

El cuento: Anatomía de un género literario

Gerardo Piña-Rosales

Academia Norteamericana de la Lengua Española

Lehman College & Graduate Center, The City University of New York

Abstract: Son varios los objetivos que me propongo alcanzar con el presente artículo: romper una lanza por el cuento frente a otros géneros literarios considerados mayores, predominantemente la novela; desbrozar la enmarañada nomenclatura que envuelve al género (apólogo, fábula, leyenda, parábola, etc.), en busca de una definición o descripción más acorde con la evolución y actualidad del cuento; auscultar, sin galénico afán, la anatomía del género cuento, los diferentes órganos que lo componen e individualizan; establecer una posible tipología del género, según las estructuras o formas que éste puede adoptar (desde los cuentos con estructura de novelas a los microrrelatos); examinar las convergencias y divergencias entre cuento y otros géneros literarios; comparar el cuento con las artes visuales como la pintura, el cine y la fotografía.

Key Words: actantes, apólogo, cuento, ékfrasis, fábula, historia, leyenda, microrrelato, puntos de vista, *short story*, tipología, trama

El cuento, Cenicienta de los géneros literarios

Parece ser que el cuento, por el escaso interés que suscita entre escritores y críticos, se considera un género menor, indigno de ser estudiado con la profundidad y el rigor que se otorgan a sus congéneres, la novela, la poesía, el drama. Por esta razón, me he referido en varias ocasiones al cuento como la Cenicienta de los géneros literarios, como género minusvalorado que habría que reivindicar.

Podría pensarse que este desinterés por el cuento literario (que adquirió independencia y madurez bajo la reiterada y con frecuencia magistral adhesión de un buen número de narradores franceses durante el siglo XIX, con Maupassant a la cabeza, norteamericanos, como Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, maestro eximio del género, y españoles, como Clarín) es una actitud producto de nuestros días. Pero no es así. Ya en 1912, Brander Matthews, en *The Philosophy of the Short Story*, hablaba del abandono en que se tenía al cuento: “And here occasion serves to record with regret the fact that even in the more recent volumes on the history of fiction published since the original appearance of the present essay in 1885 [...], there is a strange neglect of the Short-Story” (Matthews 13).

Como en los países anglosajones, en España e Hispanoamérica el cuento parece condenado siempre al rincón oscuro de la última página de la efímera revista o del volandero periódico. Uno supondría que el cuento sólo sirve para que el lector pase un ratillo entretenido, olvidándose luego de él tan pronto termina su lectura. Eduardo Tijeras, en el prólogo a *Últimos rumbos del cuento español*, se lamenta de esta situación: “En España los editores rechazan los libros de cuentos. Salvo algunos intentos heroicos, generalmente destinados al fracaso, son pocos los libros de cuentos que ven la luz, en proporción, claro está, al volumen total de ediciones. El gran público, por lo visto, no se inclina favorablemente por el género” (9).

Francisco García Pavón (uno de los mejores cuentistas de la España de posguerra), en el prólogo a su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (durante años, el único intento de aproximación al género), escribe lo siguiente sobre la situación marginada del cuento:

los autores de cuentos, rechazados por las grandes editoriales, hubieron de refugiarse en las minoritarias y quijotiles o editar por su cuenta. El resultado fue ediciones breves, mal distribuidas, con escasa crítica y sin propaganda. Muchos quedaron inéditos. Solamente lució el cuento durante estos años de publicaciones periódicas que con modestos recursos y asiduidad excepcional, consiguieron que este género, de tan brillante tradición española, no pereciera. (8)

Erna Brandenberger, en *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, pone el dedo en la llaga cuando afirma que la crítica literaria no se ha ocupado del cuento, habiendo dirigido casi exclusivamente sus esfuerzos a la valoración de la novela: “Los múltiples estudios acerca de la narrativa actual están dedicados por entero a la producción novelística, aunque no sea expresamente éste su tema; en la mayoría de los casos se incluyen en la bibliografía los títulos de los libros de cuentos, pero sólo en casos excepcionales llegan a valorarse” (23–24).

Hace unos años se publicaron en España dos antologías con sendos estudios sobre cuentos de escritores españoles: *Son cuentos*, en edición de Fernando Valls, y *Cuento español contemporáneo*, editada por Angeles Encinar y Anthony Percival. Ambas antologías establecen que fue en el año 1980 cuando las cosas parecieron cambiar para el cuento español: comenzaron a publicarse más cuentos, los concursos literarios proliferaban, aparecieron algunos estudios valiosos sobre el género. En 1994, la revista *Insula* le dedicó al cuento un número completo. En aquel número se recogían entrevistas con narradores que, contra viento y marea, seguían cultivando el género; se ofrecían estudios sobre la edición y difusión del cuento en España, se reseñaban varios cuentarios, etc.

Mariano Baquero Goyanes—uno de los pocos críticos españoles que se ha ocupado del tema—afirma (y yo lo secundo de mil amores) que “[El cuento] no es un producto híbrido ni un género menor. Es sencillamente, la expresión literaria de una época, como la tragedia, la epopeya, o aun la novela, lo ha sido de otras” (26–27).

