

El esplendor del relato corto moderno: poética del cuento en los años 80

NURIA M. CARRILLO
Universidad de Valladolid

Tras el período áureo de los años 50¹, en la década de los 80, el cuento moderno conoció su segunda edad de oro. El cuento vuelve a ser un género de éxito. Lo es, fundamentalmente, desde la perspectiva de la creación; se publica un número considerable de títulos, algunos de excelente nivel literario —entre ellos *Largo noviembre de Madrid* y *La tierra será un paraíso*, de Juan Eduardo Zúñiga; *Mi hermana Elba* y *Los altillos de Brumal*, de Cristina Fernández Cubas; *Siete miradas en un mismo paisaje*, de Esther Tusquets; *Cuentos del reino secreto*, de José María Merino; *Los brazos de la i griega* y *El síndrome de Estocolmo*, de Antonio Pereira; *Alguien te observa en secreto*, de Ignacio Martínez de Pisón; *Teniente Bravo*, de Juan Marsé; *Nuestro milenio*, de Paloma Díaz-Mas; *El grano de maíz rojo*, de José Jiménez Lozano; *Brasas de agosto*, de Luis Mateo Díez² e *Incidente en Atocha*, de José Ferrer-Bermejo entre un largo etcétera.

Se ha ido preparando, este florecimiento de la narrativa breve, gracias a una serie de hitos en los estudios críticos, protagonizados por Erna Brandenberger,

¹ En los años 50 los creadores se entusiasmaron con las posibilidades que el cuento ofrecía para reflejar la instantaneidad de lo cotidiano. Floreció un número considerable de revistas —*La Hora*, *Juventud*, *Ínsula*, *La Estafeta Literaria*, *Revista Española*, *Vértice*, etc.— que publicaban cuentos entre sus páginas como también lo hicieron rotativos de gran tirada —*ABC*, *Ya*, *Arriba*. Autores de prestigio publicaban su primer libro de relatos —entre ellos Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Daniel Sueiro, Francisco García Pavón, Ana María Matute, Jorge Ferrer-Vidal y Lauro Olmo. Las editoriales —Taurus, Ínsula, Seix Barral, Cantalapiedra, Puerta del Sol, Gredos y otras— se mostraban favorables a su publicación y premios literarios de prestigio —Leopoldo Alas, Sésamo, Café Gijón etc.— se destinaban a la narrativa breve, desempeñando una importante labor de apoyo. Cf. ERNA BRANDENBERGER, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973, pp. 17-20 y también, EDUARDO TIJERAS, *Últimos rumbos del cuento español*, Buenos Aires, Columba, 1969, pp. 39-45.

² Junto a relatos inéditos, Luis Mateo Díez recopila los cuentos más representativos de su trayectoria, pero revisados desde la experiencia de su aprendizaje como escritor, por lo que el volumen puede contarse entre los originales de esta década.

que aporta una visión del cuento en la literatura española de posguerra³, y muy especialmente Mariano Baquero Goyanes que procede a una definición genérica y a un análisis exhaustivo de una centuria –el siglo XIX–⁴ y Enrique Anderson Imbert, con un estudio técnico general⁵. Algunas de sus observaciones teóricas, siguen teniendo vigencia para los cuentistas que publicaron en los 80.

Dejando aparte el recorrido diacrónico que Anderson Imbert dedica a la historia del género en la literatura española⁶, este crítico define el cuento moderno⁷ –en cuanto entidad genérica– por un primer rasgo técnico externo, la brevedad, que –siguiendo a Poe– permite conseguir un efecto único final, esperado con impaciencia por el lector –presupuesto previo que se manifiesta desde la frase inicial. La consecuencia primera de la brevedad es el predominio de la trama, a la que se subordina el desarrollo psicológico de los personajes. Se desenvuelven, éstos, en el marco de un tiempo breve y de forma que suscita nuestro interés. Un cuento es, fundamentalmente, una acción única en una trama rigurosa. Dado que la brevedad impide al receptor intimar con el protagonista, el cuentista pretende que el lector se identifique con el autor, en cuanto creador externo del relato:

El lector, que sigue con interés las aventuras del protagonista novelesco en su lucha contra las circunstancias que se le resisten, sigue con igual interés las aventuras del cuentista en su lucha contra la inercia de la lengua y de la materia narrativa⁸.

