de guía a la muy rica tradición hispanoamericana en la que se insertan Adolfo Bioy Casares (*Guirnalda con amores*, 1959), Augusto Monterroso (*Obras completas (y otros cuentos)*, de 1959, y Julio Cortázar (*Historia de cronopios y famas*, 1962), Marco Denevi (*Falsificaciones*, 1966), Enrique Anderson Imbert (*El gato de Cheshire*, 1965), Edmundo Valadés (*Sólo los sueños y los deseos son inmortales*, Palomita, 1999), además de Luisa Valenzuela, Ana María Shua, José Antonio Ramos Sucre, Alfredo Armas, Virgilio Piñera y un muy largo etcétera. Sería injusto, con todo, olvidar las aportaciones a la narrativa más breve hechas por autores españoles como Ramón Gómez de la Serna (*Disparates y otros caprichos*, 1925), Juan Ramón Jiménez (*Historias y cuentos*), Max Aub (*Crímenes ejemplares*, 1957), Francisco Ayala (*El jardín de las delicias*, 1971) Ana María Matute (*Los niños tontos*, 1956), Rafael Pérez Estrada (*La sombra del obelisco*, 1993) Antonio Fernández Molina (*Las huellas del equilibrista*, 2005), Javier Tomeo (*Historias mínimas*, 1988), José Jiménez Lozano (*El cogedor de ancianos*, 1993), Luis Mateo Díez (*Los males menores*, 1993), José María Merino (*Días imaginarios y Cuentos del libro de la noche*, 2002 y 2005, respectivamente), Juan José Millás (*Articuentos*, 2001, y *Los objetos nos llaman*, 2008), Luciano G. Egido (*Cuentos del lejano oeste*, 2003), Julia Otxoa (*Un extraño envío*, 2006), Juan Pedro Aparicio (*La mitad del diablo y El juego del diábolito*, 2006 y 2008, respectivamente), Enrique Vila-Matas (*Exploradores del abismo*, 2007), Rosa Romojaró (*No me gustan las mujeres que lloran*, 2007), etc.

Cuento

Valga a modo de testimonio de lo temprano de la existencia de microrrelatos en el ámbito español el texto de Ramón Gómez de la Serna:

LA SANGRE EN EL JARDÍN

El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo sino hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y grasienta.

La correspondencia entre el disimulado crimen dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la tapa repodrida de verdosidades, dio toda la clave de lo sucedido.

Es preciso reconocer que narraciones cortas han existido en todos los tiempos, aunque su cultivo sistemático es apreciable de manera muy especial en escritores vinculados a las vanguardias del siglo XX. P. Salinas (1935) apunta algunos factores que parecen haber influido en el cultivo de lo que bien puede denominarse poética de la brevedad: la preferencia en el ámbito filosófico por el 'pensamiento fragmentado' – de ahí la floración de los libros de aforismos-, la búsqueda de la quintaesencia, el auge del poema en prosa –con el hibridismo consiguiente- y la reducción del espacio de los periódicos donde se publican los relatos. Cabe decir que tanto la fragmentación como la concentración son rasgos claramente apreciables en algunos de los pensadores románticos más representativos como Novalis o F. Schlegel; para este último, el fragmento es precisamente el lugar donde se manifiesta el *witz* o genio y el autor advierte de que no se trata de una parte o síntesis de una entidad más grande sino de una realidad completa, una totalidad. Afirma el autor al respecto: “Un fragmento, semejante a una pequeña obra de arte, debe estar completamente separado del mundo circundante y ser perfecto en sí mismo, como un erizo”. Posteriormente, Nietzsche y Schopenhauer harán suya esta máxima en sus libros de aforismos y, en ámbito literario, la tendencia es claramente observable en José Bergamín, el

Antonio Machado de los proverbios, en el interés por el haiku y, de manera muy especial, en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Al margen del poema en prosa, proclamas a favor del cultivo de lo breve son rastreables entre los representantes de la vanguardia como Guillermo de Torre o Enrique Díaz Canedo. Lo cierto es que el gusto por

la brevedad se impone en la creación literaria y, en lo que a la narrativa se refiere, se aprecia en autores como Pío Baroja, L. Martín Santos, Álvaro Cunqueiro, Juan Benet, Ignacio Aldecoa, además de los citados más arriba (conviene señalar, con todo –y de recordarlo se encarga Pedro Salinas- que la Modernidad –y, específicamente, la vanguardia- ha abonado también la tendencia contraria: la construcción de macrocosmos narrativos como es el caso de Proust, Joyce, Faulkner, Th. Man, Musil, etc.).

Con todo, es preciso reconocer que el ideal de lo breve y el gusto por el fragmento –el triunfo de la sinécdoque, en definitiva- ha encontrado un aliado muy importante en los valores de la Posmodernidad. Es un hecho destacado, entre otros, por Italo Calvino al aludir a la ‘rapidez’ como rasgo definitorio de la literatura del presente milenio y a su predilección por las formas breves:

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmíneo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, aunque sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra. Como para el poeta en versos, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable...La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios externos, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única. (Calvino, 1998: 60-61).

Para el autor, el ideal de lo breve y conciso se concreta en el sueño de encapsular grandes epopeyas y cosmogonías en los estrechos límites de un epigrama.