Problemática del género cuento: en la selva impenetrable de su nomenclatura

Quisiera aclarar antes de proseguir con este intento de aproximación al género cuento, y a pesar de la connotación “clínica” del título del presente artículo, que no pretendo en modo alguno definir, obnubilado por las anteojerías dogmatizantes de cierta crítica, un género tan ambiguo, tan nebuloso, tan camuflante como es el cuento. Lejos de mí, pues, cualquier prurito taxonómico (o taxidérmico).

Dentro de unos patrones reconocibles—su brevedad, su escaso número de personajes, su constante tensión mantenida desde el principio por un sincretismo mental y lingüístico peculiares—el cuento, como la novela, la poesía, o el drama, muestra múltiples facetas, modalidades varias. Al fin y al cabo, un género no se mantiene idéntico a sí mismo, sino que en su largo o breve caminar, se adapta al gusto de la época, se robustece o adelgaza, según los tiempos. En efecto, el cuento moderno—según Luis Leal—“ha conservado algunas de las características del antiguo cuento (la brevedad, el interés anecdótico), ha desechado otras (la finalidad didáctica o moral), y ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo diecinueve, como lo son, entre otras, la elaborada estructura, el impacto emocional y el interés en el tiempo” (3).

Conviene, ya de entrada, que consultemos las diferentes acepciones que del género cuento nos da el *Diccionario de la Real Academia*. En el *DRAE* se define el cuento como: “1. m. Relato, generalmente indiscreto, de un suceso. 2. m. Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. 3. m. Narración breve de ficción.” Nada de esto tiene que ver con lo que en la tradición literaria denominamos cuento: la primera acepción no puede ser más vaga; la segunda es totalmente inexacta; y la tercera peca de arcaica. Si nos tomamos la molestia de desglosar esas tres acepciones, habremos de admitir que lo de “relación de un suceso” es una definición tan imprecisa que, de ser cierta, sería imposible, por ejemplo, diferenciar un cuento de una noticia periodística; si aceptamos la segunda acepción, tendríamos que eliminar de un plumazo todos los relatos de carácter testimonial. Pero no todo es desechable en esas acepciones del *DRAE*. Aceptemos que el cuento es algo que se expresa de forma oral o escrita y que utiliza una temática

múltiple y ficticia. Las cosas se complican cuando uno se refiere a la necesaria brevedad del cuento. El cómputo (de “computare,” contar) de ese tiempo habrá que imaginarlo: o contamos con los dedos o nos asomamos al bosque frondoso de la novela.

Para no limitarnos al ámbito hispánico, acudamos al *Dictionary of Literary Terms*, a ver qué nos dice del cuento literario, de la *short story*. Este diccionario hace hincapié en un rasgo fundamental del cuento: su brevedad; incluso se nos habla de menos de 10.000 palabras (343). Aquí, loado sea Dios, se nos dice algo concreto, aunque discutible. La *short story*—que quede claro—es la denominación más frecuente que se da en medios anglosajones a la narración breve, de tipo literario, mientras que el término *tale* se reserva al cuento de tradición oral. En español, nos referimos a ambos con un solo vocablo: *cuento*, añadiéndole a éste—aunque no siempre—el adjetivo *literario*, para diferenciarlo del cuento de tradición oral. Si a la *short story* acordásemos llamarla simplemente relato, otro gallo nos cantara. El estrecho y rígido cómputo de diez mil palabras (que de seguirse a rajatabla nos ahorraría muchos quebraderos de cabeza) no nos resuelve la cuestión de la mayor o menor brevedad de género. Hay narraciones que, excediéndose o limitándose a ese número de palabras, siguen manteniendo esa unidad, ese carácter de esencialidad singular. A causa de esta misma brevedad, el cuentista suele concentrarse en uno o en pocos personajes, en una acción única, en un tiempo definido. El cuento, en suma, expresa un microcosmos en cuyo reducido espacio se conjugan la solitaria tensión con el culto al instante. El cuento moderno, según lo define Edgar Allan Poe en sus comentarios a *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, tiene como características la brevedad—como para que pueda leerse en una sesión de lectura (en una sentada) (44).

Baquero Goyanes dice que la *short story* equivale en español a la novela corta (y, siguiendo los conceptos definitorios de M. Olivar en *Los mejores cuentistas de lengua inglesa*), afirma que aquella es una “narración poco extensa (unas treinta páginas por lo común), con un contenido moral o ideológico, que suele patentizarse, a guisa de moraleja, en el desenlace” (52). Siento tener que discrepar de Baquero Goyanes, ya que si nos referimos al cuento literario, ejemplos sobrarían para confirmar que ni la intención moral ni su proverbial y popular moraleja son elementos necesarios para la existencia de un buen cuento. En español, se aplican los voquibles fábula, ejemplos, parábolas y otros para definir narraciones o historias de fondo moralizante. En resumen, el término *tale* corresponde al cuento oral (que puede ser remedado literariamente); la *short story* equivaldría al cuento literario o relato escrito. Descartemos, pues, de nuestro análisis al cuento de tradición oral, aunque de él se nutra el cuento moderno. Nos será asimismo necesario a la hora de historiar la evolución del género.¹

