

Fecha de recepción: 2 mayo 2010
 Fecha de aceptación: 10 julio 2010
 Fecha de publicación: 16 julio 2010
 URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-9.php>
 Oceánide número 2, ISSN 1989-6328

El género cuento a lo largo de la historia

María José Talavera Muñoz
 (Universidad de Alicante)

RESUMEN:

Mediante la siguiente afirmación de Baquero Goyanes, se obtiene una acertada visión global de lo que ha sido la historia del género cuento: «Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuraciones literarias en el siglo XIX y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que tal vez fuera el más antiguo del mundo y, a la vez, el que más tardó en adquirir forma literaria». La certeza de esta afirmación queda patente tras analizar la evolución del género desde sus orígenes en las literaturas del Cercano Oriente, Egipto, Israel y, tras estas, en las de Grecia, Roma, India y China, hasta su transfiguración durante el Romanticismo y su posterior configuración definitiva en el Realismo, con Leopoldo Alas «Clarín», donde se fija el modelo literario que seguirán autores actuales como Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa o Marina Mayoral. En el estudio de esta evolución son interesantes las aportaciones tanto del orientalista Teodoro Benfey, como las de su detractor Andrew Lang, sin olvidar el importante trabajo de recuperación y conservación que realizaron los hermanos Grimm, en Alemania; Woysick, en Polonia; Gran Steward, en Escocia; Crofton Croke, en Irlanda; y Cecilia Böhl de Faber, en España.

Palabras clave: cuento, Miguel Delibes, Romanticismo, Realismo.

ABSTRACT:

By the following statement of Baquero Goyanes, you get an accurate overview of what has been the history of the genre story: «the myth initially confused with the old beliefs and secular traditions, the story reaches literary configurations in the nineteenth and thus becomes the most paradoxical and strange of the genera: one that might be the world's oldest and, at the time, that later in acquiring literary form». The certainty of this assertion is evident after analyzing the evolution of the genre from its origins in the literatures of the Near East, Egypt, Israel and, following this, in those of Greece, Rome, India and China, to its transfiguration during the Romantic and final configuration after Realism, with Leopoldo Alas «Clarín», which sets the literary model seguirun contemporary writers such as Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa and Marina Mayoral. In the study of this evolution are interesting contributions from both the Orientalist Theodor Benfey, like his critic Andrew Lang, not to mention the important restoration and conservation work of the brothers who made Grimm, in Germany; Woysick in Poland, Grand Steward, in Scotland, Crofton Croke, in Ireland, and Cecilia Böhl de Faber, in Spain.

Keywords: storytelling, Miguel Delibes, Romanticism, Realism.

1. EN SUS ORÍGENES

El cuento tiene su origen en las literaturas del Cercano Oriente, Egipto, Israel y, tras estas, en las de Grecia, Roma, India, China, etc. En todas ellas, se han observado dos momentos característicos: una primitiva etapa en que se mezclan en el cuento la historia, la mitología, la epopeya, el drama, la poesía, la oratoria, etc.; y una segunda fase en que el narrador de un cuento toma conciencia de su propio papel como autor y de su obra como género independiente. En la literatura griega se ejemplifica esto atendiendo a los cuentos que aparecen en la *Historia* de Heródoto, como meras digresiones, en contraposición a los cuentos de Luciano, que ya se presentaban como una unidad independiente.

Siguiendo el estudio de Anderson Imbert (1996), se observa cómo el cuento, en sus orígenes, surge dentro de una conversación. Y así se recoge en las primeras referencias escritas que se conservan. Uno de los conversadores quiere impresionar al resto con la narración de un episodio sorprendente que cautive su atención. La sorpresa vendrá impuesta por la ruptura de las expectativas en el acontecer aparentemente cotidiano del episodio vital del protagonista del relato.

Hay ejemplos de este tipo de conversaciones en todas las literaturas. En Mesopotamia, el *Poema de Gilgamesh* muestra la conversación que mantiene el protagonista con el viejo Utnapishtim sobre la inmortalidad y, a raíz de ello, el viejo narra cómo se salvó junto a sus animales del Diluvio Universal (Anderson Imbert, 1996: 23). En Egipto, se encuentra una conversación, en un papiro de hace cuatro mil años, entre el rey Keops y sus hijos, quienes lo entretienen contándole, uno tras otro, cuentos maravillosos (Anderson Imbert, 1996: 23). También en la obra de Homero, cuando los personajes descansan de la acción, se ponen a conversar y, por ejemplo, en una de esas conversaciones Odiseo cuenta sus aventuras con los Ciclopes (Anderson Imbert, 1996: 23). Como ejemplos de literatura latina, aparecen enmarcados en conversaciones incluso cuentos de la calidad de los contenidos en el *Satiricón*, de Petronio y en *El asno de oro*, de Apuleyo (Anderson Imbert, 1996: 24). También, en la literatura india, el *Panchatranta* presenta narraciones de un viejo religioso que educa a tres príncipes (Anderson Imbert, 1996: 24).