Respecto del género y naturaleza del microrrelato, la opinión prevalente es la que proclama su independencia tanto del cuento como del cuento breve, esto es, su consideración como un género nuevo, con

Cuento

contornos bien definidos y renuente al hibridismo, aunque es preciso reconocer que no faltan argumentos para afirmar que el microrrelato exhibe una serie de rasgos claramente apreciables en el cuento y ya señalados por sus grandes teorizadores y cultivadores como E. A. Poe o Julio Cortázar: brevedad, concisión, unidad de efecto, importancia del receptor, etc. Entre las cualidades sobresalientes del microrrelato se encuentra, sin duda, la de la extensión; los criterios varían notablemente al respecto: para unos –L. Zavala, I. Andrés-Suárez- el microcuento no debe rebasar los límites de una página, mientras para otros –J.A. Epple y D. Lagmanovich- puede ocupar unas pocas líneas o varias páginas. Según este último, el criterio debe ser flexible: “En el fondo, la extensión es secundaria. Cada escritor determina lo que considera ‘cuento’, lo que es un ‘cuento breve’ y lo que es un ‘microrrelato’. Es que la percepción de la extensión o de la brevedad varía constantemente de acuerdo con una serie de parámetros: condicionamientos sociales, influencias de sistemas narrativos cercanos, preferencias individuales. Lo social, lo estético y lo psicológico actúan en forma simultánea. Por ello, pretender una rigidez conceptual en esta materia es inútil” (2005: 22-23). El proceso de abreviación del cuento habría ido, según este autor (2006: 36), de los textos de diez o doce páginas hasta los de una sola línea, pasando por los de dos páginas, dos párrafos y un párrafo, respectivamente (modalidades que, de hecho, coexisten). Como es fácil suponer, en el microrrelato se activa al máximo el principio de selección, hecho que se manifiesta textualmente a través de la abundancia de elipsis y una extremada economía verbal; se trata de narraciones en las que lo implícito es mucho más importante en términos cuantitativos que lo explicitado en el texto a nivel superficial.

Otro rasgo verdaderamente esencial del nuevo género es la narratividad, esto es, la existencia de un proceso en virtud del cual las relaciones entre los personajes y el signo de la acción experimentan, a través del conflicto y su resolución, un vuelco sustancial. Sin esta armadura narrativa, el llamado microrrelato corre el peligro de confundirse con formas genéricas próximas como el cuadro de costumbres, el poema en prosa, el apotegma, el caso, el aforismo, la máxima, la anécdota o la fábula, entre otras.

Lo que denominamos microrrelato –afirma Domingo Ródenas-, con independencia del rango taxonómico que le demos (género, subgénero, modo, forma...), fue el resultado de una confluencia de múltiples géneros breves folclóricos y literarios, antiguos y modernos,

especulativos y ficcionales, narrativos y líricos, que originaron un espacio creativo (o un horizonte de expectativas para escritores y lectores) de estatuto impreciso y proteico, sin mucha más legislación que la brevedad del discurso lingüístico y la necesaria complicidad del lector con las elipsis, códigos e indicios intertextuales que propone el autor, géneros que desde entonces formaron parte del repertorio de paradigmas a disposición de los creadores. (2009: 69).

La concisión condiciona obviamente tanto la construcción del personaje como la presentación del espacio: al carecer de otros datos, la idiosincrasia del primero ha de derivarse de su comportamiento y algo muy similar cabe decir del espacio (aunque sus funciones son, con bastante frecuencia, muy importantes). En cuanto al narrador, hay que destacar la necesidad de dejar constancia del punto de vista al prescindir de tantos elementos habituales en los relatos convencionales; a excepción de los textos de naturaleza fantástica, lo más habitual es la tercera persona. José María Merino frece un ejemplo que se sale de lo acostumbrado y en el que se mezclan las dos modalidades, coincidiendo narrador y personaje, a pesar del empleo de la tercera persona en la mayor parte del cuento; el paso de la tercera a la primera persona surge cuando entra en escena el verdadero narrador y se opera el salto hacia el lado de lo fantástico:

CUENTO DE VERANO

Ellos son de agua, el viento los hace aparecer entre las olas, con el mar batido, hombres de agua, mujeres de agua, niños de agua. De agua sus rostros, sus brazos, de agua esos cuerpos que, de repente, nacen en las crestas de espuma. Los niños son los más osados, llegan corriendo al borde. A veces, un niño corre demasiado y sale fuera de la ola que lo sustenta. La arena lo devora. Acuden entonces las madres, forman una fila entre la espuma, gritan. También a menudo una madre llega demasiado lejos. La arena la devora. Yo soy la arena.

Cuentos del libro de la noche, p. 92

Al igual que ocurre con otras formas breves –y el cuento, en general- la brevedad afecta sin duda y decisivamente a la composición del microrrelato, especialmente, a su comienzo y final. Respecto del primero, hay que resaltar que lo más habitual es el arranque *in medias res* y la importancia –fácil de comprender a la luz de la corta extensión del texto- del título, mientras que el segundo puede ser abierto o cerrado y, en cualquier caso, la sorpresa es un efecto muy frecuentemente

Cuento

buscado. Valga, a modo de ejemplo, el siguiente microrrelato de Juan Pedro Aparicio:

Profesionalidad

UNA NOCHE, MIENTRAS EL DETECTIVE engañaba a su mujer en un motel de mala muerte, irrumpió en la habitación un fotógrafo que gastó medio carrete ante sus narices, sin que le diera tiempo no ya a cubrirse, sino a separarse del cuerpo desnudo de su amante. <<Y ahora ¿qué hacemos con estas fotos?>> –le preguntó al día siguiente el fotógrafo que él mismo había contratado. El detective no lo dudó. Su oficio era acechar a los demás. Y ahora necesitaba saber lo que sentían aquellos a los que había sorprendido en adulterio: <<Envíaselas a mi mujer>>.