La unidad de impresión es tal vez el elemento más importante y caracterizador del cuento literario. Horacio Quiroga, el extraordinario cuentista uruguayo, en su artículo “Ante el tribunal,” alude con vehemencia a este rasgo primordial del relato:

Luché por que el cuento [...] tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adomar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo. Esto es lo que me empujé en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento. (citado por Leal 6)

Haciéndose eco de las palabras de Quiroga, una escritora actual, la chilena Isabel Allende, novelista y cuentista, declaró en una entrevista a Barbara Szerlip que “el cuento es comparable a la flecha que se dirige al blanco, que necesita la dirección, la precisión, la velocidad. El cuento debe ser transparente, y en este sentido cada relato necesita de una atmósfera especial, de un estado de mente apropiado para cada historia, para cada circunstancia. Debido a su necesaria brevedad, la acción del cuento suele condensarse, unificarse, mientras que el tiempo se comprime y la topografía ha de reducir necesariamente su escala” (Szerlip 47–48). Como vemos, la concreción, la sintetización, la reducción de personajes y situaciones son propios de este género

literario. Es un problema de extensión y de intensidad; ambos son inseparables: en la longitud limitada del cuento, el narrador se ve obligado a comprimir, a condensar la trama y los personajes. Si no acepta estas reglas del juego, será preferible que escriba una novela. El cuento literario constituye un mundo en sí mismo. No se nos puede dar gato por liebre, como cuando uno se topa con capítulos de novelas que se publican independientemente a guisa de cuentos.

Quedémonos, pues, para terminar, con dos definiciones del género cuento: una “teórica” y otra “poética.” Enrique Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento*, escribe: “El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción—cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas—consta de una serie de acontecimientos entretreídos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio” (40). En “Algunos aspectos del cuento,” Julio Cortázar, en su intento por definir el género, nos ofrece una hermosa serie de imágenes poéticas que, a mi juicio, nos iluminan más que cualquier otro afán científicista:

Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización pura para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento en última instancia se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente, a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros. (134-35)

Anatomía del género cuento

El título

En primerísimo lugar—y aunque parezca perogrullesco—fijémonos en el título del cuento. El título sirve no sólo para interesar al lector sino también para darle forma a la anécdota, crear el ambiente—como “En la madrugada,” de Rulfo; sugerir el desenlace—como en “El muerto,” de Borges; o introducir la imagen clave de la narración—como en “El prodigioso miligramo” de Arreola. El título de un relato puede ser clave para su posible comprensión o interpretación, ya que a veces encierra un sentido críptico, hermenéutico, acorde con su contenido. Basta pensar en “Las babas del diablo” o en “Axolotl” de Julio Cortázar, títulos sugerentes, anfibológico uno, aparentemente descriptivo el otro. El título puede resumir en una palabra el sentido final del relato: pensemos en *La metamorfosis*, de Franz Kafka, es decir, en la transformación, despersonalizante, animalizante, a la que se ve abocado el pobre Samsa.²

Primeras líneas

Las primeras líneas del cuento son de una importancia capital. Cada palabra ha de ser cuidadosamente sopesada. Aquí impera el aserto flaubertiano de *le mot juste*, la palabra exacta, precisa. Y ya que hemos mencionado a Kafka, por qué no recordar la primera frase de *La metamorfosis*: “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto.” Es suficiente esta primera línea para que caigamos subyugados por las redes que nos tiende el judío de Praga. De ahí en adelante, el lector irá inadvertidamente aceptando esa condena irremisible, tácitamente aceptada por el protagonista. Al final, el lector habrá sucumbido también, metamorfoseado por la prosa hipnótica e implacable de Kafka.

La historia

En el cuento, la historia está constituida por los sucesos que se narran. Para Ricardo Piglia, un cuento siempre cuenta dos historias: la historia reconocible—los hechos—y la historia

secreta, “clave de la forma del cuento y de sus variantes” (95). A la primera, es lo que tradicionalmente llamamos argumento. Al argumento se opone la fábula, que alude a todos los acontecimientos o sucesos relacionados entre sí. El acontecimiento se considera la mínima unidad indisoluble de la construcción argumental.

La trama

La terminología para el concepto de “trama” es tan confusa como variopinta. En realidad, las distinciones entre acción, trama, conflicto, situación, son más de forma que de fondo. La trama del cuento puede ser tradicional, es decir, directa y simple, y a veces, hasta inexistente.³ No olvidemos que, como en la novela, a lo largo de los dos últimos siglos, el cuento ha sufrido cambios, transformaciones, como por ejemplo varias formas de narrar que son independientes del asunto narrado. Un tema puede ser desarrollado narrativamente desde muchos ángulos y desde muchas perspectivas, tanto ideológicas como literarias. Si—conscientes de esta arbitrariedad—redujésemos esas modalidades narrativas a dos, nos quedaríamos con una de corte tradicional, realista, y otra de tendencia vanguardista, experimental.