Desde este ángulo del protagonismo del autor, deduce Anderson Imbert su proximidad al género lírico –característica que mantiene como supuesto fundamental Baquero Goyanes y los creadores del último decenio, pues, «el cuento da forma rigurosa a efusiones líricas, igual que un soneto»⁹.

Una de las afirmaciones más polémicas de Anderson Imbert es la falacia de la dicotomía novela-cuento, reducida, esencialmente, a una cuestión de dimensiones externas –lo cual invalida los límites con su género más próximo, la novela corta:

Un modo de llegar a la esencia del cuento es deslindar sus rasgos de los otros géneros parecidos, especialmente de los de la novela. Claro está que el deslinde no es absoluto. Siempre encontraremos cuentos con calidad de novelas, novelas con calidad de cuento¹⁰.

Y, en otro lugar, añade:

Sé, (...), por experiencia personal, que los túneles y tránsitos entre la creación de una novela y la creación de un cuento borran la frontera entre los respectivos géneros¹¹.

³ Cf. ERNA BRANDENBERGER, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, op. cit.

⁴ Cf. MARIANO BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949.

⁵ Cf. ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.

⁶ Cf. E. ANDERSON IMBERT, *El cuento español*, Buenos Aires, Columba, 1959.

⁷ Cf. E. ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., pp. 27-28, 30-34 y 43-52.

⁸ *Ib. id.*, p. 49.

⁹ *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰ E. ANDERSON IMBERT, *El cuento español*, op. cit., p. 7.

¹¹ E. ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 50. Para M. Baquero Goyanes, a pesar de reconocer un parentesco innegable, la diferencia es clara: «El que un cuento pueda convertirse

En este punto, Anderson Imbert adscribe las *Novelas ejemplares* de Cervantes al género cuentístico: «pero, sin duda, sus *Novelas ejemplares* son cuentos en el sentido que hoy damos a esta palabra. Estos cuentos de Cervantes –imaginados en variadas formas y direcciones– fueron el modelo del arte de la novela en todo el siglo XVII.¹² Tan controvertida clasificación genérica se debe al confusionismo a la hora de determinar los rasgos pertinentes de la novela corta y el cuento, cuyas fronteras no dejan de ser fluctuantes¹³.

El crítico argentino propone como definición –tras partir de una postura esceptica acerca de tal posibilidad– una serie de afirmaciones generales: el cuento

en novela no creemos que sea una cualidad positiva, sino todo lo contrario (...). El buen escritor sabe distinguir los asuntos y nunca elegirá un tema de novela para cuento o viceversa. Porque juzgamos un error esa creencia de suponer una única clase de asuntos, susceptibles de ser transformados en novelas largas, novelas cortas o cuentos, según la extensión con que se narren. Es preciso darse cuenta de una vez de que no reside la virtud específica de esos géneros en sus dimensiones, sino en la índole de sus argumentos». Cf. *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 116. Puede verse, del mismo autor, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 129-132.

¹² E. ANDERSON IMBERT, *El cuento español*, op. cit., p. 13. Muy otro es el criterio de M. Baquero Goyanes: «Acabamos de decir que Cervantes crea la *novela* española, teniendo en cuenta que bajo la palabra *novela* existen dos géneros literarios: la *novela* auténtica, extensa –del tipo del *Quijote* o del *Persiles*– y la *novela* corta, –cualquiera de las *Ejemplares*», en *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 48. Un estudio de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en cuanto *novelas cortas* con referencia al influjo ejercido sobre ellas por los cuentos populares, puede verse en W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 212-250. Un panorama general de la evolución de la *novela* corta en España, centrado en la figura de Cervantes –con un estudio de la situación previa y posterior– es el trazado por W. KRÖMER en *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 206-237.