El juego del diábolo, p. 82

Es relativamente habitual la presencia de varios comienzos o finales, fenómeno que la narrativa literaria comparte con el cine (vale la pena recordar la diversidad de inicios ensayados por Woody Allen en *Manhattan* antes del arranque definitivo de la historia). En el ámbito de la literatura, es un hecho que cuenta con un antecedente tan prestigioso como *Tristram Shandy*, de L. Sterne, y, modernamente, *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino. El modelo borgiano de “El jardín de los senderos que se bifurcan” aparece en “Esbozo para un relato”, de J. Navarro Pérez (1996):

<<Todo irá bien mientras sigas mintiendo por mí>>, le dice el protagonista de la película en blanco y negro a la mujer a la que besa y acaricia. E insiste entre beso y beso: << ¿Acaso no has confiado siempre en mí desde que nos casamos y no te he fallado nunca?>> <Sí>, le contesta ella, <<por eso te amo. Has hecho tanto por mí...> Entonces el espectador deja de remover el azúcar en la taza de café, mira a su esposa y, de repente, le pregunta: < ¿Tú harías lo mismo por mí? ¿Serías capaz de mentir para protegerme de un crimen?>

La continuación del relato puede tomar cuatro caminos. Primero: la mujer duda, no dice nada y sigue mirando la película. Segundo: La mujer le dice que sí, que por amor sería capaz de eso y mucho más, y sigue mirando la película. Tercero: la mujer le dice que no, que una cosa es estar casada con un tonto y otra muy distinta estarlo con un asesino, y sigue mirando la película. La cuarta es la que tiene más posibilidades:

ella le pregunta a su vez: <Y tú? ¿Qué harías si te dijera que esta mañana he matado a tu amante?>

Quince líneas. Relatos hiperbreves, p.25

Existen, no obstante, otras opciones a la hora de estructurar un microcuento: diferentes versiones de una misma historia –“Variaciones de un cuadro de Paul Klee”, de Julia Otxoa-, cierres que aluden a la repetición indefinida de lo que se está contando –“El huevo cascado” o “El túnel”, de A. Fernández Molina-, relatos especulares –“El sendero furtivo”, de L. Mateo Díez-, acogidos a la forma epistolar –“Un extraño envío”, de Julia Otxoa-, dramatizados –*Historias mínimas*, de Javier Tomeo-, enteramente dialogados –“Entrevista”, de J. Otxoa-, disfrazados de información sobre el tiempo –“Parte meteorológico”, de J. M. Merino- o manual de instrucciones –“Instrucciones para subir una escalera”, de J. Cortázar-, etc.

Otro rasgo importante de la trama es el fragmentarismo; la crisis de la idea de progreso -esto es, de la concepción del tiempo como una flecha que apunta hacia el futuro- ha repercutido sobre la estructura narrativa en general. Desaparece como consecuencia la consideración de la trama como una realidad continua, organizada, y la tensión y expectativa que le son propias; la única dimensión temporal que interesa es el presente. La crisis de la idea del texto narrativo como un todo orgánico desemboca en la fragmentación del sentido, el rechazo de la racionalidad y el refugio en el mito y lo sagrado. De ahí la preferencia –observable tanto en el cine como en la literatura- por tramas compuestas de varias historias que discurren en paralelo y convergen en el desenlace, hecho que tiene importantes consecuencias para el lector: entre otras, el aplazamiento del significado y la insatisfacción que genera el negársele una interpretación global del texto. Dice M.-L. Ryan:

En una organización rizomática, a diferencia de lo que ocurre en las estructuras jerárquicas en forma de árbol de la argumentación retórica, la imaginación no está constreñida por la necesidad de probar una cuestión o de progresar hacia un objetivo, y el escritor no tiene que sacrificar en ningún momento los arranques de inspiración que no pueden integrarse en un argumento lineal. (2004: 25)

J. L. Martín Nogales insiste (1996: 35), a su vez, en la estrecha conexión del cuento breve con la cosmovisión posmoderna y, más específicamente, a su aptitud para hacerse eco de las características que acompañan un final de etapa: vacío, transición, ausencia de densidad,

Cuento

zozobras e inquietudes y, de manera especial, la incertidumbre propia de una época que agoniza.

La temática del microrrelato es relativamente variada y, dentro de ella, cabe destacar aspectos sobresalientes como la ironía, la parodia o la sátira, aunque un volumen muy importante de los temas de las micronarraciones destaca por su carácter intertextual (piénsese, sin ir más lejos, en Borges y los temas mitológicos o en Augusto Monterroso y sus versiones de la fabulística clásica) y la importancia de lo metaficcional. Como quedó apuntado, se trata de un rasgo consustancial a la literatura de la edad moderna en virtud del cual ésta se hace consciente de su propia naturaleza y reflexiona sobre sus condiciones de existencia. Luis Mateo Díez se hace eco de esta dimensión en no pocos de sus relatos como “Los temores ocultos” o “El vecino”: el primero remite a la tesis borgiana de que todos somos creadores y criaturas (esto es, producto del sueño de otro) expuesta por el autor en “Las ruinas circulares”; en el segundo, en cambio, el elemento tematizado es el de la pelea del creador con los materiales a los que pretende dar forma y, más específicamente, la rebeldía de los personajes frente al demiurgo.