El desenlace

El desenlace en el cuento tradicional suele ser sorpresivo o violento. Desde la primera línea, todo en el cuento va dirigido a esa culminación, a ese momento climático, que, de modo semejante al budismo zen, podríamos llamar iluminación, podríamos llamar *satori*. Como en el cante jondo, se espera (aunque no siempre se produce) ese momento decisivo, en el que, gracias a la empatía creada entre *cantaor* y aficionados, gracias a la emoción del momento, se alcanza el *tarab*, el contacto con la otra realidad. Después de una experiencia así, es imposible seguir siendo el mismo. ¿Quién no ha sentido después de haber leído cuentos como “Las babas del diablo” de Cortázar, o “Las ruinas circulares” de Borges, que la realidad del texto es la verdadera realidad?

Los personajes

En el cuento, por razón misma de su limitada andadura y por la obligada intención del autor de infundir a su obra unidad de impresión, el número de personajes es siempre reducido. Dos ejemplos bastarán para ilustrar lo que digo. El cuentista y dramaturgo Anton Chejov, en una carta a A. S. Souverin, le dice que “one is bound to think first about its framework: from a crowd of leading or subordinate characters one selects one person only” (11). Y en otra ocasión, le aconseja a un escritor novel, que le había enviado un cuento para que opinase sobre él, que elimine personajes, porque al parecer eran tan abundantes que en el espacio limitado de la historia disipaban la atención del lector, socavando la unidad de impresión. Chejov le advierte al joven escritor que haga una de las dos cosas: suprimir personajes o escribir una novela (“Carta a E.M.” 83). En todo relato tiene que existir un agente—o varios—que ejecute las acciones. Las acciones son tan importantes como quienes las ejecutan. Otros aspectos de los personajes en el cuento son sus apariencias físicas, desde la voz fantasmal, que sólo la palabra califica, hasta descripciones concretas, siempre rápidas, escuetas; las reacciones de los demás personajes, es decir, su interacción (en relatos en los que se reproducen los diálogos directos de los personajes, así como aquellos en los que el narrador dialoga con sus criaturas de ficción, con el lector y consigo mismo); la consciencia y subconsciencia del personaje; la opinión del autor, ya sea sobre los hechos mismos del discurso, como de su visión general del mundo y de la vida; personajes que son fundamentalmente símbolos o que se nutren de su aspecto aparental para encarnar una idea; personajes-mitos, que gozan de la naturaleza caleidoscópica y camaleónica que su propia idiosincrasia les otorga.

Puntos de vista

Para el estudio del género cuento debemos prestar especial atención a los puntos de vista. Si seguimos las acepciones tradicionales de las técnicas de enfoque, llegaremos a la conclusión de que, en esencia, son cuatro los puntos de vista desde los que se nos cuenta la historia: 1.

Omnisciente, en que el narrador está en todo momento presente ante el diálogo entre personaje y lector, opinando de sus personajes en el mismo texto, y sobre todo, inmiscuyéndose en él para recordarnos que aquel texto suyo es una recreación ahistórica, subjetiva, producto de su imaginación; 2. Semiomnisciente, en que el narrador se camufla en uno de los personajes, sobre los que opina y dialoga con el lector; 3. Objetivo, en el que el narrador nos presenta los hechos y las acciones sin intromisiones de ningún tipo, aunque se pueda adivinar siempre un plan, una preocupación estética; 4. Primera persona, que suele ser uno de los personajes del relato, que, sin conocer la consciencia de los demás personajes, opina sobre sus acciones y las interpreta. Hay que tener siempre presente que en estos puntos de vista el narrador puede mantenerse a lo largo de todo el relato o, por el contrario, fluctuar, como los diferentes planos de un filme. Quien a mi juicio mejor ha estudiado, bajo una óptica semiótica, los diferentes puntos de vista en el relato, ha sido Jean Pouillon. Pouillon estableció tres modos diferentes en los que el narrador puede estar presente en su creación textual: 1. El yo creador es una especie de marionetero, que como un pequeño dios, maneja todos los resortes y mecanismos de los actantes; 2. El yo creador mezcla con el de los actantes, confundiendo con ellos, viendo a través de sus ojos; 3. El yo del autor desaparece tras los actantes, prevaleciendo así la historia sobre el discurso.

Fondo y forma

La temática que el cuento acoge es similar a la de la novela, pues el mundo intelectual, psíquico y cordial del escritor, microcosmos de un macrocosmos real, se alimenta de anécdotas y de leyendas, de sucesos y de falsas memorias, de sus propias filias y fobias. Y en cuanto a la forma, es preciso señalar que aunque la minoría de edad del cuento literario se dé por sentada (lo cual es también muy discutible), no es óbice para que le neguemos la sal del cambio y la pimienta de las variaciones, porque a pesar de su relativa novedad, este género se ha visto sujeto a un buen número de transformaciones.

Otra categoría que también hay que tener presente es el modo en que está escrito el relato, entendiendo por modo la forma discursiva utilizada por el creador para presentar su historia. Puede predominar la narración o los diálogos, o puede haber mezcla de los dos. Para este aspecto del cuento, Bajtín, en su *Dialogic Imagination*, nos proporciona valiosos instrumentos de análisis.