¹³ La problemática del cuento es, en definitiva, la problemática global del relato breve. Un buen compendio de las características que distinguen el relato extenso del relato breve y más específicamente los subgéneros *novela* corta y cuento, atendiendo a las diferencias en sus organizaciones de mundos, puede verse en el estudio de TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pp. 297-309. Muy escuetamente, podemos apuntar que además de las diferentes extensiones de sus manifestaciones textuales lineales, la *novela* corta se decanta por un volumen semántico mayor: contiene mayor dosis de descripción y de presentación de personajes, aunque sin sobrepasar unos límites más allá de los cuales se entraría en el terreno de las digresiones; su argumento es más amplio; la vibración emocional única más sostenida y el mundo de desarrollo principal está compuesto por un conjunto de submundos más extenso, con series de elementos semánticos más amplias que en el cuento, del que es propio una mayor concentración semántica, una vibración emocional única puntual y un conjunto de mundos secundarios escasos e incluso inexistentes. M. Baquero Goyanes asigna a la *novela* corta el término *cuento largo* ya usado por Emilia Pardo Bazán, indicativo de la proximidad de estos dos subgéneros. Dedicamos al tema las pp. 108-113 de su estudio *El cuento español en el siglo XIX*, cit. Puede verse también del mismo autor, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, op. cit., pp. 126-127; *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964, pp. XXXI-XXXII; «Los 'cuentos largos' de 'Clarín'», en *Los Cuadernos del Norte*, II, 7, 1981, pp. 68-71 y «Sobre la novela y sus límites», en *Arbor*, 42, XVIII, 1949. Véase, además, MARY LOUISE PRATT, «The Short Story: The Long and the Short of it», en *Poetics*, 10, 2-3, 1981, pp. 175-194; EDELWEIS SERRA, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 11-26; MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS, «El género *novela* corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la *novela* corta) (1907-1936)», en *Estudios literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974; RICARDO GULLÓN, «Las *novelas*-cortas de 'Clarín'», en *Ínsula*, VI, 76, 1952, p. 3.; FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES, *Historia y antología de la novela corta en España*, Madrid, Aguilar, 1959, 2ª ed. y R. J. SALVIA, «Las fronteras entre el cuento y la *novela*», en *Leonardo*, I, 1945, pp. 245-249.

es una narración breve en prosa que, basándose en un hecho real, expresa la imaginación de un escritor individual. Los acontecimientos se imbrican en la trama, graduando la tensión, con el fin de interesar al lector hasta un final satisfactorio desde el punto de vista estético¹⁴.

Mariano Baquero Goyanes plantea su estudio histórico desde la perspectiva de la progresión técnica, que desde el cuento medieval y renacentista culmina en el cuento moderno¹⁵, cuyo precedente inmediato es el cuento romántico que, por primera vez, se manifiesta como forma literaria estrictamente creacional. Los cuentistas del Romanticismo lograron «la literaturización de un género tenido por ínfimo y despreciable. Literaturización lenta, primero aplicada a narraciones aún atadas a lo tradicional, de donde van poco a poco desligándose hasta quedar convertidas en pura expresión de la imaginación del escritor, el cual toma ya de lo legendario sólo el color y no el argumento»¹⁶.

El cuento moderno que nace en el siglo XIX, es, según Baquero Goyanes, esencialmente argumental y se construye, por lo general, en torno a un momento vital intenso –o en torno a un momento gris que resume una existencia. Amplía su espectro temático (el cuento psicológico figura como la innovación más notable), aunque conserva los propósitos moralizantes, explícitamente, o metamorfoseados en defensas ideológicas de índole diversa. Ha conquistado su independencia estética gracias a la alianza con el periodismo, aunque posteriormente se agrupe en colecciones que prescinden ya de un motivo argumental aglutinante¹⁷.

Llegado a su mayoría de edad el cuento, como entidad émica, se define por unas precisas características técnicas: sus dimensiones, más o menos breves, y su forma, se ajustan con precisión al tema; su núcleo es un argumento de interés en torno a un incidente vital relevante o significativo, y a él se subordina el estilo; comunica una impresión de instantaneidad y de condensación, además de un efecto único; debe estar capacitado para conquistar la atención del lector desde la primera línea hasta el final, en ocasiones climático y sorprendente. El diálogo, si lo hay, y las descripciones, son medidas, y el estilo, preciso. Su *tempo* es rápido, su técnica sintética y la inspiración súbita, que como causa eficiente afecta al cuentista, se asemeja a la poética¹⁸.

En resumen, el cuento –son palabras de Mariano Baquero Goyanes– es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy seme-

¹⁴ E. ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 52.

¹⁵ M. BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., especialmente pp. 77-88.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 158.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 77-88.

¹⁸ *Ib. id.*, pp. 119-140. La aproximación del cuento al género lírico, su transmisión de un efecto único y singular, el final inesperado como clímax y conclusión del relato, fueron intuiciones de E. Allan Poe que compartieron los formalistas rusos. Cf. EICHEMBAUM, «Sobre la teoría de la prosa», en T. TODOROV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 147-157. Véase, además, B. EICHEMBAUM, «Cómo está hecho *El capote* de Gogol», en T. TODOROV, op. cit., pp. 159-176. M. Baquero Goyanes cita antecedentes hispánicos. Cf. *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 140.

jante 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. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento¹⁹.

