ANTOLOGÍA
DE
CUENTOS CONTEMPORÁNEOS

ESTUDIO PRELIMINAR, SELECCIÓN Y NOTAS

DEL DOCTOR

MARIANO BAQUERO GOYANES

CATEDRÁTICO DE LENGUA E HISTORIA
DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

EDITORIAL LABOR, S. A.

BARCELONA - MADRID - BUENOS AIRES - RIO DE JANEIRO
MÉXICO - MONTEVIDEO

1964

ESTUDIO PRELIMINAR

VALORIZACIÓN DEL CUENTO

De la importancia que el cuento, como bien definido género literario, ha adquirido en nuestro tiempo, pretende ser prueba elocuente esta *Antología,* a través de cuyas páginas el lector podrá apreciar la riqueza de tonos, de matices, de intenciones, que es dable en las dimensiones de un relato breve. Parece, pues, que ha quedado definitivamente superada la imagen del cuento como algo menor, estéticamente considerado, en virtud de ese torpe prejuicio por el que se trasladaba a lo cualitativo lo puramente dimensional.

El explicar detalladamente la génesis de ese desprecio y su posterior superación, exigiría, probablemente, más espacio del que consiente un simple prólogo, pero aun así, parece conveniente recordar algo acerca de la valoración o valoraciones que el cuento ha suscitado. Es éste un problema que, en cierto modo —y sólo *en cierto modo*—, se relaciona con el de la estimación de la novela, como género que también se ha visto frecuentemente sometido a una especie de repetido proceso, en el que las voces condenatorias han sonado casi siempre con más fuerza que las absolutorias.

Piénsese que la novela ha sido frecuentemente combatida o despreciada, tanto desde el flanco moral como desde el estético. De la nocividad de ciertas especies novelescas de nuestros siglos de oro, dan idea los ataques de humanistas como Vives, moralistas como Malón de Chaide y aun teólogos como Melchor Cano, todos ellos enemigos de los libros de caballerías. Que tales condenas expresaban algo más que la opinión de una minoría, desconectada de la realidad social, lo indica el que en las Leyes de Indias se recogiese la prohibición real del paso al Nuevo Mundo de las novelas entonces en boga en España. Por más que el contrabando invalidase, en parte, esa prohibición, se mantuvo rigurosa en las colonias la de la impresión de novelas originales, y fue necesario que en las Cortes de Cádiz, agitadas por los nuevos aires liberales, se proclamase la libertad de imprenta, para que el género antes proscrito pudiera hacer su aparición neta y sin tapujos en la América hispánica.

Las condenas de signo estético son más considerables aún, por cuanto, a diferencia de las de tono moral, no van dirigidas contra estas o aquellas especies novelescas —libros de caballerías o novelas pastoriles, fundamentalmente, en nuestros siglos de oro—, sino contra el género considerado globalmente como algo bajo y pobre, un simple entretenimiento indigno de ser alineado junto a los géneros nobles. El que Aristóteles no se ocupase en su *Poética* de la novela, por la obvia razón de su inexistencia como tal, trajo, entre otras consecuencias, la de que los preceptistas posteriores, como Boi-

leau en las letras francesas, fingieran una como ignorancia o al menos desprecio de un género que contaba ya con brillante cultivo. Los prejuicios neoclásicos actuaban de rígidas anteojeras, capaces de alterar un real paisaje literario, para configurarlo de acuerdo con unos poco menos que intocables esquemas.

Cuando, a finales del siglo pasado, Gaspar Núñez de Arce, en un discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid, elogia a la poesía a expensas de la novela —suscitando la réplica de Leopoldo Alas, «Clarín»—, se diría que no sólo recoge los viejos prejuicios neoclásicos, sino que también anticipa posturas estéticas más modernas. Por distintas razones de las que movilizaron el desprecio antinovelesco de un Núñez de Arce, un Paul Valéry, en nuestro siglo, ha confesado que nunca podría escribir una novela, por sentirse estéticamente incapaz de escribir una frase como «la marquesa salió a las cinco». Aquí la repulsa se hace también en nombre de la poesía o, al menos, de un muy *sui generis* antirrealismo novelesco, en virtud del cual la novela queda identificada con lo vulgar, lo cotidiano, lo carente de magia y de sorpresa.

Perseguir este problema en todas sus consecuencias no es tarea que corresponda realizar aquí —por otra parte, algo he escrito en otro lado acerca de ello—, y sí sólo comprobar si todos esos prejuicios, desdenes y preocupaciones han afectado o no al cuento, como género ligado tradicionalmente al de la novela.

Parece conveniente advertir, antes de seguir adelante, que tal ligazón es más histórica y formal que intencional, ya que un genuino, un puro cuento, es algo muy distinto de la novela, aunque con ella se relacione en lo que al procedimiento narrativo se refiere. Es precisamente el carácter histórico de tal relación lo que justifica el estudiar si en el cuento han repercutido o no las condenas que alcanzaron a la novela.

Por un lado, es fácil advertir que paradojas como la de un Voltaire abominando de la novela y cultivándola al mismo tiempo, en la forma de relatos no demasiado extensos, se explican posiblemente por esa no excesiva extensión de los mismos —*Candide, L'ingénu,* etc.—, capaz de acercarlos más a la *nouvelle* que a los largos relatos galante-caballerescos de que se burlaba Boileau.

Pero, por otra parte, y según quedó antes advertido, la pequeñez misma que el cuento suponía, por sus reducidas dimensiones, parece explicar el porqué de la desatención de críticos y preceptistas. Ya doña Emilia Pardo Bazán, en el siglo pasado, señaló ese tradicional desdén de las preceptivas: «El cuento será, si se quiere, un subgénero, del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento». (*La literatura francesa moderna,* tomo III: «El naturalismo», página 153.)

Y ella misma, pese a su devoción por las narraciones breves, creía que el cuento era un «género menor» (ob. cit., pág. 62). Se deduce fácilmente que si tal consideración merecía el cuento a quien lo cultivó con tanto amor y tan repetidamente como la Pardo Bazán, quienes lo contemplaban desde la ladera de la tradición y la rutina de las preceptivas, apenas tuvieron ocasión de ocuparse de él, englobando su estudio, muchas veces, en capítulos tan pintorescos como el de los «Poemas épicos menores», según se lee en un programa de *Retórica y poética,* de Julián Apráiz, en 1886.

En la tardía valoración del cuento como género bien definido y aceptado. pesó bastante la imprecisión y hasta confusión terminológica de que casi siempre se ha visto rodeado.

Todavía es frecuente en España, el comprobar cómo, incluso entre personas de un cierto nivel cultural, el término *cuento* aparece inevitablemente asociado al de *relato infantil* en lo literario, y al de *mentira* o *embuste* en el habla vulgar. Jugando con esta última acepción pudo Leopoldo Alas titular una colección de relatos *El Señor y lo demás son cuentos.* En lo que se refiere a la identificación de *cuento* con *fabulosa invención para niños,* hay que señalar que éste es uno de los más empecinados errores en que cabe caer hoy, cuando el *cuento literario* —como intenta demostrarlo la presente *Antología*— es uno de los géneros más brillantes cultivados en todo el mundo. Si alguna explicación pudiera buscarse con que justificar tan repetido error, quizá la encontraríamos en la *modernidad* del género cuento; casi un recién llegado al campo de la literatura, valorable estética, intelectualmente.

Como quiera que sea, el fenómeno resulta tan chocante como reiterado: se sigue identificando el cuento con el relato para niños en una época —al menos en España— en que el crecimiento del primero como género literario, ha coincidido con el descenso del segundo, en líneas generales.

De todo ello es responsable, tal vez, según he apuntado hace un momento, la modernidad del cuento, ese extraño género en el que se da la paradoja de ser, quizás, el más antiguo del mundo y el más tardío en adquirir forma literaria.

Decía D. Juan Valera en un artículo que escribió para un *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano,* y que luego, en 1907, apareció como prólogo en la edición de sus *Cuentos completos:*

«Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse. Hubo libros religiosos, códigos, poesías líricas, epopeyas, anales y crónicas, y hasta obras de filosofía y de ciencias experimentales, antes de que aparecieran libros de cuentos».

También cabría recordar, a este respecto, lo dicho por don Ramón Menéndez Pidal en el magistral estudio que sirvió de prólogo a la anterior *Antología* de cuentos universales publicada, en 1953, por esta Editorial. Al señalar Menéndez Pidal las características del cuento-apólogo, oral, primitivo, observa que «por razón de su forma puramente estructural, sin determinada redacción literaria, forma imprecisa y fluida de suyo, pasa sin obstáculos de una boca a otra, sin necesidad de que sean aprendidas de memoria las palabras con que ha de expresarse, como exigen las demás obras literarias».

Efectivamente, ese carácter oral, tradicional, del cuento, retardó su configuración literaria. Pues aunque algunos cuentos populares fueran aprovechados ya en el siglo XVI en Italia por Straparola, y en el XVII por Perrault, en Francia, la recogida sistemática de los mismos tiene lugar en el XIX con los hermanos Grimm, en Alemania. A imitación suya, en casi todas las naciones europeas se elaboraron colecciones parecidas, según recordaba en 1864 Valera al decir: «A estas razones que movieron a coleccionar y a publicar en casi todos los países los cuentos vulgares, como los de Alemania, por los hermanos Grimm, los polacos por Woysick, los de los montañeses de Escocia, por Gran Stewart, los del Sur de Irlanda, por Crofton Croke, por Souvestre los bretones y así otros muchos...».

El mismo Valera se quejó alguna vez de que en España no se coleccionaran los cuentos andaluces, por ejemplo, y él mismo intentó en 1896, en sus *Cuentos y chascarrillos andaluces,* llenar ese vacío. En el prólogo de dicha obra decía: «En lo tocante a cuentos vulgares, ha habido, no obstante, descuido. En España nada tenemos, en nuestro siglo, que equivalga a las colecciones de los hermanos Grimm y de Musaeus, en Alemania; de Andersen, en Dinamarca; de Perrault y de la señora d'Aulnoy, en Francia, y de muchos otros literatos en las mismas u otras naciones».

La verdad es que, bastantes años antes, Fernán Caballero había intentado una empresa semejante, anticipándose a Valera y formulando quejas idénticas a las de éste. En el prólogo a sus *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) dice: «En todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente, no sólo los cantos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles, en todos, menos en el nuestro».

Tras Cecilia Böhl de Faber, y a imitación suya, recogieron y aderezaron más o menos literariamente cuentos populares, Trueba, el P. Coloma, el ya citado Valera, etc. Y en nuestro siglo ya, Antonio Machado («Demófilo»), Torner, A. M. Espinosa, entre otros.

No se crea, sin embargo, que con la incorporación del cuento popular a un marco literario, en el siglo XIX, quedó resuelto todo. En cierto modo, este fenómeno supuso una complicación, al imponer un distingo entre dos especies literarias que ahora quedan enfrentadas y hasta contrapuestas: el cuento popular, tradicional, y el literario. En algún caso —el de Fernán Caballero— es la primera especie la que parece aceptar la denominación *cuento,* en tanto que, para la segunda, Cecilia Böhl de Faber busca un término distinto, algo que equivalga a la *nouvelle* francesa, acabando por emplear el de *relación.* Hasta tal punto quedó adscrito el vocablo *cuento* a lo popular, tradicional o folklórico, que un relato no demasiado breve como es *El sombrero de tres picos,* de Pedro Antonio de Alarcón, viene siendo llamado *cuento* desde que apareció. Así, la Pardo Bazán lo llamó *rey de los cuentos españoles,* y Menéndez Pelayo, *salpimentado cuento.*

El problema terminológico es, pues, considerable, agravado si recordamos que en el siglo XIX se escribían *cuentos en verso* con tal frecuencia, que, en 1864, Miguel de los Santos Álvarez cree conveniente subtitular sus *Tentativas literarias* como *Cuentos en prosa.*

De todo este, no por interesante, menos enojoso, embrollo terminológico-conceptual, sólo procede recordar aquí su repercusión en la lenta estimativa del cuento literario, género de tan confusa y discutida existencia. Piénsese que lo que, sin excesiva hipérbole, podríamos llamar prehistoria del género, es prehistoria muy cercana. A lo largo del siglo XIX y, sobre todo, en su segunda mitad, un género que se veía confundido unas veces con el relato infantil, otras con el popular y oral, o bien con expresiones narrativas en verso, o en prosa tales como la leyenda, la balada, etc., o bien con el artículo de costumbres; un género de tan incierta configuración, acaba adoptando la conformación con que todos lo conocemos hoy, no por flexible menos nítida. Pues aunque, como antes quedó señalado, algunas de esas confusiones subsisten en nuestros días, entre ciertas gentes que sería apresurado e injusto calificar de totalmente incultas, la verdad es que el cuento literario nos parece una modalidad inequívoca y con personalidad propia.