Metaficciones son bastantes de los relatos incluidos por Juan Pedro Aparicio en *El juego del diábolito*: “La sombra de la dicha” –los personajes, envidiosos de su éxito, dan muerte al autor-, “Apocamiento sincero” –atemorizado por uno de sus personajes, el escritor abandona la escritura-, “El ciego que contaba historias” –el narrador se queda voluntariamente ciego para potenciar su imaginación y aventajar así a un escritor rival- y algo parecido cabe decir de “Metaliteratura”, “Una pesadilla recurrente”, “El atasco”, etc. Metaficciones son también muchos de los textos de *Cuentos del libro de la noche*, de J. M. Merino: “Best-Seller” –el autor que es, en realidad, un personaje de la historia de otro-, “Las cuatro y media” –el narrador deja al descubierto el proceso enunciativo-, “Cuento de primavera” –en torno a los posibles finales de un cuento-, etc. Lo mismo puede afirmarse de *Exploradores del abismo*, el libro de relatos de Vila-Matas: “Nunca hizo nada por mí” –comenta un comienzo de cuento atractivo para el narrador del marco narrativo-, “Vida de poeta” –definición del arte como fármaco contra el vacío-, etc.

Lo fantástico aparece como otro de los rasgos definitorios de la narrativa breve posmoderna: cabe recordar aquí los textos ya comentados de L. Mateo Díez (“La gota”), José María Merino (“Monovolumen”, “Cuento de verano”, “Relato verídico”), Javier Tomeo

(“El asesino”, *Cuentos perversos*), un relato donde el personaje-espectador. Lo fantástico asoma también en relatos como “Voyeurismo” y “Una película aburrída”, de Juan Pedro Aparicio, y “El ángel”, “La bailarina”, “El jugador” y “La rosa”, de J. E. Zúñiga (*Misterios de los días y las noches*). Por su parte, Enrique Vila-Matas alude en “Vacío de poder” a cómo lo aparentemente más real, el poder absoluto, es una ficción y, en “Un tedio magnífico”, a la historia de una mujer, que se despierta muerta y se propone dar un giro radical a su vida.

La identidad constituye otro de los tópicos recurrentes tanto de la narrativa moderna como de la posmoderna; en ésta se consuma la disolución del sujeto, que se traduce muy frecuentemente en la presencia de personajes con una personalidad escindida y se concreta en el tema del doble. José María Merino –“Divorcio”, “Los días robados”-, Luis Mateo Díez –“Persecución”- y Juan José Millás –“Los muertos y el tráfico”- ofrecen nuevas versiones de este motivo tan arraigado en la literatura desde Poe.

En cuanto a los tipos de microrrelato, Lagmanovich (2006:123-138) propone los siguientes para la época actual: aquellos que reescriben o parodian textos anteriores (mitos, fábulas), los que operan sobre los diferentes planos del lenguaje conculcando sus normas desde una perspectiva fundamentalmente lúdica (relatos donde aparecen únicamente palabras con una determinada vocal, invención de términos para rellenar una estructura sintáctica como ocurre en el famoso texto de *Rayuela*, 68: “Apenas él le amalaba el noema...”), los que retoman textos anteriores con un tono serio, las fábulas y bestiarios y, finalmente, los que tratan de reproducir giros y construcciones de la lengua de uso.

En suma, la estética de lo breve parece haberse convertido en un emblema inequívoco del tiempo que vivimos aunque, como acaba de verse, no conviene olvidar que su presencia resulta apreciable en todas las épocas de la historia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

a) Obras literarias

APARICIO, Juan Pedro. *La mitad del diablo*, Madrid, Alfaguara, 2005

APARICIO, Juan Pedro, *El juego del diábolo*, Páginas de Espuma, 2008.

ANÓNIMO (fin siglo V-principios del VI), *Panchatantra*, edición y traducción a cargo de José Alemany Bolufer, Barcelona, Paidós, 2007.

Cuento

- ANÓNIMO (siglo XIII), *Calila e Dimna*, edición a cargo de José Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid, Castalia, 1993.-
- ANÓNIMO (1525), *Il Novellino*, edición a cargo de Alberto Conte, Roma, Salerno, 2001.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina (1965). *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1981.
- BRECHT, Bertold. *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza, 1975.
- Círculo Cultural FARONI. *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- CHÉJOV, Antón. *Cuentos completos*. E. Podgursky y A. Aguilar, trads. Madrid: Aguilar, 1953.
- CHÉJOV, Antón. *Cuentos imprescindibles*. Ed. Richard Ford. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- CHEVALIER, Maxime. *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- DEFOE, Daniel. *Historias de piratas. A General History of Pirates*.
- DÍEZ RODRÍGUEZ (ed.). *Antología del cuento literario*, Madrid, Alambra, 1985
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Cuentos*. Ed. Bela Martinova. Madrid, Siruela, 2007.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio. *Dentro de un embudo*, Barcelona, Lumen, 1973.
- FROST, George Loring. "Un creyente", en Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES y Silvina OCAMPO. *Antología de la literatura fantástica*, pp. 153.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. "La sangre en el jardín", en BORGES y otros, p. 165.
- HICHTCOCK, Alfred [Robert Arthur, comp]. *Stories scared even me*. Nueva York: Random House, 1967. Trad. esp. *Relatos que me asustaron*. Barcelona: Aguilar, 1973.
- Fishead (Fishead) Irving S. Cobb.
 - La cámara oscura (Camera obscura). Basil Copper. 1965
 - Una muerte en la familia (A death in the family) Miriam Allen de Ford. 1961
 - Los hombres sin huesos (Men without bones) Gerald Kersh. 1954
 - Sin un ruido (Not with a bang) Damon Knight. 1949
 - La fiesta de cumpleaños (Party games) John Burke. 1965
 - La equis señala al peatón (X marks the pedwalk) Fritz Leiber. 1963
 - La curiosa aventura de Mister Bond (Curious adventure of Mr. Bond) Nugent Barker.
 - Dos solteronas (Two spinsters) E. Phillips Oppenheim. 1926