En términos generales, son precisamente éstas, las coordenadas que guían en sus apreciaciones teóricas a los cuentistas que publicaron en los 80, conscientes plenamente de la madurez del género que practican, manifiesta en unos precisos rasgos técnicos –a los que alude Anderson Imbert, y muy especialmente, Baquero Goyanes–, que afectan tanto a la organización interna del cuento como a su agente y posible destinatario.

a) EL EMISOR: POSICIONAMIENTO DEL CUENTISTA ANTE EL PROCESO CREATIVO

A la actualidad de las afirmaciones de Baquero Goyanes, hay que sumar la vena teórica del argentino Julio Cortázar –apoyada por la proximidad cronológica–, que ejemplifica magistralmente en su propia labor literaria.

Uno de los pilares de la teórica cuentística de los narradores de la última década es la cercanía del relato breve al territorio de la lírica²⁰. Esta proximidad se basa en la experiencia original que afecta al artista. Escribe Julio Cortázar:

(...) El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen «normal» de la conciencia. (...) Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable²¹.

El cuentista se somete a una escritura en tensión de signo poético que no puede relajarse sin desvirtuar su esencia.

(...) Y es que –son palabras de Luis Mateo Díez– del mismo modo que por entonces estaba yo totalmente de acuerdo con la vieja consideración de que en la poesía se encuentra el grado límite de la expresión literaria, también mantenía que era el cuento donde podía alcanzarse el grado límite de la expresión narrativa²².

¹⁹ M. BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 149.

²⁰ Lo que permitiría reconstruir una línea obviada por la crítica que, retrospectivamente, enlazaría con la prosa becqueriana, pasando por la narrativa breve modernista y de vanguardia.

²¹ JULIO CORTÁZAR, *La casilla de los Morelli/Algunos aspectos del cuento*, Barcelona, Tusquets, 1988, 4ª ed., p. 113.

²² LUIS MATEO DíEZ, «Contar algo del cuento», *Ínsula*, 495, 6 de febrero de 1988, p. 22.

El propio Luis Mateo Díez, analizando la concepción del género de Manuel Andújar²³, alude a esta misma «vibración» lumínica, términos que se ajustan al mismo campo semántico de lo lírico:

La vibración no puede nunca decaer ni diluirse, y esa vibración ha de guiar el propio pulso del cuentista, el palpito creador de una concentración especialmente iluminadora. Un buen cuento –según Andújar– debe tener, y la comparación con la poesía es casi obligada, como la ráfaga impulsora de un tema, de una gente, de un ambiente²⁴.

Del mismo modo, Ana María Matute considera que en un cuento se asocian la intensidad y la claridad del lenguaje a la capacidad de misterio de la poesía²⁵, tesis que ratifica Francisco Ayala para el que «el cuento propiamente dicho podría considerarse como manifestación arcaizante del poetizar, como forma de interpretación y revelación del misterio, anterior a toda literatura»²⁶.

El cuento aísla un fragmento de mundo para sumergirse en él, en profundidad. Ajeno a toda dispersión, otra de sus facetas líricas, señalada por otros autores, es la concentración.

(...) El cuento –son palabras de Fernando Quiñones– aspira a agotar, exhaustivamente, un sector muy reducido de la realidad o de la fantasía; en él se concentra y de él no sale sino muy esporádicamente (...). Esa concentración, creo, es lo que más aproxima el cuento a la poesía y lo que lo sitúa a caballo de ésta y la novela²⁷.

Esa característica apunta ya, directamente, a la tramoya interna del género, a su andamiaje constructivo.

b) CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y ESTRUCTURALES

Un cuento debe proyectar –en teoría cortazariana–, una *apertura* más allá de sí mismo, mediante una técnica condensatoria que somete a intensidad y tensión la escritura narrativa.

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige (...). (La tensión) es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera²⁸.

²³ Cf. GERARDO PIÑA-ROSALES, *Narrativa breve de Manuel Andújar*, Valencia, Albatros, 1988.

²⁴ LUIS MATEO DÍEZ, prólogo a los *Cuentos completos* de Manuel Andújar, Madrid, Alianza, 1989, p. IV.

²⁵ Cf. ERNA BRANDENBERGER, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, op. cit., p. 140.

²⁶ FRANCISCO AYALA, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970, p. 66.