CONFIGURACIÓN DEL CUENTO EN EL SIGLO XIX

Esa configuración la alcanzó el cuento en el siglo pasado. A finales del mismo se posee ya la suficiente perspectiva como para intentar un deslinde de lo que cabe entender por cuento moderno y literario, desechando equívocas y rutinarias definiciones del mismo. Casi tiene el valor de un símbolo, con relación al destino de un género que ha conseguido autonomía estética a lo largo del siglo XIX, lo que en 1900 decía Jacinto Octavio Picón al frente de una colección de *Cuentos* propios: «Las novelas que se escribían hace medio siglo estaban fundadas, casi exclusivamente, en el interés de la acción; la mejor era la que se leía con más impaciencia de llegar al fin.

Comenzaron luego a escribirse obras del mismo género basadas, no en el interés de la acción misma, sino en la índole de los personajes, en el estudio de los caracteres y en la pintura de clases y tipos sociales. Y a estos libros se les siguió llamando *novelas*.

Lo mismo pasa con el cuento, que era antes la *relación de un suceso falso o de pura invención*, y se ha convertido en la narración de un episodio de la vida real; o a lo menos, tan bien imaginado que lo parezca. Pero se le sigue llamando *cuento*».

El texto de Picón resulta especialmente significativo, si tenemos en cuenta que la definición censurada por el autor es precisamente la que figura en el *Diccionario* de la Real Academia Española. Pese a ser Picón académico, no puede dejar de considerar añeja e insuficiente una definición que pudo convenir al cuento fabuloso, legendario o fantástico de los años románticos, pero que resultaba inadecuada para el género tal como era cultivado en 1900. De ese año es también la colección de relatos *Vidas sombrías*, de Pío Baroja, obra que al estar cabalgando entre los dos siglos, parece expresar y simbolizar la transición entre el cuento a la manera tradicional —el que aún cabe situar en el siglo XIX— y el que va a ser característico del XX. Pues en esos relatos barojianos asoman no sólo los rasgos del arte de su autor —la personalísima aleación de lirismo, acritud y adecuados toques costumbristas; la oscilación entre la estampa de costumbres, el cuento dramático y el bello poema en prosa, tipo *Mari Belcha*—; sino también los que van a caracterizar los nuevos rumbos del relato breve en el siglo XX.

Efectivamente, si comparamos las técnicas de los cuentos calificables de primitivos, con las de los del XIX, para después, a su vez, comparar las de éstos con las del XX, veríamos que, en líneas generales, los cuentistas medievales e incluso renacentistas tratan de redondear sus narraciones, aun cuando éstas traten un solo momento vital. Conocemos a los personajes no solamente en el trance que motiva el cuento, sino antes y después, ya que el narrador se encarga de suministrar las noticias posibles. La acción suele aparecer narrada en pasado, y su final es tan perfecto que parece excluir la posibilidad de una nueva peripecia.

Los cuentistas del siglo XIX suelen presentar solamente un momento interesante, decisivo, de la vida humana. Se diría que el cuento refleja una experiencia de todos conocida: hay, en la vida del hombre, momentos en los que parece ponerse en juego todo, en los que la existencia alcanza su máxima tensión. En los cuentos del XIX sus personajes viven, precisamente, ante nosotros, ese momento *suyo*, ese momento clave, para desaparecer luego con la

vida rota o lograda. Se observa, pues, una como reducción temporal, comparando el cuento primitivo con el del siglo pasado, ya que el primero, aun cuando presentara un solo incidente de una vida no perseguía una sensación de instantaneidad, sino que, por el contrario, nos ofrecía un momento vital en función de toda una existencia.

Esa reducción temporal se agudiza en las narraciones modernas, que ya no se contentan con presentar el momento decisivo de una vida, sino que, avanzando más, narran un momento cualquiera —gris, insignificante— por considerar que, en potencia, contiene toda una vida.

E incluso cabe observar cómo en no pocos cuentos modernos ese momento aparece escamoteado. Véase en nuestra *Antología* el relato de Ignacio Aldecoa, *Young Sánchez,* y se comprobará lo que decimos. Al revés de lo que solía ocurrir en el cuento tradicional del siglo XIX, en estas páginas de Aldecoa se describe el ambiente y el estado de ánimo de un boxeador novel que se va a jugar una carta decisiva en su próximo combate. Pero cuando éste va a comenzar, el cuento concluye abruptamente, marcando así una tensión dramática, y haciéndonos ver cómo la emoción del tema residía en el mundo familiar y afectivo del protagonista, en sus cotidianos ambientes, en la especial tensión de su existencia abocada al desenlace incierto de un combate que, objetivamente no es nada, pero que tanto supone para Young Sánchez.

Un género tan viejo y entrañadamente hispánico como son los romances, se caracterizaba también, en muchos casos, por su configuración fragmentaria y por lo abrupto de sus finales. Recuérdese aquel romance, perteneciente al ciclo de los siete infantes de Lara, en que se describe el encuentro del bastardo Mudarra con don Rodrigo, cuando éste descansa debajo de una verde haya. El romance se cierra con la sugerencia de que Mudarra va a tomar venganza, matando a don Rodrigo sin darle tiempo a tomar sus armas. Pero el combate mismo, la escena de la muerte, quedan ya fuera de los versos, si bien por ser la materia tradicional, el lector o auditor sabía a que atenerse respecto al silenciado, al omitido desenlace del episodio. No es éste el caso del relato de Aldecoa, en el que la indecisión respecto al resultado del *match* deportivo es un factor operante en la técnica e intención del cuento. En cierto modo Aldecoa ha trasladado, con evidente arte y muy personal acento, al cuento español, una técnica sabiamente manejada en la literatura narrativa norteamericana por Hemingway o por Faulkner. La supresión de lo que, en términos de una narrativa tradicional, se consideraría primordial, a expensas de la atención prestada a lo que, en esos mismos términos tradicionales, pasaría por secundario, revela un significativo cambio del gusto.

Aun así, en lo sustancial, el cuento, tal y como es realizado en nuestro siglo, no difiere demasiado del que tan intenso y brillante cultivo tuvo en el pasado. Por esta razón en nuestra *Antología* figuran cuentistas de finales del siglo XIX por su valor de precursores de los del XX; porque sin ellos no se entendería bien el sesgo y el tono del cuento de nuestros días. Un relato de Melville como *Bartleby* —incluido en esta *Antología*— prefigura, en cierto modo, la que después había de ser la más característica técnica de Kafka.

Por todo ello, no parece descaminado el intentar una caracterización global del cuento, como género literario, matizable a la hora de aplicarla al cuento actual, comparado fundamentalmente con el del siglo XIX. Posiblemente las diferencias afecten más a lo externo —lenguaje, estilo, escenario— que

a la entraña misma del género. Pues la verdad es que el cuento, al igual que el poema, es un género susceptible de menos rápido envejecimiento que el drama o la novela, precisamente por lo poco que en él pesan factores tan importantes en otros géneros como la descripción y el diálogo. La existencia de cuentos totalmente dialogados, o el primor descriptivo que algunos relatos breves puedan presentar, no creo que invalide la afirmación general. En la economía de un relato breve, todo lo que pudiera desembocar en lo digresivo, en la interferencia, en la detención o retardo de un ritmo que no admite adulteración, suele ser evitado. Ésta es una ley estructural tan vieja, quizá, como el mismo género. Por eso, don Ramón Menéndez Pidal, en el prólogo antes citado, ha podido decir de una vieja colección medieval de relatos: «La *Disciplina Clericalis* adopta una narración esquemática, atenta sólo a la ingeniosa trabazón de sus incidentes, sin la menor dilación expositiva; le preocupa únicamente la estructura en su esencial brevedad; todo lo que no hace falta, sobra. La traducción de un relato de tipo estructural, en el que la forma nada importa, careciendo de dificultades literarias, puede hacerse por cualquiera, y en consecuencia tal relato puede circular rápidamente».

Por su parte, Gregorio Marañón, en 1947, en el prólogo a una colección de cuentos de Osvaldo Orico, escribió: «Yo creo que el cuento debe ser siempre un relato breve, porque es casi exclusivamente argumento, y argumento esquemático».

Por eso, el cuento hiere la sensibilidad de un golpe, puesto que también suele concebirse de una vez, como en una iluminación. Marcel Prévost en la introducción a unos *Cuentos escogidos,* de Guy de Maupassant, decía de éste:

«Componía observando riguroso método: se sabe que no tomaba la pluma hasta que la composición preparatoria estaba terminada en su cerebro, y entonces se dictaba a sí mismo, por decirlo así, un texto casi definitivo. ¡Apenas se encuentran tachaduras en los manuscritos de este escritor, que tanto trabajaba el estilo! Y la excelencia de la composición aparece tan clara en el cuento, que la mirada y la memoria del lector la reflejan de pronto».

Si la memoria del lector recuerda el cuento de pronto, de una vez, es porque en el cuento no hay digresiones, ni personajes secundarios; es porque el cuento es argumento, ante todo.

De una novela se recuerdan situaciones, descripciones, ambientes, personajes, pero no siempre el argumento. Un cuento se recuerda íntegramente o no se recuerda. (Me refiero, claro es, a su trama y tono, no a sus palabras concretas.) Todo esto parece sugerir que mientras las peripecias de una novela pueden complicarse, no sucede lo mismo con el cuento, cuya trama ha de poseer el suficiente interés como para ser recordada de golpe, pero sin pecar nunca de enmarañada, cual una novela en síntesis. Es condición ésta que revela la dificultad del cuento, ya que su autor no puede utilizar los trucos dables en la novela, de jugar con el interés del lector, escondiendo el desenlace, suspendiendo una acción, entrecruzándola con otra, etc.

Con razón decía «Azorín» en un artículo publicado en ABC sobre *El arte del cuento* (17 de enero de 1944), que, en este género, «no se puede llevar al lector durante cierto trecho para enfrentarle luego con una vulgaridad. Desde el primer instante, análogamente a lo que sucede en el teatro, el lector ha de "entrar" en el cuento».

Efectivamente, si el lector de una novela puede sentirse defraudado por el primer capítulo, quizá gane su atención el segundo o el tercero. En el

cuento no hay tiempo para eso: desde las primeras líneas ha de conquistar la atención del lector, so pena de dejarlo escapar irremisiblemente.

Bastaría tan elemental observación para hacernos ver qué cosa tan distinta es, como género literario, un cuento de una novela, por más que se relacione con ella a través de un común procedimiento narrativo.

El cuento y la novela

Por eso no me parece acertado sostener la reversibilidad de ambos géneros, es decir, creer que con una novela, condensándola, se puede hacer un cuento, y mucho menos, suponer que en un cuento hay, en embrión, en potencia, una novela.

Si en algún caso las novelas pueden reducirse a cuentos — es lo que hacen ciertos populares *digests*— es a costa de escamotear y suprimir lo más bello de las mismas. Con razón se ha dicho que, reducidas a esquema argumental, novelas de la grandeza de *Crimen y castigo,* de Dostoyewsky, por ejemplo, quedarían convertidas en poco menos que truculentos folletines. Pero si, a efectos didácticos o de conquista de un público popular, caben tales reducciones, no creo que pueda decirse del cuento que equivalga a una novela condensada, susceptible de admitir un desarrollo más circunstanciado y extenso. El que un cuento pueda convertirse en novela no es, en mi opinión, una cualidad positiva, sino todo lo contrario. Si de la lectura de una narración breve sacamos la impresión de que allí hay, en potencia, una gran novela, es que estamos seguramente ante un mal cuento, ante una novela frustrada.