Posteriormente, en las literaturas más modernas, cuando el cuento ya se ha constituido como entidad independiente, también aparece insertado en marcos que anuncian una conversación como motivo de agrupación de los mismos.

Anderson Imbert afirma que la propia naturaleza del hombre hace surgir en él, en un momento determinado, el deseo de referir un suceso que asombra porque rompe la lógica evolución que los acontecimientos suelen presentar en la cotidianidad. Y esto es lo que, desde los orígenes del hombre, ha impulsado a la creación de relatos, ya sean sacados de la misma realidad o inspirados en ella, o incluso mezclando realidad y ficción. Imbert, por tanto, da una explicación psicológica al origen del género. Afirma que un cuentista se comporta como un conversador. Aunque tenga la libertad que la creación en soledad permite al autor, éste asume el papel de conversador y pretende narrar durante un determinado espacio de tiempo, que sea suficiente para mantener el suspense, pero que no exceda de lo que cualquier interlocutor estaría dispuesto a aguantar escuchando en una conversación. El autor de un cuento, partiendo de las expectativas de brevedad que promete el género, sabe que la atención del lector dura poco. Ha de captar su atención desde el principio, perfilar los acontecimientos más importantes en un tiempo razonable y causar un efecto sorprendente antes de perder la atención de su lector. No puede detenerse en descripciones ni digresiones. En esto se asemejan las posturas psicológicas de autor y conversador.

2. A LO LARGO DEL ROMANTICISMO

El gusto del Romanticismo por lo popular fue fundamental para crear un ambiente que propiciara la valoración del género. En el siglo XIX comienzan a recogerse y editarse cuentos populares, es decir, narraciones breves y anónimas que se transmitieron oralmente a lo largo del tiempo. Esto despertó el interés por los relatos breves en general, pertenecieran o no al folklore tradicional.

Los primeros en recoger en una colección cuentos populares propios de la tradición oral fueron los hermanos Grimm, en Alemania, hacia 1812. Pero la exacerbación nacionalista que supone el Romanticismo hace que esta tarea se lleve a cabo también en el resto de países europeos. Así, son recogidos diversos cuentos populares en Polonia, por Woysick; en Escocia, por Gran Steward; en Irlanda, por Crofton Croke, etc. En España, fue Cecilia Böhl de Faber la que comienza esta tarea de registrar los cuentos populares. Sin embargo, esta autora no recogía los cuentos tal y como los oía de boca de los campesinos andaluces a quienes recurría, sino que los adornaba a su gusto y los hacía servir de lección moral, de sátira política, etc., si bien no adulteraba excesivamente su tono, ritmo y lenguaje. Para «Fernán Caballero», el cuento propiamente dicho no era el elaborado originalmente por un autor, es decir, el cuento literario, sino el recogido de la tradición oral, el cuento popular, a modo de los registrados en sus *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859) (Baquero Goyanes, 1992: 17).

Es necesario destacar, por otro lado, que se dan semejantes características argumentales en cuentos populares de literaturas muy alejadas, lo que da lugar a un comparativismo folklórico del que nacen dos posturas: la orientalista, barajada por Teodoro Benfey, que explica estas semejanzas

por la apropiación e imitación del cuento oriental, concretamente indio, en otras literaturas; y la de los detractores del origen oriental, como Andrew Lang, que afirman la semejanza de pensamientos, actitudes y acciones de los pueblos primitivos, lo que les lleva a tener los mismos mitos y los mismos cuentos.

Con todo, la atención prestada a los cuentos populares es el empujón definitivo que necesitaba el género para poder ser considerado al mismo nivel que los admitidos por la poética clásica. Y correspondió a los autores románticos llevarlo a cabo, pues entre sus preceptos se encontraban lo breve, lo fragmentario, la descarga emocional, el éxtasis lírico, la sorpresa repentina. Durante el Romanticismo se transgreden las normas del canon literario tradicional, se experimenta tanto con el verso como con la prosa, se utiliza una terminología imprecisa para designar las obras. Y todo ello constituye una actitud que se aviene con la profundización en el género cuento, pasando de una recopilación de cuentos populares a la creación de cuentos literarios basados en los anteriores. Baquero Goyanes (1992: 3) afirma:

Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuraciones literarias en el siglo XIX y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que tal vez fuera el más antiguo del mundo y, a la vez, el que más tardó en adquirir forma literaria.

El nacimiento del cuento literario a raíz del estudio del cuento popular, viene favorecida además por los temas propios del Romanticismo. El cuento pudo dar cabida a episodios legendarios, fantásticos o históricos, junto a escenas de duendes y hechicerías en escenarios medievales o mágicos ambientes orientales. De todo este conglomerado surgen diversas leyendas, baladas, relatos misteriosos ambientados en época gótica, o en cementerios becquerianos, delirios del gusto de Poe. En el cuento se puede albergar todo este conjunto temático con más facilidad que en la novela que, a partir de Walter Scott, se orienta hacia lo histórico. La temática romántica surte mejor efecto en el lector a través de la breve exposición de acontecimientos inesperados, en contraposición a los progresivos y lentos efectos que se desprenden de la lectura de una novela.