²⁷ Cit. por ERNA BRANDENBERGER, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, op. cit., p. 143.

²⁸ JULIO CORTÁZAR, *La casilla de los Morelli/Algunos aspectos del cuento*, op. cit., p. 145.

Los cuentistas de los 80 insisten, por lo general, en ese logro estructural de intensidad, condensación y concisión sintética. El instrumento manejado para tal fin es un lenguaje especial de «alta tensión», en expresión de Jorge Ferrer-Vidal²⁹. A este ideal técnico alude José María Merino, según el cual, el cuento no tolera lo secundario. Cada palabra debe ser justa y la elección de los motivos, acertada:

(...) Me refiero al sentido de la *narración pura*, en que lo sintético predomina sobre lo analítico, que tiende a la máxima expresividad en el menor espacio dramático posible y que, se plantee como se plantee el desenlace –quiero decir, con independencia de que el autor tienda a ser ambiguo o explícito–, resulta siempre un final exhaustivo, que concluye o, mejor, remata la intensidad de lo narrado³⁰.

La suma de concentración e intensidad se constituye así en fórmula, con la que el cuento puede lograr su perfección. Insiste Manuel Andújar a la hora de definir el género, énfatica y significativamente, en este binomio como componente fundamental:

(...) el cuento es una específica forma narrativa, de ninguna otra deudora, concentrada –reconcentrada y hasta concéntrica, (...)– en su tiempo y en su espacio, con el predicado de intensidad como emblema determinante (...) ³¹.

En la enumeración de las particularidades que forman la esencia del cuento, Luis Mateo Díez cita también tales características –precisión, condensación e intensidad–, como ineludibles:

La determinación de lo significativo, la administración de lo que se cuenta, sobre la base estricta y medida de lo necesario, de lo preciso, la imprescindible condensación que debe actuar siempre a favor de la intensidad, me parecen elementos sustanciales de un género en el que –como también indicaba Cortázar– todo debe conducir a una especie de fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande³².

Su *tema* debe ser apresador de un suceso o una imagen significativos; es decir, no sólo excepcionales, sino también trascendentes.

²⁹ Escribe JORGE FERRER-VIDAL: «Un cuento es, naturalmente, una narración breve, escrita con un lenguaje especial que, para entendernos, podríamos llamar de *alta tensión*, capaz de crear en el ánimo de quien lee una atmósfera de exasperación o de desasosiego o –¿por qué no?– de bienhadada paz; un cuento es algo que obliga al lector a rendirse contra su voluntad ante lo inesperado, lo absurdo o lo inusitado; un cuento debe ser creído y aceptado por quien lo lea como dogma de fe literaria, mal que pese a nuestro raciocinio, y tal creencia debe fundamentarse –al igual que los dogmas de fe religiosa o filosófica– en la luz esclarecedora que imparte al lector, de modo que éste se encuentre catapultado a la revelación de aspectos desconocidos de su propia persona y de su vida. Y todo ello, con muy pocas palabras. Un buen cuento es un chispazo lumínico, en algunos casos inquietante, siempre clarificador, que supone un sacudimiento de alma, un descubrir parcelas ignoradas, una identificación de fenomenologías que, aunque no *sean* reales, se hallan instaladas y palpitantes en la conciencia del mundo», en «Repertorio de los cuentos de Jorge Ferrer-Vidal», *Lucanor*, 3, mayo de 1989, p. 131.

³⁰ JOSÉ MARÍA MERINO, «El cuento: narración pura», *Ínsula*, 495, 6 de febrero de 1988, p. 21.

³¹ LUIS MATEO DÍEZ, prólogo a los *Cuentos completos* de Manuel Andújar, *op. cit.*, p. IV.

³² LUIS MATEO DÍEZ, «Contar algo del cuento», *cit.*, p. 22.

Sus *personajes* de ficción, en el paréntesis acotado por el relato, atraen por la singularidad en su carácter o actuación:

(...) Un buen cuento –según José María Merino–, necesita (...) conseguir tal interés en la trama –o en la situación– que el lector se sienta empujado insoslayablemente hasta el final. Que conste que no me estoy refiriendo solamente a los cuentos de corte fantástico. El cuento más realista del mundo debe trascender en su desarrollo escenarios, personajes y acciones para conseguir cierta palpitación arquetípica. Pienso que sólo cuando se alcanza esto se puede hablar de un cuento conseguido³³.