El buen escritor sabe distinguir los asuntos, y nunca elegirá un tema de novela para cuento, o viceversa. El cuento se diferencia fundamentalmente de la novela en la índole de los asuntos. Henri Merimée, en un artículo publicado en el «Bulletin Hispanique» (número 5, 1925), sobre los cuentos de Ramón Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo,* ha dicho con razón:

«Se ha observado frecuentemente que entre el *roman* [la novela] y la *nouvelle* [la novela corta o cuento literario] no hay solamente una diferencia de extensión. En la novela la aventura relatada es seguida desde sus orígenes a sus últimas consecuencias; en muchos aspectos es una *crónica,* es decir, un relato cronológico cuyo plan se modela sobre el orden mismo de los acontecimientos y cuya exactitud no admite omisiones ni abreviaciones. La *nouvelle* busca sus temas entre aquellos cuyas crisis, por su rapidez, demandan brevedad; simplifica, condensa, procede por omisión y no por desarrollo; proyecta su luz sobre alguna circunstancia de una situación; no es el gran "cuadro de género", sino la miniatura exactamente dibujada. De la *nouvelle* al *roman* pocos se han atrevido a pasar, tantos son los rasgos en que se oponen. Unos son *nouvellistes,* otros *romanciers,* como Stendhal, pero no se concibe ni a Próspero Merimée hinchando algo hasta producir una novela, ni a Stendhal comprimiéndose hasta los límites de la *nouvelle.* Se objetará que se trata de diferencia de temperamentos entre dos escritores, antes que de una diferencia entre dos géneros literarios. Sin duda; pero si el escritor se entrega a uno de los dos géneros con exclusión del otro, es porque siente oscuramente que entre él y el género escogido hay una afinidad, una armonía que hará fructuoso su esfuerzo. La diferencia no está sólo entre la naturaleza de los talentos, sino también entre las dos concepciones».

Un texto como éste nos parece sumamente revelador, y por su precisión y su justeza, cabría oponerlo a los muy abundantes en los que se suele mezclar el crear novelas y cuentos, como si todo fuese una misma cosa, y sólo dependiera de la extensión —casi identificable como algo mecánico: el dar más o menos cuerda al proceso de la creación narrativa— el que el resultado fuese novela o cuento.

Cuando Azorín, en el artículo antes recordado, decía que «el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso», estaba aludiendo no, naturalmente, a que el género en cuestión suponga un esquema rígido, siempre el mismo, sino tan sólo a un aspecto de su concepción, allegable a la del poema.

El cuento y la poesía

En el prólogo a sus *Cuentos de amor*, escribió Emilia Pardo Bazán:

«Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas —porque a ello obliga la brevedad, condición *precisa* del cuento—. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay —dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personales— en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo, en el teatro o en ferrocarril, al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica».

Creo que este texto —importantísimo en mi entender— de la Pardo Bazán podría iluminar el alcance de la comparación azoriniana; podría hacernos ver el papel que el cuento ocupa como género intermedio entre la poesía y la novela. En otra parte, en un estudio extenso sobre *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid, 1949), me atreví a formular la siguiente definición: «el cuento es un preciso género literario que 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».

En no pocos cuentistas cabe advertir, efectivamente, la presencia y la huella de una inicial vocación poética: la de Leopoldo Alas, «Clarín», por ejemplo. Este escritor abandonó el mundo de la poesía como algo juvenil y que incluso se prestaba a la autoburla, pero su veta poética siguió alimentando sus mejores creaciones, esas obras maestras en el género del relato breve (novela corta o cuento) que son *Doña Berta, Pipá, ¡Adiós, Cordera!, La trampa,* etc.

Piénsese asimismo en el caso de Ramón Pérez de Ayala, y se observará un fenómeno semejante. La vocación poética de este escritor nunca quedó oculta ni se extinguió, como en el caso de Alas. Por el contrario, Pérez de Ayala publicó libros de versos —la serie de sus bellos *Senderos*— e incrustó poemas en sus novelas largas y breves. El que *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limones* se publicaran con el subtítulo de *Novelas poemáticas* define una trayectoria y una fidelidad. El que, en la época de *Troteras y danzaderas,* el escritor proyectara escribir un ciclo de poemas correlativos,

en cierto modo, de la serie de novelas cuyo protagonista era Alberto Guzmán, nos hace ver, también, cómo el novelar de Pérez de Ayala creció siempre a la sombra de una indeclinable y honda vocación poética.

Se diría que para algunos escritores el cuento es el género sucedáneo de la poesía, no cultivada directamente —o cultivada con entrega parcial— por ciertas reservas o pudores que es difícil explicar, porque cada caso particular exigiría un especial análisis. ¿Hay en el creador de cuentos una capacidad irónica, un *sui generis* sentido del humor, una peculiar ternura que le impiden el pleno vuelo lírico y le incitan a ese otro escape de apariencia realista, tantas veces, pero de intención poética, que es el cuento? Pienso que el efecto, no por vulgar menos significativo, que la poesía suele provocar, es el de una vibración equiparable a la que, con otro signo, si se quiere, pero no muy lejano a veces, suscita el cuento. Recuérdense, a este respecto, algunos de los mejores cuentos de un Chejov o de una Katherine Mansfield, y se observará que tras la acritud del relato hay casi siempre una honda emoción poética, inmediatamente captable por virtud de su compacidad, de ese como efecto de súbita descarga, que no tiene parangón con lo que ocurre en la novela.

Con esto no quiero decir que un cuentista equivalga a un poeta, o viceversa, sino tan sólo sugerir que en su *hacer* literario el primero está tan próximo, en algún aspecto, del segundo, como pueda estarlo de un tercer tipo: el del novelista. La convergencia, la concurrencia de los tres tipos en una misma persona supondrá una más o menos abundante excepción: Henri Merimée, en el artículo antes recordado, citaba como *rara avis* el caso de Balzac, excelente cultivador del *roman* y de la *nouvelle,* pero no un poeta, evidentemente.

Cabría pensar en que el cuento resulta el género más adecuado para aquellos escritores que hallan en él un cauce para dar expresión a una ternura que, al no encontrar albergue idóneo en la novela, encarna mejor en la forma del relato breve, próximo en su concepción a la de la poesía.

Obsérvense, por ejemplo, casos como los de «Clarín», Pérez de Ayala o, fuera de nuestras letras, Aldous Huxley. Este escritor tan frío, tan cerebral, tan poderosamente crítico en sus novelas extensas —*Contrapunto, Ciego en Gaza, Yellow Crome*—, es también el autor de cuentos de la más sobria ternura, sobria por subyacente tras una cierta opacidad emocional en la expresión.

El cuento resulta un género literario adecuado para ciertos temperamentos poseedores de una ternura que les avergüenza exhibir, transparentar excesivamente. La novela suele convertirse casi siempre, en manos de estos escritores, en un género demasiado intelectual, muy apto para la sátira, para la presentación irónica del mundo, de la sociedad, de los problemas de su tiempo.

En consecuencia, no es por ahí por donde mejor puede respirar su ternura, que acaba por resolverse y condensarse en narraciones breves, sustituidoras de una poesía que se aferra a la prosa —prosa en expresión y en temas— para extraer precisamente de ella toda la emoción posible.

La novela suele ser para escritores de ese talante, el género literario en el que arraigan sus preocupaciones sociales, religiosas, estéticas, etc. El cuento es siempre la huida a un mundo quizá tan complejo en su síntesis como el analítico de la novela pueda serlo, pero mucho más próximo que ésta al corazón de los autores.

El impacto emocional súbito del cuento —como el del poema— contrasta vivamente con el lento movimiento emotivo que la novela produce, de una manera casi sinfónica. Donde en un género hay emoción única, de una vez conseguida y emitida, hay en el otro sucesión, alternancia y deliberada ruptura de tensiones emocionales.

AUTONOMÍA DEL CUENTO

Todo lo que venimos señalando, serviría para componer una imagen del cuento como género frente al que no cabe ya la actitud desdeñosa de otros tiempos; un género con autonomía estética, digno de una plena valoración. A ello contribuyó, entre otros factores, la independencia que el cuento alcanzó en el siglo XIX, al verse favorecido por el auge del periodismo.

Estudiando Marcel Prévost el éxito de los cuentos de Maupassant, decía: «La segunda razón que más poderosamente ha contribuido a hacer popular a Maupassant, cuentista, estriba en que el cuento es una obra corta que se publica fácilmente y fácilmente se reproduce en los periódicos, y que el lector puede leer cómodamente varias veces. Es un producto literario que el público se procura por poco dinero, que puede conocer por corto que sea el tiempo de que disponga, y que puede retener haciendo un insignificante esfuerzo de memoria». «Y cuando el éxito inmenso que alcanzaron [los cuentos de Maupassant] hubo hecho surgir imitadores a granel, los periódicos diarios se llenaron de cuentos de las mismas dimensiones y del mismo género que los del nuestro».

En 1912, en una antología de *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos,* decía Arturo Vinardell Roig en el prólogo: «Y en este punto debo aclarar una cosa que me interesa dejar consignada como periodista, ya que no tengo autoridad suficiente para decirlo como aprendiz de literato: el elemento predominante, el vehículo que ha servido aquí y en todas partes, lo mismo en los pueblos latinos de Europa que en las naciones hispanoamericanas, para hacer esta revolución en favor del cuento, es el periódico. En Francia no se concibe ya el periódico sin el folletín para pasto de la gente indocta, para el vulgo, y sin el cuento, éste para la gente culta, para el público selecto. Periódico con ínfulas de literario y sin cuento, está destinado a perecer irremediablemente. Y como nadie quiere morir pudiendo impedirlo, de aquí que todo periódico bien nacido tiene su colaboración de cuentistas, y si éstos gustan, el periódico está salvado.

Y vengamos a nosotros. ¿Qué ha sucedido en España? No hay más que ver lo que han hecho y lo que están haciendo los grandes periódicos. La corriente, esto es innegable, procede de Francia. ¿Qué importa? Empezaron —hablo de memoria y sin hacer cronología— Fernández Flórez, Fernández Bremón, Ortega Munilla, mirándose en el espejo que relucía en esta otra parte de los Pirineos, y allá se fueron llenando columnas y más columnas de los principales diarios madrileños, a los que han seguido más tarde los principales periódicos de provincias, hasta que consiguieron arraigar el nuevo gusto y atraerse buen número de imitadores, que hoy día se cuentan por docenas, para gloria y prestigio de las letras españolas».

El cuento, ligado a la vida de los periódicos, se convierte en ocasiones en un producto de circunstancias, en un género que traduce en forma narra-

tiva, bajo apariencia de ficción, lo que el editorial o las noticias comentan en otras páginas del mismo diario. Cada época del año, cada estación, cada festividad—Navidad, Reyes, Semana Santa, etc.—, tenía su expresión en los cuentos de los periódicos y revistas, como en el siglo pasado la tenían los principales acontecimientos históricos —guerras carlistas, de Cuba y Filipinas, etc.—, o en el actual la tienen hechos políticos, procesos importantes, etc.

El cuento al pasar a las páginas del periódico no pierde perdurabilidad, no se convierte en fugaz letra impresa, ya que la mayor parte de las veces los autores se preocupan de coleccionar sus narraciones dispersas en periódicos y revistas. Y, en cambio, con ese paso al periodismo gana el cuento en vida, al escribirse al ritmo de los acontecimientos. No hay género literario que pueda comparársele en este aspecto.