- El cuchillo (The knife) Robert Arthur. 1951
 - La jaula (The cage) Ray Russell. 1959
 - El monstruo (It) Theodore Sturgeon. 1940
 - Casablanca (Casablanca) Thomas S. Disch. 1967
 - El camino a Mictlantecutli (The road to Mictlantecutli) Adobe James. 1965
 - El guía hacia el castigo (Guide to doom) Ellis Peters. 1965
 - El estuario (The stuary) Margaret St. Clair. 1950
 - Dura ciudad (Tough town) William Sambrot. 1957
 - El enano (The troll) T.H. White.
 - Noche en casa de Black (Evening in the Black House) Robert Somerlott. 1964
 - La habitación de los niños (One of the dead) William Wood. 1964
 - ¡Tan real!... (The real thing) Robert Specht. 1966
 - Viaje a la muerte (Journey to death) Donald E. Westlake. 1959
 - El amo de los perros (The master of the hounds) Algis Budrys. 1966
 - El candidato (The candidate) Henry Slesar. 1961
 - El misterio de las profundidades (Out of the deeps) John Wyndham. 1953
- KAFKA, Franz. *La muralla china*, Madrid, Alianza, 1973.
- MANGANELLI, Giorgio, *Centuria. Cien breves novelas-río*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- MATEO DÍEZ, Luis. *Los males menores*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- MERINO, José María (comp.). *Antología del cuento español en castellano. Cien años de cuentos*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- MERINO, José María. *Cuentos del libro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- MILLÁS, Juan José. *Articuentos*, Barcelona, Alba, 2001.
- MILLÁS, Juan José. *Cuentos a la intemperie*, Madrid, SM, 2001.
- MILLÁS, Juan José. *Los objetos nos llaman*, Barcelona, Seix Barral, 2008
- MROZEK, Slawowir. *La mosca*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- NAVARRO PÉREZ, Jordi. "Esbozo para un relato", en *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 25.
- ÖRKÉNY, István. *Cuentos de un minuto*, Barcelona, Thule, 2006.
- OTXOA, Julia, *Variaciones sobre un tema de Paul Klee*, Hondarribia, Iru, 2002.
- POLGAR, Alfred (1968). *La vida en minúscula*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- ROMOJARO, Rosa. *No me gustan las mujeres que lloran*, Algeciras, Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, Colección Fuente Nueva, 2007

Cuento

- RUBIO TOVAR, Joaquín. *El dolor de las cosas*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2004.
- SACHETTI, Franco. *Il trecentonovelle*, edición a cargo de Antonio Lanza, Florencia, Sansoni, 1990.
- TOMEIO, Javier. *Cuentos perversos*, Barcelona Anagrama, 2002.
- TURPIN, Enrique (ed.). *Fábula rasa*, Madrid: Alfaguara, 2005.
- VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- WALTER, Robert. *La habitación del poeta. Prosas y poemas inéditos*, Barcelona, Acantilado, 2005.
- ZÚÑIGA Juan Eduardo. *Misterios de los días y las noches*, Madrid, Alfaguara, 1992.

b) Estudios

- AARNE, A. & S. THOMPSON. *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, trad. Fernando Peñalosa, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1995.
- AÍNA MAUREL, Pablo. *Teoría sobre el cuento folclórico: historia e interpretación*, Tesis inédita leída en la universidad de Zaragoza en 2009.
- ALAZRAKI, Jaime (ed.) (1976). *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1987.
- ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, Elementos para una poética de lo neofantástico.*, Madrid, Gredos, 1985.
- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento* (1979), Barcelona, Ariel, 1999, 3ª ed.
- ANDRÉS GUTIÉRREZ, Mariano de. "La función y el motivo en el cuento popular español", *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, IV, 3-20.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en Teresa Gómez Trueba (ed.), 11-39.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. "El micro-relato. Intento de caracterización literaria y deslinde con otras formas literarias afines". Güntert y Frölicher, eds. 1995, págs. 86-102.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. El cuarto género narrativo. Madrid: Cátedra, 2012.