Tono y atmósfera

El tono y la atmósfera del cuento dependen de la actitud del narrador. En general en el cuento se dan menos cambios de tono que en la novela pero también puede haber politonalidad: hay cuentos irónicos, sentimentales, moralizantes, etc. El tono y la atmósfera están relacionados con el espacio y el tiempo. Por ejemplo, a través de asociaciones metafóricas, un paisaje campestre evocará una atmósfera bucólica, de paz y de serenidad, mientras que un degradado paisaje urbano, evocará una atmósfera de sordidez, de inquietud y hasta de violencia. “La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo, la objetivación de un sentimiento vago que penetra el relato por todos sus poros” (Anderson Imbert, *El cuento* 87).

Visión del mundo

Pero una obra de arte no se crea en el vacío. “Toda creación artística—ha dicho Francisco Ayala—alude por necesidad a un acontecer en el tiempo, a la condición histórica del hombre” (13). En la obra literaria hay siempre presente, implícita o explícita, una visión del mundo del autor, que a su vez es parte de una clase social. El cuento responde a una visión fragmentaria de la realidad, aunque ese fragmentarismo no le impide ser a la vez global. Un cuento puede evocar toda una generación, toda una época.

Tipología del género cuento

Erna Brandenberger establece cuatro tipos fundamentales de cuentos literarios: 1. Cuentos con estructura de novelas; 2. Cuentos episódicos; 3. Cuentos con estructura de novelas cortas;

4. Narraciones con estructura de cuentos breves (155). Existen también—advierde el crítico—muchas formas intermedias o mixtas.

Cuentos con estructura de novelas

Según Brandenberger, en los cuentos con estructura de novelas el interés del relato no se centra tanto en los sucesos que componen la historia como en el desarrollo de la personalidad del personaje. La verdad es que en este caso, más que cuentos se trata de novelas cortas. Me lo confirma la selección de este tipo de relato que hace Brandenberger: “Solo de guitarra” y “La puesta de Capricornio,” dos extraordinarios textos de Serrano Poncela, escritor del exilio español republicano.

Cuentos episódicos

En los cuentos episódicos la acción no converge hacia un momento culminante o crítico, y los personajes permanecen “ostensiblemente intactos en su esencia; su personalidad no evoluciona” (Brandenberger 163). Este tipo de cuento suele agavillarse con otros para formar volumen. Suelen, por ello, poseer muchos elementos en común. Un buen ejemplo de este tipo de cuentos lo constituiría *Cinco variaciones*, de Antonio Martínez Menchén. Hay autores—como en el caso que acabo de mencionar—que consideran que los libros de cuentos deben concebirse como unidad. No en vano, Ana María Matute suele decir que los cuentos son vagabundos solitarios, y a veces agradecen una familia.

Cuentos con estructura de novelas cortas

Según Brandenberger los elementos de la novela corta son: “1. Concentración en un suceso principal y pocos personajes. 2. El acontecimiento central es singular, extraordinario e insólito. 3. La acción es más importante que los personajes. 4. El desarrollo de la acción se caracteriza por la continuada motivación, la lógica concatenación de los diversos episodios que la constituyen, su progresiva tensión hasta llegar al momento culminante y por su desenlace rápido, generalmente inesperado” (166–67). Es decir que la novela corta—o cuento largo—posee exactamente las mismas características del cuento literario. “La raya oscura” y “El faro,” de Segundo Serrano Poncela, serían buenos ejemplos de este tipo de relato.

Narraciones con estructura de cuentos breves

Las narraciones con estructura de cuentos breves son simplemente relatos condensados. No se trata de ningún tipo intermedio, extraño o insólito. “La partida” de Miguel Delibes y “El cojo” de Max Aub ilustrarían a cabalidad este tipo de narración.

El microrrelato

Relativamente reciente, el microrrelato, presenta también una problemática muy *sui generis*: ¿es un subgénero del cuento?, ¿es homogéneo o híbrido?, ¿tiene unidad genérica o es una mezcla de géneros? En “Últimas noticias sobre el microrrelato español,” Fernando Valls llega a las siguientes conclusiones: “Un microrrelato no es un cuento, ni un aforismo, ni un poema en prosa, ni mucho menos un chiste o una frase ingeniosa, sino un texto narrativo brevísimo que cuenta una historia, en la que debe imperar la concisión, la sugerencia y la precisión extrema del lenguaje, a menudo al servicio de una trama paradójica y sorprendente” (1). Para Lauro Zavala, los rasgos esenciales del microcuento son la brevedad, la diversidad, la complicidad, la fractalidad, la fugacidad, la virtualidad (1). Podría dar la impresión de que los microcuentos se forman con los desechos o materiales de aluvión de otros géneros. Nada más lejos de la verdad. Si el cuento se caracteriza por su brevedad, por la escasez de personajes, por la importancia e inmediatez de la situación, etc., el microcuento posee estos mismos rasgos, pero quintaesenciados. El microcuento muestra además otro rasgo fundamental: el de la instantaneidad.

El cuento y otros géneros literarios

Cuento y novela

Brander Matthews dice que “A true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression [...] a Short-story has unity as a Novel cannot have it. Often [...] the Short-story fulfills the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day [...]. The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes” (15–17). En efecto, mientras que la novela y el cuento pueden tener comienzos similares, aquella parte de una idea inicial, y éste se concibe casi como una intuición. Sin entrar en elucubraciones sobre la naturaleza inspiracional, mediúmnica del arte, yo me atrevería a decir que en ambos procesos narrativos hay un inicio espontáneo, que puede estar precedido o no de largas reflexiones.