El cuento aislado, capaz de sostenerse estéticamente por sí mismo, nos parece hoy algo normal. Pero pensemos en lo que ocurría en los viejos relatos medievales e incluso renacentistas y barrocos, dispuestos, presentados al lector en forma de colecciones en las que era frecuente el recurso, de procedencia oriental, del *marco narrativo;* es decir, la presencia de un argumento-eje, de una trama-pretexto sobre la que ir enhebrando los diferentes cuentos. En algún caso, unos cuentos engendran otros, tal como ocurre en la famosa colección de *Las mil y una noches,* o en libros del tipo del *Calila e Dimna.* En el siglo XIV Don Juan Manuel se sirve, en *El conde Lucanor,* del artificio de imaginar a este personaje en diálogo con su ayo o consejero, Patronio, al cual pide orientación respecto a los diferentes problemas morales o de comportamiento que la vida le va planteando. Patronio trata de aconsejar al conde, mediante el relato de un cuento adecuado al problema que su amo le propone. Por su parte, Chaucer, en la literatura medieval inglesa, imagina en sus *Cuentos de Canterbury,* que los peregrinos que van a esa famosa abadía deciden entretener las jornadas del viaje con el relato de divertidas historias; artificio éste muy próximo al imaginado por Boccaccio en su *Decamerón.* Aquí es la peste florentina la que funciona como trama-pretexto. Tras la vigorosa descripción de la misma, Boccaccio presenta a siete damas y a tres caballeros que, para evitar el contagio, se alejan de Florencia y se reúnen en una finca campestre, donde amenizan las jornadas con variadas fiestas y entretenimientos, entre ellos el contar diariamente, cada uno de los personajes, una historia distinta. Aunque a nadie se le oculta que el interés de tales obras radica en los cuentos y no en el marco que los sostiene, lo cierto es que tal técnica se prolonga durante mucho tiempo. En la literatura española de los siglos de oro, cabría recordar obras construidas con ese o muy parecido artificio: *Deleitar aprovechando* y *Los cigarrales de Toledo,* de Tirso de Molina, las *Novelas,* de María de Zayas, etc.

Es distinto el caso de aquellos libros que, como el *Quijote* cervantino; el *Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán, o, más adelante, el *Tom Jones,* de Fielding; el *Pickwick,* de Dickens, etc., llevan alojados, en su estructura novelesca, unos relatos breves. Aquí, evidentemente, el marco ha dejado de ser tal y reclama ahora toda la atención e interés. Los cuentos son lo episódico, lo fácilmente suprimible, lo que el lector puede saltar, sin considerable merma o menoscabo de la obra.

Ambos casos, sin embargo, con ser en cierto modo antitéticos —en cuanto a la intención y los resultados— nos hacen ver con claridad hasta qué punto el cuento carecía de autonomía estética, cómo le era imposible soste-

nerse por sí solo, cómo necesitaba siempre de un apoyo sólido: el de otros cuentos allegados a él, y justificados todos con una trama-pretexto más o menos ostensible; o bien el de una estructura novelesca amplia en la que incrustarse más o menos forzada, más o menos funcionalmente.

En el siglo XIX, y como consecuencia en el nuestro, la posición del género experimentó un cambio radical, al convertirse en hecho normal y admitido por todos el de la lectura del cuento aislado, sin más contexto que el heterogéneo que puedan suponer las páginas, las variadas materias de un diario o una revista.

En nuestro tiempo, y al menos en España, tan favorables circunstancias han traído sin embargo, paradójicamente, alguna desagradable secuela: la escasa atención editorial prestada al cuento, en contraste con la dispensada a la novela. No es difícil relacionar este fenómeno con el de la independencia del relato breve, que, de hecho, continúa necesitando de las revistas y diarios para poder vivir. Son mucho menores las oportunidades que se le ofrecen en forma de libro, y de ello se quejan frecuentemente los cultivadores del género en nuestras letras actuales. La existencia de premios literarios creados específicamente para cuentos, la de algunas colecciones destinadas a su publicación, la de antologías, etc., no invalida la afirmación de que, comparado el panorama editorial español del siglo XIX con el de hoy, encontramos en aquél una mayor abundancia de libros de cuentos. Se diría que entonces se consideraba provechoso, a efectos editoriales, el publicar volúmenes de cuentos. La situación no es hoy la misma y las razones que puedan darse para explicarla entrañan una cierta complejidad. ¿Ha decaído estéticamente el cuento? ¿Son menos los lectores que se interesan por él? Sospecho que no, y pienso que tal vez habría que relacionar el fenómeno con los apremios y urgencias del vivir cotidiano. El hombre de nuestros días, tan falto de tiempo, sometido a un vivísimo ritmo en sus trabajos, diversiones y actuación social, gusta del cuento precisamente por su brevedad, porque puede leerlo en cualquier momento. Pero ocurre, quizá, que cuando el cuento se le presenta en forma de colección, unido a otros relatos del mismo autor, se produce en ese hombre una curiosa reacción: la de considerar que, puesto a leer un libro extenso, vale más decidirse por una novela. Es, pues, muy posible que el mismo lector que no vacila en leer un cuento en las páginas de un diario o una revista, sienta una especie de rara pereza a la hora de leerlo coleccionado en libro. Esto podrá parecer injusto y hasta absurdo, pero tal vez tenga un cierto sentido dentro de la agobiante mecánica vital de nuestro tiempo.

Aun así, el intenso cultivo del género, su alta calidad literaria, la ya no tan intensa oposición por parte de ciertos sectores a editar libros de cuentos, su evidente aceptación por aquellos lectores a los que comienza a fatigar el fárrago y la extensión de bastantes novelas actuales, todo ello configura un buen porvenir para el cuento español actual, que considero amplia y brillantemente representado en esta *Antología*.

EL CUENTO Y LA NOVELA CORTA

El hecho de que en la misma se incluya alguna novela corta, parece exigir una breve atención a este género, de equívoca denominación, ya que lo mismo pudo ser llamado —y quizá más adecuadamente— *cuento largo*. Al-

guna vez utilizó Emilia Pardo Bazán tal denominación, al referirse, por ejemplo, a *Dulce y sabrosa,* de Jacinto Octavio Picón, o a *El ataque al molino,* de Zola.

Entiéndase bien que con referencia a las más bellas novelas cortas —la *Doña Berta,* de un «Clarín», en el siglo pasado, las *Novelas poemáticas,* de Pérez de Ayala, en el nuestro, algunas obras del tipo de *En la bahía,* de Katherine Mansfield, etc— hay que interpretar lo de *cuento largo* no como un *cuento dilatado,* es decir, como un relato que se ha ampliado artificialmente, el típico «perro hinchado» a fuerza de digresiones, elementos accesorios, o, simplemente, palabrería. No, esa accidental, fugaz, denominación de *cuento largo* alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más páginas.

La novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la misma única fuerza de vibración que el cuento posee. La descarga emocional es más lenta o dilatada ahora que en el cuento, pero siempre única, tensa, emitida de una vez.

La novela es como un conjunto sinfónico, cuyo efecto total no percibimos hasta que el último capítulo, el último acorde ha concluido. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida.

Narrar un cuento o una novela corta es cuestión de emplear más o menos palabras, pero no cuestión arbitraria, ya que depende de la índole del tema, de las páginas que éste necesita para su desarrollo. Albert Thibaudet ha definido perfectamente la novela corta, al decir: «Entre la novela y la novela corta hay la diferencia que existe entre lo que es un mundo y lo que está en el mundo». Esa cualidad de *estar en el mundo* creo que es también la que serviría para caracterizar al cuento.

Que novela corta y cuento vienen a ser, en ciertos casos, la misma cosa, lo revela asimismo el que en la lengua inglesa el término *tale* se reserva para el cuento popular e infantil, utilizándose el de *short story* tanto para lo que normalmente llamamos *cuento literario* como para la *novela corta.* Así, en una curiosa antología de las transformaciones experimentadas por la *short story* a través de la historia, *The short story's mutations* (Nueva York, 1921, 3.ª ed.), Francis Newmann recoge cuentos de las *Gesta Romanorum,* de Boccaccio, de Andersen, de Maupassant, Chejov, Joyce, etc. Por su parte, Joseph T. Shipley en *The Quest for Literature. A Survey of Literary Forms* (Nueva York, 1931) distingue como géneros distintos el *tale* —género infantil y tradicional— y la *short story,* narración literaria. Lo característico de ésta, según un excelente cultivador de la misma, H. G. Wells, sería el «poder leerse en menos de una hora». Este criterio, tan inglés y practicista, no supone distingo entre cuento y novela corta, puesto que a ambos conviene por igual, y la última diferencia queda establecida entre esos dos géneros enfrentados, conjuntamente, a la novela extensa.

El cuento contemporáneo

Tras todo lo reseñado, aún cabe plantear una cuestión importante: ¿ha experimentado el cuento contemporáneo alguna mutación que implique alguna radical diferencia respecto a las características del cuento tradicional?

Y al formular esta pregunta, es obvio que entre tales diferencias no hay por qué incluir las que atañen a los temas y al lenguaje; diferencias fácilmente previsibles, suscitadas por el paso del tiempo y por las alteraciones que éste provoca en los medios expresivos y en la elección de temas. Bien es verdad, que con relación a este último aspecto, cabría preguntarse, asimismo, si la incorporación de nuevos temas —los que el nuevo aire histórico suscita— al cuento ha repercutido en la técnica y configuración del mismo.

En líneas generales, comparado el cuento actual con el del siglo pasado —que vendría a ser el calificable de *clásico,* en tal especie literaria—, se advierte en el de nuestros días una mayor flexibilidad formal, que, claro es, no es exclusiva del género, sino de todo el arte contemporáneo. Las libres estructuras de la novela que hoy se escribe en Europa y América —con la manipulación de las más variadas y complejas técnicas— son fácilmente alineables con las libertades y audacias expresivas perceptibles en otras manifestaciones del arte actual: por ejemplo, la música y la pintura. Se diría que la divisa estética de nuestro tiempo —como un corolario del proceso de emancipación que supuso el romanticismo— es algo así como la de que *todo vale, todo es posible, todo tiene el mismo derecho a la existencia estética.*

El cuento, por su brevedad, es un género en el que caben menos acrobacias que las dables en otras modalidades literarias, por ejemplo, la novela. Así como en un soneto —y según Azorín, éste es a la poesía lo que el cuento a la prosa— no cabe prácticamente alteración de su estructura, cualquiera que sea el lenguaje empleado, las metáforas, el contenido del mismo; en el cuento ocurre algo parecido, y no porque en él se dé la supeditación a un esquema rígido e intocable, a una extensión fija (hay cuentos de una o dos páginas, pero también de treinta o más). La semejanza es sólo parcial, pero aun así puede resultar aclaradora de lo que queremos decir. Un cuento, por razón de los límites que le impone *su* tema, no permite ensayar las mismas novedades que son posibles en una obra extensa. Tiene casi un valor simbólico el que una de las novelas más revolucionarias de nuestro siglo, sea también una de las más extensas: el *Ulysses,* de James Joyce.

Con esto no quiero decir que al cuentista le estén negadas las audaces experiencias técnicas que el novelista puede manejar. Sólo sugiero que las posibilidades son menores, o, en todo caso, menos espectaculares.

De todas formas, comparado el cuento más rigurosamente contemporáneo con el del siglo pasado o comienzos del nuestro, se advierte ya que no oposición, sí algunos matices diferenciales. Alguno quedó ya apuntado líneas atrás, al hacer ver cómo frente al *momento decisivo* que es característico de los cuentos tradicionales, los de hoy se contentan muchas veces con un momento cualquiera, desprovisto de énfasis.

Frente al cuento redondeado, perfectamente acabado, al modo tradicional, bastantes relatos breves de nuestros días se caracterizan por su aire fragmentario, por la brusquedad de su fin. El narrador quiere hacernos ver que lo narrado es algo que cabe imaginar prolongado, sin efectista cierre o acorde final, con el ritmo de la vida que ahora fluye, que mañana seguirá fluyendo.

El cuentista tradicional lo fiaba todo a la fuerza del argumento. Éste era el ingrediente decisivo de la especie *cuento,* lo ha sido siempre. De hecho en las viejas colecciones medievales y aun renacentistas, lo sustancial era la trama. La forma, tan esquemática, apenas valía por sí misma y sí sólo funcional, ancilarmente, al servicio de la anécdota.