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto, 2010.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene & Antonio RIVAS, eds. *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso internacional de minificción*. Palencia: Menoscuarto, 2008.
- ARAGÚES ALDAZ, J. *Deus concionator. Mundo predicado y retórica del exemplum en los siglos de oro*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- APARICIO, Juan Pedro. *El juego del diábolo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008. BAJTIN, M. M. "Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI eds., 1982, 347-53.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa. *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. "Perspectivismo en *El Conde Lucanor*, en VV.AA., *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, 1982, 27-50.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *¿Qué es la novela? Qué es el cuento?* Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- BARRERA LINARES, Luis. "Apuntes para una teoría del cuento". Pacheco y Barrera Linares (comps.), 1997, págs. 29-42.
- BECERRA, C., CANDELAS, M. A., M. J. FARIÑA, JUAN, A. de y B. SUÁREZ (eds.). *Asedios ó conto*. Vigo: Universidad de Vigo, 1999.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS. "El cuento como género literario". Güntert y Frölicher, (eds.), 1995, págs. 15-31.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS. GENVS. *Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur, 2017.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. "Géneros y estéticas en la literatura tradicional." *Revista de literaturas populares*, 2:2, 2002, 67-81.
- BLEEK, W.H.I. y L. C. LLOYD (eds.), *Specimens of Bushman Folklore*. Londres, George Allen & co., 1911.
- BLOOM, Harold. *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Trad. Tomás Cuadrado. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Comentario semiológico de textos narrativos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991.
- BOYD, Brian. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge: Belknap & Harvard, 2001.
- BRANDENBERGER, Erna V. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid, Editora Nacional, 1973.

Cuento

- BREMOND, Claude "El mensaje narrativo" (1964), Roland Barthes y otros, *La Semiología* (1976), Buenos Aires, tiempo Contemporáneo, 4ª ed., pp. 71-104.
- BREMOND, Claude. "La lógica de los posibles narrativos" , Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1966, pp. 87-109.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*, París, Seuil, 1973.
- CACHO BLECUA, José Manuel y LACARRA, María Jesús. "Introducción" a *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia, 1993.
- CALVINO, Italo (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.
- CALVINO, Italo. *De fábula*. Madrid: Siruela, 1998.
- CARRERA, G. L. "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento". Pacheco y Barrera Linares, comps. 1997, págs. 43-54.
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*, trad. Eugenio Imaz, México, FCE, 1983.
- CASTAGNINO, Raúl H. 'Cuento-artefacto' y artificios del cuento, Buenos Aires, Nova, 1977.
- CHEVALIER, Maxime. "La trayectoria del cuento folclórico en las letras españolas de la Edad Media al siglo XIX", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 6 (1984), pp. 195-208.
- CHICO RICO, Francisco. "La estructura sintáctica y pragmática del texto narrativo compuesto. Aproximación al estudio de la comunicación interna del *Sendeban*", *Anales de Filología Hispánica*, 2 (2986), 91-115.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica/2*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- DÉGH, Linda. *Narratives in Society. A Performer-Centered Study of Narration*. FFC, Helsinki, 1995
- DEHENNIN, E. "En pro de una narratología estilística aplicada al cuento", FRÓLICHER Y GÜNTERT (eds.), 1995, págs. 66-85.
- DÍAZ ARENAS, Ángel. 'Construcción' en 'El amor en los tiempos del cólera' y otros estudios de literatura hispánica, Bonn, Romanistischer Verlag Jacob Hillen, 1987.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto. *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992.
- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocósmica*. Madrid, Arco/Libros, 1999.
- EBERENZ, R. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*. Madrid, Gredos, 1989.
- ELIAS, Norbert. *Compromiso y distanciamiento*, trad. J. A. Alemany, Barcelona, Península, 1990.

- ENCINAR, Ángeles. *Cuento español actual* (1992-2012). Madrid: Cátedra.
- ENCINAR, Ángeles & Anthony PERCIVAL. *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- ENCINAR, Ángeles & Carmen VALCARCEL. En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- ENCINAR, Ángeles y Carmen VALCARCEL. Más por menos: antología de microrrelatos hispánicos actuales. Madrid: Sial, 2011.
- ENCINAR, Ángeles. Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual. Villeurbanne: Orbis Tertius, 2015.
- EZAMA GIL, Á. El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al relato breve entre 1890 y 1900, Zaragoza, PUZ. 1992.
- FROHLICHER, Peter & GÜNTERT, Georges (eds.). *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1995.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "Modelos de ficción en el cuento", en José Romera Castillo y Francisco Rodríguez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor, 2001, pp. 579-588.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "El microrrelato y la estética posmoderna", en Salvador Montesa (ed.), 49-66.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana & Vervuert, 2011.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "Aspectos de la construcción de mundos en el cuento español del siglo XXI". Gina Maria Schneider & Cristina Albizu (eds.), *El cuento español en los albores del siglo XXI, Versants* 62:3, 2015, pp. 49-62.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (ed.). *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes, Libros del Peixe, 2007.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio. La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones de los cuentos de Julio Cortázar, Madrid, UNED, 2001.
- GREIMAS, Julien Argidas. *Semántica estructural* (1966), Madrid, Gredos, 1971.
- GREIMAS, Julien Argidas. *En torno del sentido* (1970), Madrid, Fragua, 1973
- GREIMAS, Julien Argidas. *La semiótica del texto* (1976), Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1983.

- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María. "Seducción por obtener/adulterio por evitar en *Sendeban* 1, *Lucanor* L y *Decamerón* 1.5", *Proemio* VI, 45-66.
- IFTEKHARRUDIN, Farhat, Joseph BOYDEN, Joseph LONGO y Mary ROHRBERGER, eds. *Postmodern Approaches to the Short Story*. Westport: Praeger. 2003.
- JASON, Heda. *Motif, Type and Genre*. FFC, Helsinki, 2000.
- LACARRA, María Jesús. *Cuentística medieval en España: Los orígenes*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza: Departament de Literatura Española, 1979.
- LACARRA, María Jesús (ed.). *Cuento y novela corta en España*. 1 Edad Media, Barcelona, Crítica, 1999.
- LAGMANOVICH, David. *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural* (1958), Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- LOHAFER, S. "A Cognitive Approach to Storyness", en Charles May (ed.), 1994, págs 301-11.
- LOHAFER, S. y CLAREY, J. E. (eds.). *Short Story: Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989.
- MARTÍN NOGALES, José Luis. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MARTÍN NOGALES, José Luis. "De la novela al cuento, el reflejo de una quiebra", *Insula*, 589-590, 32-35.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. "Hacia una ontología formal de los mundos de ficción", *La ficción narrativa*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 113-127.
- MATEO DÍEZ, Luis. *El porvenir de la ficción*. Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1998.
- MAY, Charles (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio UP, 1994.
- MELETINSKI, E. "El estudio estructural y tipología del cuento", en V. PROPP, *Morfología del cuento*, pp. 179-221.
- MIGNOLO, Walter. "Semantización de la ficción literaria", *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UAM, 1986, pp. 161-211.
- MONTESA, Salvador (ed.). *Narrativas de la Posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Universidad de Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009.
- MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- MORA, Gabriela. "Alrededor del cuento hispanoamericano", en Becerra, 1999, págs. 15-24.

- MORA VALCÁRCEL, Carmen de. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1982. Mora, G. "Alrededor del cuento hispanoamericano". Becerra, 1999, págs. 15-24.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. Méjico, El Colegio de México, 2002.
- NIETO GARCÍA, María D. *Estructura y función de los relatos medievales*, Madrid, CSIC.
- PACHECO, Carlos y Luis BARRERA LINARES (eds.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993 (2ª ed. 1997).
- PACHECO, Carlos. "Criterios para una conceptualización del cuento", en Pacheco y Barrera Linares (eds.), 1997, págs. 13-28.
- PALOMO, María Pilar. "De cómo Calila dio enxiemplo del arte de narrar", *Proemio*, IV.3, 317-327.
- PAREDES, Alberto. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, UNAM, 1988.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución a su Estudio) (1986)*, Granada, Universidad de Granada.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. *Formas narrativas breves en la literatura medieval: problemas terminología (1986)*, Granada, Universidad de Granada
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. "Del cuento y sus desenlaces" (1988), *Lucanor. Revista del cuento literario*, mayo, 103-114.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. "Cuento/novela corta: Hacia una tipología de la narración breve" (1990), en Antonio Chicharro Chamorro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Actas del III Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 328-335.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. "La estructura del cuento medieval: el marco narrativo" (1992) en José Manuel Lucía Megías y otros (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, vol. II, pp. 609-618.
- PASCO, A. H. "On Defining Short Stories", *New Literary History*, 1991, 22, pp. 407-22.
- PAVEL, Thomas (1986). *Mundos de ficción*. Caracas, Monte Ávila, 1995.
- PEÑATE RIVERO, J. "Cuento literario y teoría de la argumentación", *Lucanor*, 11: 129-40, 1994.

Cuento

- PEÑATE RIVERO, J. "El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación", en FROHLICHER Y GUNTERT (eds.), 1995, págs. 46-65.
- PRIETO, Antonio. *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- POZUELO, José María. "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", en Becerra *et alii* (eds.), 1999: 37-48.
- PRADA SAMPER, J. M. de (comp.). *La niña que creó las estrellas. Relatos orales bosquimanos xam*, Madrid, Lengua de Trapo, 2001.
- PRATT, Mary Louise. "The Short Story: The Long and the Short of It", en Ch. May (ed.), 1994, pp. 91-113.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1977. 3ª ed.
- PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Trad. J. Martín Arancibía, Madrid, Fundamentos, 6ª ed. 1998.
- PROPP, Vladimir. "Estructura e historia en el estudio de los cuentos." *Polémica Lévi-Strauss - Propp*. Trad. J. Martín Arancibía, Madrid, Fundamentos, 1972, pp. 47-74.
- RAMOS, Rosa Alicia. *El cuento folclórico: una aproximación a su estudio*. Madrid, Pliegos, 1988.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. "Análisis de la patraña XV de Juan de Timoneda", en J. Romera y A. Yllera (eds.), *Investigaciones Semióticas*, III, UNED, vol. II, 315-325.
- REID, Ian. *The Short Store*, Londres, Methuen, 1990.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", en Teresa Gómez Trueba (ed.), pp. 67-73.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. «El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo», en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, ed. de Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 77-122.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. "La microtextualidad en la vanguardia histórica", en Salvador Montesa (ed.), 67-90.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, Bonifacio. "Un modelo de análisis crítico para los cuentos de Clarín", *Homenaje a E. Hurtado Llamas*, León, Colegio Universitario, 1977, 339-353. ROGERSON, J. W. *Antropology and the Old Testament*. Atlanta, John Knox Press, 1979.
- ROMERA CASTILLO, José. "Introducción" a la edición de *El Patrañuelo*, Madrid, Cátedra, 1986.