Enrique Anderson Imbert, en *El cuento español*, intenta llegar a una posible definición del cuento comparándolo con la novela: “Las diferencias de extensión en el espacio—la novela larga; el cuento, corto—son, pues, sólo vistas exteriores de algo mucho más profundo: la duración del aliento creador de quien relata; su campo visual; las posibilidades que se le ofrecen, limitadas en el tiempo, las soluciones que da a los problemas y dificultades de la composición; las preferencias por el desarrollo de una psicología o por la crisis de un asunto” (8).

Son, pues, el espacio limitado, la brevedad obligatoria del cuento los factores que obligan al narrador a ajustarse a unos patrones concretos. Lo que parece determinar la naturaleza y el curso de un relato breve es el asunto, el tema, que si bien en la novela se puede desarrollar con amplitud y profundidad, en el cuento ha de quedar únicamente esbozado. Se trata, en resumidas cuentas, de captar la intensidad de un momento.

Alba Omil y R. Piérola, en *El cuento y sus claves*, escriben: “La tensión está diluida en la novela, tanto que la atención del lector [...] puede orientarse hacia diversos focos [...]. El cuento no: debe ir al grano, debe traducirse en un lenguaje prieto, en ocasiones hermético, donde por un doble proceso de condensación y filtrado o enmascaramiento, puedan aglutinarse múltiples sentidos y significaciones” (22–23).

Alberto Moravia considera que

a diferencia de la novela, en el cuento los personajes carecen de ideología; de ellos sólo recibimos información breve y tangencial de acuerdo con las necesidades de una acción limitada en tiempo y espacio. En el cuento la trama tiene que ser muy simple, a veces casi inexistente, como en los casos de los poemas en prosa, y en cualquier caso a la trama le viene la complejidad de la vida y no de alguna ideología. Los personajes funcionan en base a hechos y no a ideas. (124–25)

Es decir, los procedimientos técnicos del cuento se inclinan a sintetizar, mientras que la mayor holgura de la novela le permite al autor regodearse y perderse en largos y tortuosos análisis.

Ignacio Aldecoa—uno de los más grandes cuentistas en lengua española—hablando de las diferencias entre cuento y novela, declaró que el cuento no es un paso hacia la novela—como todavía parecen pensar muchos escritores y críticos a la violeta—aquél se escribe con la intuición, ésta hay que construirla con paciencia benedictina (139).⁴

Cuento y novela corta

No ha de extrañar que E. Pardo Bazán llamara a la novela corta “cuento largo.” Si bien las diferencias entre cuento y novela, como hemos visto, son profundas y, al parecer, irreconciliables, no ocurre así con el cuento y la novela corta, más difíciles de precisar. La novela corta equivale al cuento literario por oposición al cuento oral; es paragonable con la *short story* anglosajona. Si exceptuamos la extensión, yo me atrevería a afirmar que las diferencias entre novela corta y cuento literario se circunscriben al argumento, que en ambos géneros requiere técnicas distintas.

El problema principal estriba en el tratamiento que el narrador infunde al tempo del relato, a la tensión de la trama, al desarrollo o esbozo de los personajes. La palabra clave, a mi entender, sigue siendo “condensación”: un cuento ha de decir en unas pocas páginas todo lo que en una

novela se necesitarían capítulos y más capítulos. Ahora bien, aunque la extensión sigue siendo la pauta que determina la naturaleza de cada género, debemos aceptar que la novela corta participa en realidad de ambos géneros; al fin y al cabo, lo que determinará el género dependerá de la tensión que el autor aplique a su discurso.

André Jolles, en *Formes simples*, establece a cabalidad las diferencias y similitudes entre el cuento y la novela corta: “l’important pour la nouvelle qui enclôt une portion d’univers, c’est de donner à toute chose, dans cette clôture cohérente, une *figure solide, particulière, unique*; dans le conte, qui fait ouvertement face à l’univers et absorbe cet univers, l’univers conserve au contraire, malgré cette transformation, sa *mobilité*, sa *généralité* et son caractère qui est d’être chaque fois nouveau, sa ‘pluricité’” (185; énfasis del autor). La *novella*—según Robert Scholes—es una forma ficcional que tiene algo de la condensación estructural del relato, así como de la riqueza de caracterización de los personajes de la novela (404).

Cuento y poesía

El cuento literario, por su brevedad y por su intensidad, tiene mucho en común con la poesía. Francisco García Pavón—cuentista y poeta—en una carta a Brandenberger, le dice que “el cuento debe ser una quintaesencia estremecida—épico-lírica—de su más profunda y reiterada visión de su trozo de mundo y de sí mismo” (Brandenberger 136). Baquero Goyanes piensa que el cuento literario “sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención” (149). Manuel Andújar—maestro en la narrativa breve—al preguntarle yo sobre las posibles afinidades entre ambos géneros, me contestó diciendo que el cuento “debe tener—y en esto se parece mucho a la poesía—como la ráfaga impulsora de un tema, de un agente, de un ambiente” (Piña-Rosales 114).