En nuestros días, la situación no es exactamente la misma. Se diría que ha repercutido en el cuento lo que ocurrió en la novela, tal como en 1925 fue capaz de describirlo, con gran agudeza, Ortega y Gasset en sus *Ideas sobre la novela.* Recuérdese que allí, en esas páginas, Ortega se ocupó del posible agotamiento de los temas, de los asuntos novelescos. La única posibilidad de supervivencia para la novela radicaría, según Ortega, en los valores formales, en la calidad del análisis psicológico, en el primor técnico.

No nos corresponde ahora expresar en detalle y mucho menos discutir las afirmaciones orteguianas. Lo único que de toda esa problemática conviene recordar aquí, es cómo, si en la novela moderna se ha podido percibir un trasladarse el acento del interés desde la trama a los procedimientos narrativos con que ésta se expresa, algo parecido, en cierto modo, ha ocurrido también en el cuento.

Parece evidente que bastantes novelas de nuestro siglo nos atraen, no por lo que en ellas ocurre —que puede ser bien poca cosa, aparentemente—, sino por la forma con que el novelista presenta y describe tan mínimos sucesos. Quien conozca una novela como *Al faro,* de Virginia Woolf, entre otros ejemplos, comprenderá bien lo que quiero decir. Véase un cuento como *Doña Concha,* de Camilo José Cela, incluido en nuestra *Antología,* y se comprobará cómo en este género puede darse algo semejante a lo ocurrido en la novela, con relación al descenso del interés argumental, en favor de otros factores.

Y léase también, con atención, uno de los relatos seleccionados de José María Gironella, el titulado *Tres platos a la mesa.* Es un ejemplo típico de cuento que se deshace, mientras se va haciendo, mientras se nos va narrando. Esto nos hace pensar en un cierto sector de la novela europea actual, y sobre todo francesa, en el que, en versión superlativa, se da el mismo fenómeno. La llamada *escuela de la mirada,* del *nouveau roman* —Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, etc.—, ha puesto de moda un tipo de relato (llamado a veces *antiroman,* anti-novela, por los críticos) en el que todo se deshace al compás de su construcción novelesca. Alguna vez ha comparado Robbe-Grillet sus obras con un agujero que cuanto más se intenta cerrar, acercando sus bordes —es decir, organizar, aclarar, dar un sentido a los hechos relatados— más se abre y amplía. Sin que en lo técnico, ni probablemente en lo intencional, el citado cuento de Gironella tenga demasiado que ver con los procedimientos de Robbe-Grillet, parece indudable (y el lector puede comprobarlo fácilmente) que con él, con su lectura, asistimos al curioso fenómeno del cuento que se disuelve según va adquiriendo corporeidad de tal.

Aspectos como los apuntados nos hacen ver que, aunque el cuento contemporáneo, en lo sustancial, apenas difiere del de épocas anteriores (y en especial, del siglo XIX), hay, sin embargo, en él, algunas novedades. No tantas que hagan de él un género distinto y sin entronque con el de las etapas inmediatamente anteriores, pero sí las suficientes como para comunicar cierto acento propio a este sector de la literatura del siglo XX.

CUENTOS ESPAÑOLES

En nuestra *Antología* se lleva la parte del león, por razones fácilmente comprensibles, la parte española. Y ello no por *chauvinismo* literario, sino por la indudable calidad que el cuento ha conseguido en nuestra nación,

ya desde el siglo pasado (que contó con un brillante repertorio de cultivadores del género) hasta nuestros días, pasando por las generaciones intermedias, en las que figuran narradores de la talla de «Azorín», Baroja, Miró, Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, etc.

Como enlace entre los cuentistas españoles del siglo XIX y los de nuestros días, figura en la selección española «Víctor Català», es decir, la escritora Catalina Albert. De su libro *Retablo* procede *El fúlmine,* que enlaza expresiva y temáticamente con ciertas narraciones rurales de Maupassant, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, etc. Hay en este relato una evidente potencia expresiva, sobre todo en lo que vendría a ser el *clímax* de la obra: la descripción de una apoplejía, hecha con todo el rigor y el detallismo que pudiera emplear un naturalista del siglo XIX.

Representante también de una feliz fórmula literaria tradicional, fue Julio Camba, del que se reproducen aquí algunas páginas reveladoras de su agilísimo humor. Más que cuentos son artículos, estampas y casi fábulas o apólogos: *Historia de un mirlo.*

El humorismo de Ramón Gómez de la Serna —representado en esta *Antología* con *María Yarsilovna (Falsa novela rusa)* y *Gato padre y gato hijo*— es de signo distinto. La riquísima imaginación verbal, el derroche de metáforas y greguerías, la capacidad para la ingeniosa parodia, quedan bien patentes en la burlona «novela rusa». En cuanto a *Gato padre y gato hijo* supone un *divertimento* graciosísimo, una exaltación de la travesura, un cuento muy bello en definitiva, donde el humor y la poesía se mezclan magistralmente.

Algunos de los motivos cardinales del hacer literario de Gabriel Miró —el tema de los animales, el de la crueldad campesina, el contraste entre el dolor que el hombre es capaz de provocar y la serena belleza del paisaje— aparecen en el cuento *Las águilas,* de simbolismo muy explícito.

Cuentista más moderno, pero tradicional, a veces, en su modo literario, es Juan Antonio de Zunzunegui, representado antológicamente por una de sus más clásicas y logradas narraciones breves, *El binomio de Newton,* de tema esencialmente cuentístico, con los exactos toques de paisaje, evocación de la adolescencia y no evitada sentimentalidad.

También Francisco Ayala supone un personalísimo modo —inteligente, irónico, cálidamente humano— de entender lo tradicional. Los dos relatos que hemos seleccionado. *La barba del capitán* y *The last supper,* definen dos contrastadas posibilidades del hacer narrativo de este escritor, capaz de convertir una anécdota casi propia de un chiste, en un delicado cuento, por virtud de un hábil y muy humano efecto de perspectiva (el contenido en *La barba del capitán*). *The last supper* casi podría pasar por un cuento anglosajón, pero filtrado a través de una cierta socarronería española.

Enlazables asimismo con la mejor tradición del cuento literario español, son los dos de Samuel Ros que aquí figuran: *El sombrerito* —relato del que, como antes ocurrió con *¡Adiós, Cordera!* de Alas, es imposible prescindir en cualquier antología del género— y *La casita del arrozal,* dos narraciones perfectas ante las que uno piensa que se les podría aplicar lo que el poeta Vicente Aleixandre dijo una vez del recordado cuento de «Clarín»: obra maestra de un sentimiento insólito en nuestras letras, la ternura.

Pero no es mi propósito, en estas líneas introductivas, el ir ocupándome con detalle de todos y de cada uno de los cuentos seleccionados, y

mucho menos el de clasificarlos arbitrariamente (aunque la clasificación sea tan simplista como la de enfrentar un modo tradicional de hacer cuentos, a otro más moderno). Lo único que con estas páginas pretendo, es situar brevemente a los cuentistas elegidos de cada nación, para que el lector sepa a qué atenerse con relación a su significado e importancia. La que tiene la actual selección de cuentistas españoles reside en su variedad, en la contrastación de acentos diversos y aun opuestos, en la convivencia, a efectos antológicos, de autores de distintas generaciones y de diferentes estilos. Lo contrario hubiera resultado monótono.

De los cuentistas seleccionados, algunos han destacado también como autores de novelas extensas. Así, los ya citados Zunzunegui, Ayala, Miró, etcétera, a los que cabría agregar nombres como los de Ignacio Aldecoa, con *Young Sánchez* y *Los hombres del amanecer* —magnífico de tema y lenguaje: un tema sucio y hasta sórdido, transportado desde el añejo registro naturalista a una modulación más bien lírica y bienhumorada—; José Luis Castillo-Puche, con su novela corta *Hoy he vuelto a nacer,* que constituye una excelente muestra de cómo cabe contar una anécdota vulgar, incluso con sus tópicos y a través de un lenguaje que supone un inteligente manejo literario de lo sencillamente coloquial; Camilo José Cela, con *Doña Concha, El tonto del pueblo* —un prodigio expresivo, que da la justa medida de la importancia extraordinaria de Cela como prosista— y *Baile en la plaza,* típico apunte carpetovetónico, de áspero tono costumbrista; José Corrales Egea, con una acertada y penetrante descripción del mundo infantil en *Fiebre,* y con un relato de guerra sin combates —sudor, calor, sed, elemental erotismo— en *Solsticio de junio;* Miguel Delibes, que en *El refugio* vuelve a manejar una perspectiva tan grata para él (recuérdese su novela *El camino*) como es la de un chiquillo; al igual que hace Francisco García Pavón en *El Ford,* versión moderna y llena de desparpajo del viejo tema decimonónico del caballo vencido por los modernos medios de locomoción. Del mismo autor es *El zaque de piel de toro y el jaque mendigo,* quizás uno de los más breves y espléndidos cuentos seleccionados.

También Rafael García Serrano —premio nacional de Literatura con *La fiel Infantería*— ha destacado como novelista. Por su tono, el cuento incluido, *Cristo nace hacia las nueve,* se acerca (en emoción y humanidad también) a la citada novela de guerra. De *Tres platos a la mesa,* de José María Gironella, hemos hablado ya. Su *Muerte y Juicio de Giovanni Papini,* más que un cuento es una especie de original homenaje al autor de *Gog,* de nuevo capítulo que cabría añadir al *Juicio Final* del gran escritor italiano.

Otro escritor, cultivador a la vez de la novela y del cuento, es Raul Grien, representado aquí con *El plato aparte,* de estructura claramente tradicional. Por el contrario, *Al colegio,* de Carmen Laforet, es más que un cuento, una estampa, llena de sencillez, intimidad, delicadeza. Del otro cuento de esta escritora, el titulado *Rosamunda,* se desprende una gran y suave tristeza. Muy femenino asimismo es *La adolescente de piedra,* de Elisabeth Mulder, de lenguaje densamente metafórico.

La potencia, el vigor expresivo del novelista Alejandro Núñez Alonso vibran con singular fuerza en su cuento o, más bien, novela corta, *Ninguneada,* en la cual el narrador evoca un ambiente, unos hechos y unos tipos genuinos del país donde tantos años vivió y que constituye su segunda patria, Méjico. Novela corta, también, es *Cuno,* de Lauro Olmo —famoso hoy

por su obra teatral, *La camisa*—, poética y sobria descripción de la amistad entre un viejo y un niño.

El poder de invención, la fresca fantasía, la nota humana que son características del novelar de Antonio Prieto, servirían también para caracterizar su excelente cuento *San Pedro, Pescador.* La tendencia de Luis Romero, en su novela extensa *La noria,* a lo que, con término y técnica de Romains, casi podríamos llamar *unanimismo* —presentación de muchos personajes, muchos ambientes, predominio de lo general y colectivo— es la que parece informar su *Don Plural cualquiera.*

José Suárez Carreño, que con *Las últimas horas* descubrió sus posibilidades como novelista tras haber mostrado su buen hacer poético, nos ofrece en *Emboscada* el cuento de una tensión que desemboca en un efecto de dramática belleza.