- ROMERA CASTILLO, José. "Panorama del análisis semiótico del cuento en España", en Meter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Meter Lang, 1995, 103-124.
- ROMERA CASTILLO, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor, 2001.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. "Drama romántico y relato corto, un caso de poéticas fronterizas", *Crítica Hispánica*, 17.1, 1995, pp. 117-26.
- RYAN, Mary-Laure (2001). La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos, Barcelona, Paidós, 2004.
- SALINAS, Pedro. "José Bergamín en aforismos", *Ensayos Completos*, I, Madrid, Taurus, 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Frammenti del Lyceum e dell' Atheneum*, Idee, Florencia, Sansoni, 1967, n. 54.
- SERRA, Edelweis. *Tipología del cuento literario*. Madrid, Cupsa, 1978.
- STONE, Wilfred Healey, Nancy HUDDLESTON PARKER y Robert HOOPEES. *The Short Story: an introduction*. Nueva Cork, Mac Graw-Hill, 1983, 2ª ed.
- TEJERO ALFAGEME, María Pilar. La anécdota como género literario entre los años 1930 y 1960. Un estudio comparado entre el ámbito literario hispánico y el germanico, tesis inédita defendida en la Universidad de Zaragoza en 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Gramática del Decamerón* (1969), Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (1968), Buenos Aires, Losada 1973.
- VALCÁRCEL, Eva (ed.). *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. A Coruña, Universidade da Coruña, 1997.
- VALLEJO, V. de, C. Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas). Miami, Ed. Universal, 1989.
- VALLS, Fernando. Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- VALLS, Fernando. Soplando vidrio. Y otros ensayos sobre el microrrelato español. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- WINTHER, Per, Jacob LOTHE y Hans H. SKEI (eds). *The art of brevity: excursions in short fiction theory and analysis*, Columbia, University of South Carolina, 2004.
- WRIGHT, A. M. "On Defining the Short Story: The Question", en Lohafer y Clarey (eds.) 1989, pp. 46-56.

Cuento

- YLLERA, Alicia. "Problemas y límites del análisis semiótico del discurso", *Dispositio*, III.9, 367-379.
- ZAVALA, Lauro. Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. México, UNAM, 1993.
- ZAVALA, Lauro. Teorías del cuento II. La escritura del cuento. México, UNAM, 1995.
- ZAVALA, Lauro. Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad. México, UNAM, 1997.
- ZAVALA, Lauro. *La microficción bajo el microscopio*, México, Universidad Pedagógica, 2005.

Luis BELTRÁN ALMERÍA

Universidad de Zaragoza.

Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid (UCM).

ANEXO

ÍNDICE ATU

Cuentos de animales (ATU 1 - 299)

1-99 Animales salvajes

1-69 de animales listos

70-99 de otros animales

100-149 Animales salvajes y domésticos

150-199 El hombre y los animales salvajes

200-219 Animales domésticos

220-274 Aves y peces

275-299 Otros animales y objetos

Cuentos maravillosos (ATU 300 – 749)

300-399 Adversarios sobrenaturales

400-459 Pariente sobrenatural o encantado

400-424 Esposa

450-459 Hermanos

460-499 Tareas sobrenaturales

500-559 Ayudantes sobrenaturales

560-649 Objetos mágicos

650-699 Poderes o conocimiento sobrenaturales

700-749 Otros cuentos de lo sobrenatural

Cuentos religiosos (exempla) (ATU 750 – 849)

750-779 Premios o castigos divinos

780-799 Revelación de la verdad

800-809 El Cielo

810-826 El Diablo

827-849 Otros cuentos religiosos

Cuentos novelescos, románticos o realistas (*novella*) (ATU 850–999)

850-869 El hombre se casa con la princesa

870-879 La mujer se casa con el príncipe

880-899 Pruebas de fidelidad e inocencia

900-909 La mujer obstinada aprende a obedecer

910-919 Los buenos preceptos

Cuento

920-929 Actos y palabras inteligentes

930-949 Sobre el destino

940-949 Ladrones y asesinos

970-999 Otros cuentos realistas

Cuentos del ogro (demonio) estúpido (ATU 1000-1199)

1000-1029 Contrato de trabajo

1030-1059 Acuerdo entre hombre y ogro

1060-1114 Competición entre hombre y ogro

1115-1144 El hombre mata o daña al ogro

1145-1154 El ogro amedrentado por el hombre

1155-1169 El hombre engaña al Diablo

1170-1199 Almas salvadas de manos del Diablo

Cuentos cómicos y anécdotas (ATU 1200 - 1999)

1200-1349 De tontos

1350-1437 De casados

1380-1404 la mujer alocada y su esposo

1405-1429 el hombre alocado y su mujer

1430-1439 la pareja alocada

1440-1524 De mujeres

1450-1474 en busca de mujer

1475-1499 chascarrillos sobre solteras

1500-1524 otros relatos sobre mujeres

Luis Beltrán Almería - Antonio Garrido Domínguez

1525-1724 De hombres

1525-1639 el listo

1640-1674 de casualidades felices

1675-1724 el estúpido

1725-1849 De clérigos

1725-1774 el clérigo engañado

1775-1799 el clérigo y el sacristán

1800-1849 otros chistes sobre religiosos

1850-1874 De otros estados

1875-1999 De mentiras

Cuentos en fórmulas (ATU 2000 - 2100)

2000-2075 Cadenas

2000-2020 cadenas basadas en números, objetos, animales o nombres

2021-2024 cadenas sobre la muerte

2025-2028 cadenas sobre la comida

2029-2075 cadenas sobre otros acontecimientos

2200-2299 Cuentos con trampa

2300-2399 Otros cuentos en fórmulas.