Cuento y drama

Anton Chejov, en una carta a A. N. Pleshcheyev, compara el relato con el drama: “El cuento, como el drama—dice—tiene sus convenciones. El instinto me dicta que al final de una novela o de una historia concentre para el lector una impresión de la obra entera, por lo que procuro siempre mencionar a todos aquellos a quienes previamente mencioné” (17). Chejov está refiriéndose al cuento y drama tradicionales (planteamiento, desarrollo y desenlace). El cuento alcanza, por su misma brevedad, una alta tensión dramática, ya que al no desarrollarse el asunto presentado, lo importante subyace en esa tensión, producto de esa misma condensación. Este tipo de limitación es el que encontramos en las piezas dramáticas en un acto: los personajes se reducen, la acción se concentra, el tiempo y el espacio se singularizan. Así pues, lo dramático en el cuento hay que entenderlo como un elemento de tensión.

Cuento y ensayo

Medardo Fraile, en pocas y acertadas palabras, expresa las relaciones entre cuento y ensayo: “El ensayo—le escribe a Brandenberger—es ‘paisaje,’ donde, lejos, se rastrea al ser humano. El cuento puede estar lleno de miserias humanas y tener, al mismo tiempo, la luz del ensayo encendida [...]. Como el ensayo, puede tener el cuento mucho de proposición y de hipótesis. Con la peculiaridad más viva (ventajosa o no) de encarnarla” (Brandenberger 240).

El cuento y otras artes visuales

Cuento y pintura

La *ékfrasis*, según el *Manual de Retórica Literaria* de Heinrich Lausberg, es una figura retórica, emparentada con la *descriptio*, que se utiliza en la descripción detallada de una persona o un objeto (II 227). Tanto si nos atenemos a la preceptiva literaria clásica como a los estudios contemporáneos de Murray Krieger, llegaremos a la conclusión de que el principio ekfrástico se usa principalmente para la plasmación literaria de motivos icónicos. Se trata, pues, de un intento

de apropiarse el signo natural a través del signo lingüístico. Por ejemplo, una muestra de cuento donde el imperativo ekfrástico es de referencia imprescindible es "La casa cerrada" de Azorín. A través de la descripción y diálogo del protagonista con *Las Meninas* el lector y el espectador del cuadro velazqueño presienten que se acaba de abrir ante ellos el cofre mítico que encierra el misterio del tiempo y el espacio (Jurkevich 292). En el relato de Azorín se establece una correspondencia entre la narración cronológica y el aspecto espacial del arte. Al final será el arte verbal el que venza al movimiento circular de la ékfrasis, encerrándolo en los límites de la progresión lineal del texto (Jurkevich 295).

Cuento y cine

Jesús Fernández Vallejo, en su introducción a *Cuentos de cine*, advierte que en los cuentos de los autores antologados (Blasco Ibáñez, Francisco Ayala, Martín Gaité y otros) se suele dar un tema principal, como la cinefilia, aunque también aparecen subtemas como la realización de una película y el cine como sinónimo de mitomanía (9). El tiempo en el cuento y en un filme puede ser semejantes; pero no así el espacio. Montaje del film es la sintaxis del cuento: tanto el director de cine como el escritor seleccionan también los sucesos.

Cuento y fotografía

Al escritor le sobreviene la idea de un cuento como el fotonazo de un flash. Siempre he pensado que si bien la novela se puede comparar al film, por el carácter secuencial de éste, es decir, por su inherente diacronía, por la multiplicidad de planos, el cuento se parece más a la fotografía. En la fotografía, como en el cuento, la precisa delimitación del marco es primordial, así como la imperante necesidad de sintetizar esa parcela de la realidad hacia la cual se dirige el objetivo. En la fotografía, como en el cuento, se trata de captar ese momento decisivo (por recordar a Cartier-Bresson), ese momento fugaz, irreplicable, mágico. En la fotografía, como en el cuento, son más los fracasos que los logros, porque sólo en contadas ocasiones el fotógrafo, el cuentista, consiguen aprehender, iluminándola e iluminándonos, esa fugitiva imagen, parte y todo de lo que llamamos realidad. El cuento, como la fotografía, es un documento relacionado con un lugar y un punto en el tiempo concretos, vistos a la luz de ese momento particular. Las lentes con las que el escritor se acerca al cuento se asemejan a las diferentes distancias focales de las que dispone el fotógrafo.

Coda

Como hemos visto, el género cuento se camufla bajo nomenclaturas variadas. A diferencia de otras literaturas, en la hispánica se usan las voces de *cuento*, *relato*, *relación*, *historia*, de forma imprecisa y a veces arbitraria. El problema, de naturaleza semántica, surge por la inexistencia en español de unas voces que distingan el cuento de tradición oral del cuento literario. Un cuento literario es una forma de narración breve—que puede rozar las lindes de la novela corta o no ir más allá de unas cuantas líneas—que se caracteriza por la intensidad de la atmósfera en que se desarrolla la acción, por sus escasos personajes, la concentración en un tema o situación únicos y un final frecuentemente sorpresivo.

Es posible que el cuento literario del futuro consiga desembarazarse de una vez del sambenito de género menor que lo ha mantenido relegado a un segundo plano, frente a la novela, considerada por muchos como su hermana mayor. El cuento, a pesar de no haber sido demasiado apreciado ni por los propios escritores, ni por las editoriales, ni por el público, podría convertirse en el género literario de preferencia de las nuevas generaciones. Que así sea.