Otros autores de los incluidos en nuestra lista no son conocidos como novelistas, sino por sus cuentos: Francisco Alemán Sainz, cuyo *Patio de luces* define bien el personalísimo acento con que este escritor funde el humor, la ternura, la melancolía; José Amillo, con *Solsticio de invierno,* casi el monólogo de un personaje tan sencillo y hasta insignificante, como dramático; Jorge Campos, certero costumbrista en *Sentido del humor,* satírico sobrio en un cuento tan logrado en tema y ambiente como *El autógrafo;* Vicente Carredano, narrador en estilo cortado y eficazmente dramático de *El testigo,* un cuento de ritmo exactísimo, autor también de *Algo nos trae cada mañana,* un relato que nos hace recordar (salvadas las diferencias de intención y estilo) *Un testigo de cargo,* de Palacio Valdés; José Cervera Tomás, con una ajustada y fina evocación del mundo infantil en *La injusticia de un caballo;* Medardo Fraile, fiel a la intención de sus *Cuentos con algún amor,* en *A la luz cambian las cosas,* superación de lo costumbrista y de lo rutinariamente social a fuerza de fe, ternura y amor a lo cotidiano; César Armando Gómez, renovador de la picaresca con su bien contada *Breve Crónica del emigrante Manolo;* José Antonio Muñoz Rojas, auténtico poeta en prosa, con *Las Villena* y *Breve historia;* José Antonio Novais, entregado con amor al estudio de las casi dostoyewskianas «pobres gentes» en *El veinte;* José M.ª Pemán, eficaz moralista en *Perico Sánchez,* hábil evocador del estilo y temática de las *Fioretti* franciscanas en esa conmovedora delicia que es la *Leyenda de Fra Primitivo y el pozo;* Manuel Pilares, con sus cuentos rebosantes de gracia, fantasía, antitopiqueros y satíricos que son *Ese niño gordo a quien sus padres compraron un balón* y *El controlador,* un tipo casi kafkiano; José M.ª Sánchez-Silva, el famoso creador de Marcelino, dramático cuentista en *Francisco,* fusionador de realidad y magia en *El Tonto;* Alonso Zamora Vicente, intelectual, dueño de la más refinada y moderna técnica narrativa en *Pasado mañana* y en *De segunda mano,* un cuento fantástico excepcional.

Un grupo especial, de indudable interés, lo componen varios cuentistas de lengua catalana. Aparte la ya citada Catalina Albert (Víctor Català), representada con dos vigorosas narraciones, se incluyen tres relatos de Pere Calders, Salvador Espriu y Joaquim Ruyra. *Una curiosidad americana,* de Calders, es un cuento que rebasa, con mucho, la normal clasificación de «cuento de humor», dados el talento, estilo brillante y originalidad temática que lo caracterizan. En *Tres sorores,* ofrece Espriu el dramático balance, la amarga estampa de una decadencia, el final de una alta burguesía. Hay un enorme

poder evocador, un sabio arte descriptivo, un implacable análisis de la condición humana. *Las cosas benignas,* de Joaquim Ruyra, es un relato calificable de clásico por su tema, su intención, su trasfondo humanístico, su noble lenguaje.

En conjunto un repertorio tan variado como brillante, un testimonio elocuente de la vitalidad y posibilidades del cuento español actual.

CUENTOS HISPANOAMERICANOS

Creo que, por su volumen y calidad, también resultan reveladoras de la importancia que el cuento tiene en las actuales letras hispanoamericanas, las muy numerosas páginas que a éstas hemos dedicado en nuestra *Antología.*

Inicia la selección un conjunto de cuentos argentinos. Con recordar que usualmente se valora hoy más a Echeverría por su cuento *El matadero* que por sus poesías, en los orígenes del romanticismo literario argentino, habremos obtenido algo así como una de las claves significativas del arraigo del género en esa nación que, sin hipérbole, cuenta con algunos de los mejores cuentistas universales.

Tras lamentar alguna ausencia importante —como la de Eduardo Mallea, entre otros— paso a dar breve noticia de los cuentistas seleccionados. Entre los más antiguos figura José S. Álvarez, representado aquí con un cuento humorístico y satírico, bien tradicional: *El pobre amigo.* Humorístico es, también, uno de los *Tres relatos porteños,* de Arturo Cancela, aquí incluido, *El cocobacilo de Herrlin,* ingeniosa sátira contra ciertos aspectos de la burocracia argentina. Por contraste, un relato tradicional como *El fortín de los hombres sin miedo,* de Guillermo House, casi tiene el aire de una leyenda de Bécquer, adaptada a un nuevo paisaje. Muy dramática también, muy extraña en su mezcla de locura, erotismo y sueño es la novela corta en forma dialogada, *En la tela del sueño,* de Enrique Larreta, el gran creador de *La gloria de don Ramiro.* Al igual que esta novela dio fama universal a Larreta, *Don Segundo Sombra* se la dio a Ricardo Güiraldes, cuyos *Cuentos de amor y de sangre* (1915) poseen una tonalidad casi romántica. Los de Roberto Jorge Payró suponen una especie de neopicarismo, el político, por ejemplo, de unas elecciones en Pago Chico, tal como es descrito en *El caudillo.*

La gran figura de las letras argentinas, Ricardo Rojas, está representada como cuentista con *La Telesita,* de extraordinaria belleza formal, de lenguaje. En cuanto a Ezequiel Martínez Estrada, el autor de la *Radiografía de la pampa* (1933) —obra frecuentemente comparada con el *Facundo,* de Sarmiento—, nos muestra en *La inundación* sus dotes para lo trágico. Junto a estos escritores, casi calificables de clásicos en la actual literatura argentina, Leopoldo Lugones, Premio Nacional de Literatura en 1935, poeta que fue, con Rubén Darío, portavoz del modernismo, nos ofrece en *Los caballos de Abdera* un alucinante relato entre épico y fantástico.

Entre los cuentistas más modernos destaca Jorge Luis Borges —a quien se deben colecciones de relatos tan extraordinarios como *Historia universal de la infamia, El Aleph, Ficciones,* etc.—, poeta, ensayista, genuino intelectual, cuyos cuentos han sido comparados con los mejores de Chesterton o de Kafka. Compañero y colaborador suyo es Adolfo Bioy Casares, del

que hemos seleccionado un excelente relato policíaco, muy literario, muy irónico e intelectual: *El perjurio de la nieve.*

Luis Gudiño Krämer hace pensar en *El poney colorado* de Steinbeck, con su relato *Un potrillo.* Manuel Mujica Laínez nos deja un cuento ejemplar, nunca mejor dicho *de antología,* en *El salón dorado,* de estilo elaboradísimo, de tema impresionante. Augusto Mario Delfino, el delicado autor de *Fin de siglo,* trata con poética melancolía el tema de *Las tres Marías.*

* * *

En el grupo de cuentistas chilenos, hemos de lamentar, entre otras ausencias, la de Marta Brunet. Pero no por breve, deja de ser menos interesante el material seleccionado: *El Rabino* y *El remate* definen bien el sentido moderno que José Santos González Vera da al cuento, al transportar el interés desde la trama a la situación. Juan Marín, autor de *Cuentos de viento y agua,* es capaz de, con pocos y precisos toques, crear un ambiente y un misterio en *El hombre de media noche.* Por su parte, Salvador Reyes da forma en *Cena para mañana* a un símbolo conmovedor.

* * *

En la selección mejicana figuran algunos autores no rigurosamente contemporáneos, pero cuya inserción resultaba casi obligada a la hora de ofrecer un panorama variado y representativo del cuento en esa nación. Así, por más que Amado Nervo destacara como poeta, conviene recordar también sus *Cuentos Misteriosos* (1919). Nervo fue gran admirador y discípulo de Manuel Gutiérrez Nájera, buen cultivador del relato breve en sus *Cuentos frágiles* (1883), *Cuentos de color de humo* (1898). También Rafael Delgado, representado aquí con *Justicia popular,* pertenece a la literatura calificable de finisecular.

Una concepción más moderna del cuento es la que, por ejemplo, ofrecen Juan José Arreola, intelectual y burlón en *El rinoceronte;* Mauricio Magdaleno, enérgico sin truculencias en *El caimán;* Francisco Monterde, con *El salteador* —que casi se diría una recreación del tema de *La fosforerita,* de Andersen, adaptado a un nuevo ambiente y circunstancias—; Alfonso Reyes, con *La cena,* un cuento muy intelectual, onírico, inquietante, de bellísimo lenguaje; Rafael Solana, con *La deuda,* novela corta realmente ingeniosa, etc.

* * *

Entre los cuentos venezolanos, *El crepúsculo del Diablo* tiene todo el simbolismo, fuerza trágica y vigoroso descriptivismo de las mejores páginas de Rómulo Gallegos, el tan leído autor de *Doña Bárbara. Las dos Chelitos,* de Julio Garmendia, es un cuento más bien lírico, como lírica es la estampa *El cuarto de los duendes.*

El paso del tiempo, la soledad y la monotonía de una existencia humana, los símbolos de la muerte, la reiteración casi kafkiana, hacen de *Las tres ventanas,* de Héctor Mújica un excelente cuento. El lenguaje rico y elaborado de *Los batracios,* de Mariano Picón-Salas, la intensidad con que es narrada la trágica anécdota, el aire de crispada y horrible pesadilla, convierten en inol-

vidables las páginas de ese relato. Los dos de Arturo Uslar Pietri —uno de los mejores cuentistas venezolanos— ofrecen el contraste de la nota realista (en *El gallo*) frente al tierno y poético simbolismo de *La lluvia.*

* * *

Vistos en conjunto, los cuentos hispanoamericanos incluidos en nuestra *Antología,* se caracterizan por su prodigiosa variedad. Desde el relato acendradamente local o regional, ásperamente realista, al cuento más fantástico e imaginativo —ampliamente representado aquí— hay muchos matices y acentos. El cuento hispanoamericano responde en su temática, en la multiplicidad de las técnicas, a la riqueza, hervor vital y complejidad de una de las literaturas —o de un conjunto de literaturas— a las que una lengua vieja y, a la vez, siempre joven y flexible, abre las más estupendas posibilidades, los más dilatados horizontes.

Cuentos norteamericanos

Pasando ahora, por razón de vecindad geográfica, al grupo de cuentistas norteamericanos, conviene ante todo apuntar lo mucho que el preparador y editores de esta *Antología* lamentan el no haber podido incluir en ella relatos de Hemingway, Steinbeck, Carson Mac Cullers, entre otros importantes cultivadores del cuento en los Estados Unidos.

Aun así, pese a tales ausencias, el grupo es interesante, encabezado por narradores del siglo pasado, pero de sensibilidad próxima a la nuestra, verdaderos clásicos del género, como lo son Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Francis Bret Harte y, más moderno ya, Jack London.

No creo que pueda imaginarse una antología del cuento norteamericano sin que en ella figure algún relato de Melville tan significativo como *Benito Cereno* —perteneciente a la serie *Piazza Tales*— o la novela corta *Bartleby,* aquí incluida, verdadera obra maestra del género, inquietante como un cuento de Kafka, conmovedora y tierna como el mejor Dickens. ¡Qué grande y melancólica belleza la que poseen esas páginas, allegables por su simbolismo, aunque no por su tema ni por su lenguaje, a las de la extraordinaria *Moby Dick*! De todas formas, se diría que Melville gana al reducirse. Su *Bartleby* es más moderno que muchos de los relatos breves que hoy puedan escribirse en cualquier parte del mundo.

Hawthorne, autor de *Twice-Told Tales* (1837), novelista simbólico y metafísico en *La letra roja,* dueño de una temática y de una expresión de impresionante belleza, está representado por *El joven Goodman Brown,* cuento evidentemente simbólico, visión nocturna y misteriosa, reveladora de un dramático puritanismo.

The luck of Roaring Camp (1868), de Francis Bret Harte, el narrador del Oeste, de las aventuras, de la búsqueda del oro, de la nueva picaresca nacida a su sombra, marcó un hito importante en la historia del cuento norteamericano. Esta obra excepcional en la que las notas humorísticas y las trágicas se mezclan personalísimamente, no podía faltar en nuestra *Antología.*

La más característica escenografía en que vivió y escribió el aventurero y novelista Jack London, actúa de dramático resonador de una historia de persecución tenaz: *La senda de los falsos soles.*

Entre los cuentistas modernos destaca la participación de los escritores del Sur: William Faulkner con los negros atormentados y trágicos de *Se va a poner el sol,* relato de una tensión; Robert Penn Warren en *El invierno de las moras* —perteneciente a *The Circus in the Attic and other Stories* (1947), año en que le fue concedido al autor el Premio Pulitzer— maneja unos motivos próximos a los faulknerianos: recuerdos de infancia, lenguaje rico y lírico, los negros, el bosque, el desbordamiento del río, la tensión que marca la llegada de un vagabundo a un hogar tranquilo, todo ello integrado en una obra maestra del género. Agréguese a estos nombres el de la escritora Eudora Welty, nacida en Jackson (Mississipí), ganadora en 1942 del Premio O'Henry de cuentos, intérprete del Sur con una visión que los críticos han comparado a la de Faulkner. Los dos cuentos que la representan en nuestra *Antología* son de una gran calidad poética que no merma, sino acrece, su estricto valor narrativo.