Se oponen tajantemente nuestros narradores a la consideración del cuento como género menor y como terreno de aprendizaje para proyectos de mayor envergadura. Luis Mateo Díez, recuerda unas interesantes palabras de su heterónimo Sabino Ordás a este respecto:

No afronta el cuento Andújar como mero banco de pruebas (...) sino en su concepción personal más arriesgada, en su mayor libertad, ya que el cuento no es un género para probar sino para descubrir, para hacer apuestas sobre el propio estilo y asumir los riesgos de aquello en lo que hay que acertar sin paliativos (...) ³⁴.

Y con voz propia reitera estas mismas apreciaciones:

Tuve y mantengo una clara animadversión a la idea (...) del cuento como territorio propicio para el aprendizaje del escritor, o como ámbito (...) para empeños de menor voltaje (...) ³⁵.

c) EL RECEPTOR: SU ACTITUD ANTE EL RELATO

Los acontecimientos que narra el cuento, enlazados en un argumento interesante, culminan en un final sorprendente o abierto a sugerencias, previsto por el autor desde su comienzo y esperado impacientemente por el lector. El cuentista debe conquistar su atención desde el inicio y no perderla hasta la conclusión.

A veces, se subvierte el orden y el escritor decide sorprender desde la primera frase. El cuento se reduce, entonces, a la explicación verosímil de ese inicio contundente y asombroso. Ricardo Doménech, al hacer un repaso de su propia experiencia creativa, recuerda ambas posibilidades:

La estructura del cuento, a diferencia de la novela y del cine, y con cierta proximidad al drama, está muy determinada por la urgencia del cierre (...). De ahí, la importancia máxima del desenlace sorpresa. (...) En algunas ocasiones la sorpresa no está al final, sino en las primeras líneas del relato, y todo el desarrollo de éste no es sino su justificación en términos de verosimilitud³⁶.

³³ JOSÉ MARÍA MERINO, «El cuento: narración pura», *cit.*, p. 21.

³⁴ LUIS MATEO DíEZ, prólogo a los *Cuentos completos* de Manuel Andújar, *op. cit.*, p. III.

³⁵ LUIS MATEO DíEZ, «Contar algo del cuento», *cit.*, p. 22.

³⁶ RICARDO DOMÉNECH, «Repertorio de los cuentos de Ricardo Doménech», *Lucanor*, 4, diciembre de 1989, pp. 142-143.

Dan fe, estas opiniones, del talante general de nuestros cuentistas en el terreno conceptual y apuntan las líneas maestras de lo que podría ser su poética del cuento³⁷, que, sumariamente se define por los rasgos siguientes:

- 1) En la génesis del cuento, afecta al escritor un impulso lírico, manifiesto en la concepción súbita del relato. A partir de ahí, debe someterse a una tensión continua en el proceso creativo, de la cual resulta una capacidad de misterio propia de la poesía.
Como ella, el cuento se centra en un sector de mundo real o fantástico y se introduce en él hasta agotarlo. La densidad y concentración definen, a nivel textual, esta misma vertiente lírica del relato.
- 2) Técnicamente, el estilo se define por la síntesis: la intensidad y la concisión exigen eludir lo secundario.
Al tiempo, el relato se trasciende a sí mismo, es decir, no se agota en su propia anécdota temática. Sus personajes son singulares en actos o caracteres.
- 3) El final, sorprendente o abierto, ha sido previsto por el cuentista desde el inicio. En ocasiones, la sorpresa se anuncia en el comienzo. En cualquier caso, un cuento logrado debe estar capacitado para mantener sin fisuras la atención del lector.
- 4) Todo lo cual conduce a un rechazo contundente de la falsa etiqueta de «género menor» con que se alude a la narrativa breve.

Todos ellos confluyen en el punto común de la reivindicación de un género que no disfruta aún de la valoración apropiada, ni ha ingresado todavía en los cánones de la «normalidad» —desde la perspectiva, sobre todo, de críticos y lectores.

³⁷ Andrés Berlanga define el cuento en estos términos: «para mí el cuento no es un relato o una estampa, sin más, sino un mundo con entidad propia, con argumentos sugerentes y abierto, pero de ciclo cerrado, si es posible con pirueta final verosímil; con ironía y emoción en sus entrañas, con algo de misterio o intriga, vinculado a mi tiempo y con un lenguaje que sea médula y no postizo, de lo que se narra», «Sobre el cuento», *Insula*, 495, 6 de febrero de 1988, p. 24.