NOTAS

¹Vladimir Propp, en su seminal estudio *Morfología del cuento*, ha estudiado el género con rigurosidad ejemplar. No obstante, y aunque la mayoría de sus conclusiones me parecen válidas, me permito hacer sólo una observación pertinente: Propp estudia el género cuento como un entomólogo, disecando el género, como si éste no hubiese evolucionado.

²No en vano el título original, en alemán, de la obra de Kafka era *Die Verwandlung*, es decir, *La*

transformación.

³A. L. Bader, en "The Structure of the Modern Short Story," considera que el relato tradicional es aquel que presenta una trama tradicional: "The older type of story is the story of traditional plot. By a story of traditional plot I [...] mean any story (1) which derives its structure from plot based on a conflict and issuing in action; (2) whose action is sequential, progressive, that is, it offers something for the reader to watch unfold and develop, usually by means of a series of complications, thus evoking suspense; and (3) whose action finally resolves the conflict, thus giving the story 'point'" (108).

⁴En mi modesta experiencia personal, cuando escribía mi novela *Desde esta cámara oscura* (Madrid: Editorial Nostrum, 2006) sentía que lo que buscaba era ante todo mantener la tensión que había conseguido en algunos cuentos. Tal vez por eso, decidí estructurar la novela, aunque de por sí breve, en una serie de episodios o viñetas.

OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique. *El cuento español*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1969.
- . *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992.
- Ayala, Francisco. *La estructura narrativa*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1970.
- Azorín. *Castilla. Obras Selectas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1969.
- Bader, A. L. "The Structure of the Modern Short Story." *Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens, OH: Ohio UP, 1976. 101–10.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Brandenberger, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973.
- Chekhov, Anton. "Carta a A. N. Pleshcheyev, 30 de septiembre 1889." *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*. Ed. Louis S. Friedland. New York: Benjamin Blom, 1964. 17.
- . "Carta a A. S. Souverin, 27 de octubre 1888." *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*. Ed. Louis S. Friedland. New York: Benjamin Blom, 1964. 11.
- . "Carta a E.M. Sh., 25 marzo 1896." *Letters on the Short Story, the Drama, and Other Literary Topics*. Ed. Louis S. Friedland. New York: Benjamin Blom, 1964. 83.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento." Recopilación titulada *La casilla de los Moretti*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets Editor, 1973. 134–35.
- Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española, 1992.
- Diccionario de la Real Academia Española*. 3 enero 2008 <<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=cuento&Submit=+Ir+>>.
- Dictionary of Literary Terms*. New York: McGraw-Hill, 1972.
- Encinar, Angeles, y Anthony Percival, eds. *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Fernández Vallejo, Jesús. *Cuentos de cine*. Madrid: Castalia, 2003.
- Fraila, Medardo. *Cuento español de posguerra*. Madrid: Cátedra, 1994.
- García Pavón, Francisco. *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939–1966)*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Jolles, André. *Formes simples*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- Jurkevich, Gayana. "Vision in Azorín and Velázquez." *MLN* 110 (1995): 284–301.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. 15 noviembre 2006. 3 enero 2008 <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/metamor.htm>>.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1992.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- Leal, Luis. Introducción. *Cuentistas hispanoamericanos del siglo XX*. New York: Random House, 1972: 3.
- Manrique de Lara, Gerardo. *Leyendas y cuentos populares españoles*. Barcelona: Bruguera, 1971.
- Martínez Menchén, Antonio. *Cinco variaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- Matthews, Brander. *The Philosophy of the Short-story*. New York: Longmans, Green and Co., 1912.
- Moravia, Alberto. "The Short Story and the Novel." *Short Stories Theories*. Ed. Charles E. May. Athens, OH: Ohio UP, 1976. 124–25.
- Olivar, M. *Los mejores cuentistas de la lengua inglesa*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas 1999.
- Piña-Rosales, Gerardo. *Narrativa breve de Manuel Andújar*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1988.
- Poe, Edgar Allan. *Filosofía de la composición*. Buenos Aires: Emecé, 1944.
- Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- Scholes, Robert. "Fable and Parable." *Elements of Literature*. Ed. Robert Scholes, Carl H. Klaus, Nancy R. Comley, and Michael Silverman. New York: Oxford UP, 1978.
- Szerlip, Barbara. "Isabel Allende in Conversation." *Poets & Writers Magazine* 1 (1993): 47–48.
- Tijeras, Eduardo. *Últimos rumbos del cuento español*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1969.
- Valls, Fernando. "Últimas noticias sobre el microrrelato español." *Ínsula* 741 (2008): 1. September 2008.

- <<http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/945/1/últimas-noticias-sobre-el-microrrelato-español.html>>.
- Valls, Fernando, ed. *Son cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Varios. "El cuento español, hoy." *Insula* 568 (1994). 1-24.
- Zavala, Lauro. "Nouvelles, cuentos, short stories, seis problemas para la minificación, un género del tercer milenio: Brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad." 20 May 2009. <<http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/tzmini.htm>>.