CUENTOS INGLESES

Enfrentado el grupo de cuentistas norteamericanos al de ingleses, se podrá percibir que pese a servirse unos y otros del mismo instrumento expresivo. y pese a pertenecer a una común tradición literaria —¡y qué brillante tradición, sobre todo en el género de la *short story,* una de las más bellas realizaciones del mundo anglosajón!—, hay, sin embargo, diferencia de acentos, de matices. El hecho de que domine en nuestra selección norteamericana el grupo de narradores del Sur, con la peculiarísima temática que ello supone, marca una diferencia más entre uno y otro mundo literario en lengua inglesa.

¡Qué maravilla la de ese *Hipócrita feliz* (1897), de Max Beerbohm, que aparece en nuestra *Antología*! Es la obra maestra de un depurado intelectual que, a la vez, fue un gran caricaturista gráfico. Un apólogo como éste (pues no otra cosa es *El hipócrita feliz*) nos permite ver hasta qué punto la capacidad de Beerbohm para el dibujo caricaturesco tiene su repercusión o correlación literaria. Ante esas páginas es inevitable recordar la mejor manera de un Dickens o un Thackeray.

De Martin Donisthorp Armstrong, narrador, poeta y ensayista, descendiente de Wordswordth e influido por John Donne, por los poetas metafísicos, y por los clásicos españoles y franceses, recogemos *Agua mansa,* habilísimo cuento en el que todo es sospecha y evocación.

Gilbert Keith Chesterton, el gran escritor católico, el famoso narrador de los *Tales of the Long Bow,* el creador del sacerdote-detective P. Brown, nos ofrece una aventura de éste en *El hombre verde,* modelo de relato policíaco breve.

En cuanto al también escritor católico Graham Greene, una de los más considerables narradores anglosajones del siglo XX, está aquí representado por dos cuentos tan dispares como admirables: *Los destructores* —que supone un análisis entre frío y humorístico de la mentalidad infantil—, cuyo ritmo narrativo se ajusta perfectamente a la increíble anécdota, e *Iglesia militante,* un relato en el que reaparece un escenario tan característico de Greene, como son las misiones católicas africanas. Humor, ternura, sencillez son notas distintivas de este humanísimo cuento.

De Aldous Huxley, paradigma del más cáustico e intelectual novelar inglés de nuestro tiempo, se incluye *El mejicanito,* historia de un sombrero

o, mejor dicho, de lo que a ese sombrero quedó asociado: un rico y fastuoso ambiente italiano, un dramático pasar del tiempo con todo lo que conlleva en cambios, decepciones, fracasos.

De David Herbert Lawrence, famoso por el escándalo de su *Lady Chatterley's Lover,* no autorizada en Inglaterra hasta hace muy poco tiempo, hemos escogido una de sus más bellas novelas cortas, *La mujer que se fue a caballo.* El escenario es el mismo del de la novela extensa, *La serpiente emplumada:* Méjico, como el emblema de un mundo de violenta y bárbara belleza, la de esos indios, que aún realizan sacrificios humanos a sus dioses. *La mujer que se fue a caballo* refleja bien algunas de las más insistentes obsesiones de Lawrence, por ejemplo, la exaltación de la vida entendida primaria, biológicamente, frente a la condena de quienes quisieran ignorar ese lado físico de la misma: en la novela corta, el marido de la mujer que huye de él hacia la libertad, la aventura, lo maravilloso, encarnado en los indios salvajes que viven escondidos en las montañas.

Edward Morgan Forster es considerado tan excelente cultivador de la novela, como teorizador del género en su clásica obra *Aspects of the Novel.* De su talento para la novela corta da buena idea *Historia de un pánico,* relato que trae al recuerdo algún otro de Henry James, concretamente *Otra vuelta de tuerca,* al que se asemeja en la impresionante presentación de lo demoníaco.

John Boynton Priestley es más conocido del público español como dramaturgo, que como cuentista. *La herida del tiempo, Llama un inspector,* etc., se han hecho centenarias en los escenarios españoles. Quien las conozca podrá comprobar hasta qué punto el cuento fantástico, *El otro sitio,* enlaza temática e intencionalmente con el motivo del tiempo, medular en el teatro priestleyano, e incluso con obras como la tan conocida, también, de Balderston, *La plaza de Berkeley.* Por otra parte, creo que ofrecería interés comparar *El otro sitio* con algún cuento de H. G. Wells, *La puerta en el muro* y *Un sueño de Armageddon.* Como quiera que sea, el relato de Priestley —un cuento metafísico— es de un gran efecto, de un apasionante interés.

Los de Pelham Grenville Wodehouse definen bien el alegre, vitalísimo humorismo de este popular autor, creador de tan amables seres como el fiel mayordomo Jeeves, el locuaz Mr. Mulliner, los jovencitos del Club de los Zánganos, etc.

Contrasta vivamente con tan desenfadada zona narrativa, *La cacería* de Virginia Woolf, escritora en la que se perciben influencias de Meredith, de Forster, de Proust, de Joyce. La violencia, la muerte, el tiempo y su misterio, laten tras el poético y elaborado lenguaje de *La cacería,* en donde tanto importa la captación de la sensación, del matiz.

Dos narradores irlandeses figuran en nuestra selección: James Joyce y Liam O'Flaherty. La importancia del primero viene dada, sobre todo, por su *Ulysses* (1922), la obra que marca el inicio de una nueva manera de novelar en las letras europeas del siglo XX. La capacidad de Joyce para el relato breve quedó bien patente en sus *Dubliners (Gentes de Dublín)* (1914). Pocos finales de cuento recuerdo tan patéticos como el del relato seleccionado, *Un chupatintas.*

La fama de O'Flaherty se la dio, sobre todo, la novela *The Informer (El delator)* (1925), llevada al cine magistralmente por John Ford. Su cuento *El don del Cielo* es una buena muestra del relato rural, tal como puede ser manejado en nuestro tiempo.

CUENTOS ALEMANES

En la selección alemana, el cuento actual está encarnado en viejos y jóvenes narradores, algunos desaparecidos ya como Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Thomas Mann, Elisabeth Langgäser.

Hugo von Hofmannsthal, escritor austríaco de barroca expresión literaria, altamente poética, abocado frecuentemente al simbolismo, maneja en *La aventura del mariscal de Bassompierre,* algunos de sus motivos predilectos: erotismo, magia, terror, fuego, enfermedad, muerte. Una cita amorosa se convierte en una secuencia de peste y enterramiento.

Kafka —del que un crítico inglés ha llegado a decir que es tan importante en nuestro siglo como Shakespeare lo fue en el suyo— es el autor, cuya obra salvada y recogida por su amigo y testamentario Max Brod, incompleta en ciertos textos, densamente simbólica, constituye una impresionante visión del hombre actual. Toda una literatura calificable más o menos adecuadamente de existencialista, una literatura del sinsentido, de la misteriosa culpabilidad del hombre, de su dramático asedio en busca de un Dios que se oculta, deriva de esos relatos únicos que son *La metamorfosis, El proceso, El castillo, La muralla china,* etc. Con el tema de *El castillo* se relaciona en cierto modo el del cuento *Ante la ley,* incluido en nuestra *Antología.* En este arte, el del cuento, logró Kafka páginas de excepción, dado el perfecto ajuste entre la incisividad de su estilo y la brevedad, casi de apólogo, de muchas de sus narraciones breves.

Los temas de adolescencia, las viriles competiciones escolares, la belleza de una edad casi mágica, constituyen la textura de *Duelo en Travemünde,* de Thomas Mann, el gran novelista al que tantos aciertos se deben, no sólo en el campo de la novela larga, sino también en el de la corta: *La muerte en Venecia, Mario y el mago,* etc.

De la narradora y poetisa de origen hebreo, Elisabeth Larggäser —alma religiosa y preocupada por temas tan capitales como el de su más famosa novela, *Das unauslöschliche Siegel (El sello indeleble)* (1946), sobre el que impone el bautismo— figura en nuestra selección *Tener suerte,* un cuento en el que toda su fuerza reside en el tono más que en su abrumadora temática.

Heinrich Böll, cuyo nombre se destaca entre los más recientes novelistas alemanes, maneja el humor negro, la sátira política, los toques kafkianos e hiperbólicos en *Mi cara triste.* La poetisa y narradora Marie Luise Kaschnitz traza un cuento extraño e inquietante en *La niña gorda.* Extraño también y casi filosófico, dentro de su sencillez, es *¿Quién es uno?* de Kurt Kusemberg, acertadísimo en la perfecta conjunción de tema y de tono narrativo.

Sobriamente dramático, cargado de penetración psicológica, excelente en su construcción, es *Muere un anciano,* el relato escogido de Luise Rinser. En *Mármoles y escombros,* de Ernst Schnabel, consigue el autor obtener una rara poesía del escenario y los seres de la ciudad destruida por la guerra. Muy humano, muy dramático en su simplicidad sin desgarros ni efectismos es *Un marco,* de Rolf Schroers.

CUENTOS FRANCESES, BELGAS Y NÓRDICOS

En la selección francesa figura un relato que, por sí sólo, valoraría una antología, una novela corta que es, indudablemente, una de las obras maestras de la literatura universal del siglo XX: *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry. Es lástima que por necesidades de la edición, por las características de la misma, no figuren en el relato las ilustraciones, los dibujos del propio autor, que son una delicia, llenos de frescor e ingenuidad, ajustadísimos a la alta poesía de unas páginas ejemplares e imperecederas. El tema de la soledad del hombre, la ridiculización sin malignidad del mundo tecnificado, materialista y frío de las «personas mayores», la delicadeza que emana del *petit prince* preocupado por la única flor de su planeta; todo ello compone un cuento inolvidable, para leer realmente no con los ojos sino con el corazón.

Pero también figura junto a esta prodigiosa creación de Saint-Exupéry, un conjunto de cuentos muy variados en lo que a temas y estilos se refiere. El de Guillaume Apollinaire, *Un habano con historia,* es una humorada sin trascendencia, pero exquisitamente narrada. *El perro,* de Marcel Aymé, pertenece a la extraordinaria serie *Les contes du Chat Perché* (1934), reveladora junto con la de *Le passe-murailles* (1947), del ingenio, fantasía y poder de invención de este autor. Se trata de una narración perfecta que, en su esquema, casi responde al de un viejo cuento medieval, totalmente modernizado.

La respuesta del viento, de René Bazin —escritor católico, al que se deben importantes colecciones de relatos como los *Contes de Bonne Pierrette* (1898)—, es un cuento poético y fantástico que parece enlazar con los mejores de Andersen y de Oscar Wilde.

El centauro, de Anne Campion, obtuvo el tercer premio en un concurso anual de cuentos (1954-55), organizado por varios periódicos, entre ellos «France-Dimanche» y «New York Herald Tribune», fallado por un jurado internacional. Francia fue dos veces premiada, precisamente a través de Anne Campion. La distinción parecerá justa a todo lector de *El centauro,* fantasía narrada con tanto humor como talento.

Leon Frapié fue un novelista que se hizo famoso, sobre todo, con *La maternelle* (1904), al conseguir esta obra el Premio Goncourt. Su cuento *El barquito* está lleno de delicadeza. Es lo que alguna vez he llamado un *cuento de objeto pequeño,* en el que la brevedad de éste se acomoda perfectamente a la del relato.

Por el contrario, *Ariana, hermana mía,* de André Maurois, es, en virtud de su construcción y dimensiones, una novela corta que por algún motivo y por la forma epistolar, trae al recuerdo una de las más populares obras de este famoso novelista y biógrafo, *Climas.* Contrasta con la relativa extensión de *Ariana, hermana mía,* el brevísimo e hiriente apólogo de *La catedral.*

Guy de Pourtalès fue un escritor suizo de lengua francesa, que obtuvo el Gran Premio de Novela, de la Academia Francesa, con su obra *La pêche miraculeuse* (1937). Educado en un ambiente calvinista, se sintió siempre atraído por los problemas de orden moral y religioso. Su producción cuentística —*Deux contes de Fées, pour grandes personnes* (1917), *Les contes du milieu du monde* (1940)— es de indudable valor, como lo prueba el poético relato *El gallo del campanario.*

También de lengua francesa, pero incluible como único representante de los cuentos belgas, tenemos a Jules Gille con *La «María-Helena»*, relato emotivo y delicado, muy agudo en lo que supone de captación de una sensible perspectiva infantil.

Un único cuento representa también a la literatura finlandesa, pero se trata de una obra maestra, *La enfermedad del papel,* de Eero Tolvanen. Con añeja terminología medieval diríamos de este relato que, por su intención satírica y moral, no es otra cosa que un *ejemplo.*

CUENTOS ITALIANOS Y PORTUGUESES

La selección italiana incluye a narradores de evidente importancia. No podía menos de ser así. Italia es uno de los países europeos de más brillante y mantenida tradición en el arte del relato breve, desde los tiempos de Boccaccio (a quien se debe algo así como la concepción moderna del género cuento, liberado de ciertos lastres medievales), hasta los de un Pirandello, por ejemplo.

Nuestra selección se abre con dos relatos de Antonio Baldini, *El sueño del viejo carcelero* y *Olimpia,* en los cuales el autor apura humanamente lo que podríamos llamar lógica del absurdo.

De Massimo Bontempelli se publica *El buen viento,* un cuento dado a conocer hace bastantes años en la «Revista de Occidente», y que sirvió para introducir en España al creador del llamado *realismo mágico.* Este ingeniosísimo *Buen viento* resulta un expresivo *espécimen* de lo que tal tendencia es.

Dino Buzzati es, posiblemente, uno de los escritores europeos que mejor se han asimilado los temas y procedimientos de Kafka. En 1958 consiguió el prestigioso Premio Strega por una colección de cuentos, su género predilecto, cultivado con talento excepcional. Cuentos llenos de fantasía, en los que lo grotesco, lo emotivo, lo terrorífico, a veces, se mezclan en forma impresionante.

De Bruno Cicognani, abogado florentino, cuya profesión le permitió conocer diversos ambientes y experiencias, se recogen aquí *Retorno* —un buen cuento dramático— y *La Zaira,* un logrado relato que nos hacen recordar *La trampa,* de Leopoldo Alas, «Clarín», por algún motivo: el del cariño al pobre animal, al pobre caballo torpe y despreciado.

Grazia Deledda se interesó por los cuentos populares de su tierra, Cerdeña. En ese escenario transcurre *La Nochebuena del magistrado,* de lenguaje denso y pastoso, de tema enormemente melancólico.

Los *Racconti romani,* de Alberto Moravia (seudónimo de Alberto Pincherle) sobresalen entre las más famosas creaciones del autor de *La Romana* (1947) y *La Ciociara* (1957). En nuestra antología podrán leerse *El payaso,* doloridamente humano, y *Engañado,* típico cuento romano de pícaros y ladrones.

Luigi Santucci, escritor católico, maneja un tema estupendo, originalísimo, en *Macrone, el teólogo;* cuento que, para muchos lectores españoles, constituirá una revelación del talento de un autor apenas conocido en nuestra patria, pese a su indudable valor. Bastante conocido es, en cambio, por sus novelas extensas como *Conversazione in Sicilia* (1941) o *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* (1947), Elio Vittorini, gran conocedor de Proust y Joyce,

poseedor de un lenguaje personalísimo. En *Viaje de novios* todo es situación, sugerencia; todo viene dado por la fuerza de la palabra narrativa.

Bien conocido, asimismo, del público español es Cesare Zavattini, sobre todo como argumentista de las más famosas películas de Vittorio de Sica, *Ladrón de bicicletas, Milagro en Milán* —basada en su relato *Totò il buono* (1943)—, *Umberto D,* etc. De 1931 son sus cuentos *Parliamo tanto di me,* poéticos, irreales. Así, en *Bat, Suc y Evans* encontramos la expresión melancólica de la belleza, cuando ésta es contemplada desde la rutina y la miseria.

* * *

La selección portuguesa es tan breve como intensa. Predomina en ella el cuento dramático y aun trágico. La única excepción es *La española,* de María Luisa Manoel de Vilhena, una bienhumorada anécdota.

De Antonio José Branquinho de Fonseca, poeta y novelista, caracterizado por la nota realista y la penetración psicológica, se incluye *Las manos frías,* espléndido de ambiente. Cierta temática muy siglo XIX, por su patetismo, es la que caracteriza *El regreso,* de Domingos Monteiro. *La piel del bombo,* de Aquilino Ribeiro —escritor del que suele decirse que ha colocado la prosa portuguesa contemporánea al nivel conseguido en otro tiempo por Eça de Queiroz— es un cuento cruel y amargo, de enérgico trazo.

CUENTOS RUSOS Y HÚNGAROS

En la selección rusa contrasta el amable tono infantil, la fantasía y la gracia narrativa de *El corredor veloz,* de Afanasiev, con el sombrío pesimismo de algún cuentista finisecular, por ejemplo, Andrejev —el llamado *Hamlet de la literatura rusa,* preocupado por problemas filosóficos, éticos y sociales— excelentemente representado con *La defensa.*

De esa época, a la que pertenece la más brillante cuentística rusa, casi la más brillante europea, es también Antón Chejov, para mi gusto uno de los más geniales —quizás el más— cultivadores del género suscitador de esta *Antología.* Los cuentos de Chejov son todos ejemplares, perfectos en la adecuación temático-expresiva, amargamente humorísticos, profundamente humanos, sobriamente conmovedores. Chejov representa en el arte del cuento una altísima cima, una delicada sensibilidad, capaz de transmutar en desnuda poesía los más triviales incidentes del vivir humano. *La muerte del funcionario* es un buen ejemplo del arte narrativo de Chejov.

Al siglo pasado pertenece asimismo Ivan Turgenjev, ruso bastante occidentalizado, muy relacionado con la literatura francesa, famoso en toda Europa por sus *Memorias de un cazador.* En esta *Antología* está representado por un solo, intenso y brevísimo cuento, *¡Que lo ahorquen!*

Un asesinato, de Mikhail Artsybashev, es un diatriba contra la pena de muerte, que podría relacionarse con algunas descripciones parecidas de Turgenjev, Víctor Hugo y, en nuestras letras, con *Lo que se ve por un anteojo,* de P. A. de Alarcón —muy elogiado por Azorín—, y *El hombre de los patíbulos,* de Palacio Valdés.

Mi primer disparo, de I. Biljunas es tan breve como sutilmente dramático, y constituye una certera visión del alma infantil. *El pan amargo,* de Yusief

Griegor-Tajovski, se caracteriza por su sencillo patetismo, por la evitación del énfasis a que el tema parecía prestarse.

De los modernos narradores soviéticos figuran algunos cuentos inspirados en la pasada guerra contra Alemania: *Antonina la Pequeña,* de Fedor Ivanovich Panfierov, y *El tercer ayudante,* de Constantin M. Simonov, excelentemente contado, con un estilo directo y periodístico. Recuérdese que Simonov, narrador de guerra, es autor de una novela extensa, *Los días y las noches* (1944), sobre la defensa de Stalingrado. Como antirrevisionista y diputado del Soviet Supremo, mantuvo una polémica con I. Erenburg.

* * *

La selección húngara se abre con *El manuscrito,* de Dezsö Kosztolányi, narrador y poeta en cuya obra se han advertido influencias de Baudelaire, Verlaine, Rilke. El cuento seleccionado es una buena muestra del humorismo húngaro, apoyado tantas veces en los minúsculos y hasta grotescos conflictos que suscita la vida de relación social.

Cuento para dormir es el título de la narración escogida de Ferenc Molnár, el famoso dramaturgo, el autor de *Lilion.* Hay un ritmo, una deliberada prolijidad de tono infantil, una fantasía tan personal en ese *Cuento para dormir,* que lo convierten en una pequeña maravilla narrativa.

Fantástico también (un sueño mágico, una visión del cielo y de sus gentes, un bello simbolismo cristiano) es *La panadera de Nuestro Señor,* de Ferenc Móra. Por el contrario, doloridamente realista, patético sin excesos, es *Siete ochavos,* de Zsigmond Móricz. Agreste y delicado como el mismo motivo que lo informa es *Flor de hielo magiar,* de Aaron Tamási.

Otros cuentos

Finalmente habría que decir algo de la parte más exótica de esta *Antología.* Por breve, por escasa que sea su representación, no hemos querido que faltase en ella la presencia de ciertas literaturas lejanas, apenas conocidas del público español, con relación sobre todo a su cultivo actual. Así, figuran en nuestra *Antología* dos estupendos cuentos australianos: *No hay medalla para Mallory,* de A. V. Piese —que obtuvo el segundo premio en el concurso internacional antes citado, a propósito de Anne Campion—, y *La cuarta cacatúa,* de Leslie Meller. El primero es un cuento de situación, bien captada y descrita: un análisis del escondido miedo del aviador cuya conducta es siempre heroica. *La cuarta cacatúa* es la historia de una alucinación, una bien construida fantasía que desemboca en un final sorprendente, efectista.

De las literaturas orientales se incluye un relato indio, muy conseguido en la adecuación del asunto a la forma que lo expresa: *Desconfiad de los ladrones,* de Surya Rao. La actual literatura japonesa está ejemplificada por *Una vieja deuda,* de Yasushi Inoue, con un buen tema en el que el destino, la superstición, el azar unen y separan a dos seres humanos.

Sentido y alcance de esta Antología

Aunque a lo largo de esta rápida visión del material integrado en nuestra *Antología,* he tenido ocasión de lamentar algunas ausencias, quiero insistir brevemente en tal punto. Toda antología se caracteriza por un cierto margen de arbitrariedades, que permite a sus lectores disentir de algunas inclusiones y echar de menos otras exclusiones u olvidos. Que esto ocurra incide en lo normal, en lo previsible, y todo antologista suele tener plena conciencia de los riesgos de su labor. No pretendo, pues, curarme en salud con las advertencias antes formuladas o con este comentario final acerca de los indudables defectos que nuestra selección presentará. Sí quisiera hacer ver al lector que ciertas ausencias como las que he señalado ya, más otras que percibirá fácilmente, no son todas imputables al antologista, y mucho menos a los editores, que han puesto todo su esfuerzo y su entusiasmo —a lo largo de varios, de muchos años de laboriosa adquisición del material— en conseguir una antología lo más completa y satisfactoria posible. Dada la amplitud y complejidad entrañadas en una selección abundante de un tan cultivado género, como es el cuento, visto a escala mundial, creo que es comprensible y hasta perdonable el que no se haya podido abarcar todo lo que se hubiese deseado.

De todas formas, estimo que, pese a esas limitaciones y defectos —achacables, en parte, a las aún mayores limitaciones del antologista—, la obra conseguida puede proporcionar al lector una visión relativamente aproximada, dentro de su parcialidad, de lo que hoy es el cuento en la literatura universal. Y lo que parece indudable es que nuestra *Antología* ofrecerá a todo el que se adentre en ella, una fuente inagotable de belleza creadora, de gracia, de emoción, de sorpresa. El cuento, género flexible, apto para las más plurales intenciones, apresador de los más imperceptibles matices, está aquí, en las páginas que siguen, tan apasionado, doliente, fantástico y jovial como lo es el mismo corazón del hombre.

Acerquémonos, pues, a tan bella y dilatada geografía literaria en la seguridad de que, a través de ese minúsculo pero hondo latir del cuento, podremos percibir el de la Humanidad actual, agobiada, es cierto, pero capaz aún de soñar, cantar, contar.

Mariano Baquero Goyanes