3. DURANTE EL REALISMO

El momento de mayor desarrollo y perfeccionamiento del cuento literario se da en el último tramo del siglo XIX, coincidiendo con el momento de mayor esplendor de la novela realista, entre 1870 y 1900, etapa en que destacan *La Regenta* y los cuentos de «Clarín».

No obstante, con anterioridad a este tramo, en el primer Realismo literario español, ha comenzado la elaboración del cuento literario, estimulado por el costumbrismo propio de un Romanticismo que se despide. La más destacada de entre sus cultivadores el Cecilia Böhl de Faber. Esta autora, propulsora de recopilaciones de cuentos populares, se adentra también en ámbito del cuento literario, al que ella llama *relación*. En estas relaciones, Cecilia Böhl de Faber daba más importancia a la escena costumbrista, quedando la trama como marco para incluir dicha escena. Aún así, como el

fin principal de estas relaciones era buscar un final sorprendente para el lector, característica que las diferenciaba de la novela, Böhl de Faber incluye lances truculentos, crímenes, casos de muertes violentas, por considerar que la relación se avenía mejor que la novela a alejarse de la verosimilitud que impide el efecto rápido en el lector. Aún así, en el mismo relato o en nota a pie de página, «Fernán» tenía por costumbre proclamar la veracidad de los hechos narrados, aunque no fuera tal. Además, incluye en sus narraciones coplas, canciones, romances, adivinanzas, juegos, etc. Un ejemplo es *Elia o la España treinta años ha* (Baquero Goyanes, 1992: 28), en que se incorpora la receta de un budín. Estas digresiones hacen que sus cuentos literarios pierdan el efecto de sostenida intensidad, que ha de ser una de sus características fundamentales. Es en sus cuentos populares donde se mantiene una mayor coherencia y se respeta mejor el ritmo propio de una narración breve.

Aficionados a las digresiones son también los post-románticos Miguel de los Santos Álvarez, quien llega incluso a invitar al lector a rellenar algún hueco en la narración; y Ros de Olano, que gusta de inesperados contrastes y argumentos débiles.

Más destacadas son las figuras de Juan Eugenio Hartzenbusch y Gustavo Adolfo Bécquer en un período en que se despiden al Romanticismo con un gusto por el costumbrismo que va anticipando el afán realista por captar la realidad, aunque aún se aprecien ciertas reminiscencias románticas relacionadas con la aparición de ambientes misteriosos o personajes legendarios. En Hartzenbusch, por ejemplo, es clara la preferencia por un cuento de tipo legendario o histórico, aunque en sus narraciones refleja un lenguaje coloquial propio de la tendencia costumbrista, al estilo de Serafín Estébanez Calderón, este es el caso de *La Reina sin nombre o Miriam la trasquilada* (Baquero Goyanes, 1992: 54). Otro es el caso de Bécquer, cuyos cuentos legendarios presentan tal perfección, que su éxito no se ve mermado por la tendencia que en esta época se va inclinando más hacia el movimiento realista y va olvidando ya definitivamente los espectros, los ambientes misteriosos de cementerios, etc. Es un maestro en efectos rítmicos, lo que demuestra su alta sensibilidad musical, y ello favorece sus perfectas descripciones de tipo auditivo, como se observa en *Maese Pérez, el organista*, donde oye el sonido de las gotas de lluvia al caer con el del péndulo de un reloj y los gritos de un búho. Algunos relatos suyos sí se acercan al cuadro costumbrista y, aunque no se les considera leyendas propiamente dichas, en ellos aparece una tonalidad melancólica propia de ellas. Este es el caso de *La venta de los gatos* (Baquero Goyanes, 1992: 62), donde se describe cómo un joven muere de tristeza al enloquecer su novia.

Es destacable también, dentro de esta tendencia en que se mezcla lo legendario y lo costumbrista, María del Pilar Sinués de Marco, autora de varias colecciones de leyendas y seguidora del estilo de «Fernán Caballero». También sigue a «Fernán» el P. Luis Coloma, aunque, al escribir en una época en que ya se está asentando con más fuerza el movimiento realista, presenta alguna descripción con un lenguaje crudo, propio de obras naturalistas, si bien nunca llega a insertarse en esta tendencia. Aún es perceptible en su obra el cuadro costumbrista y el gusto por personajes históricos, como en *La intercesión de un santo*. Es necesario además, nombrar a Pereda, también

como seguidor de «Fernán Caballero», lo que se observa en el tono burlesco con que presenta sus narraciones y en el gusto por las escenas costumbristas.

Si bien autores de otros géneros cultivan también el cuento, como es el caso de poetas como Bécquer, nombrado ya, o Rosalía de Castro, cuyos relatos se presentan como hechos ocurridos en la realidad; o de dramaturgos, como José Echegaray, que gusta aún de historias legendarias, o Jacinto Benavente, que refleja vicios y costumbres sociales; si poetas y dramaturgos cultivan el cuento, son sin embargo los grandes novelistas realistas los que dan verdadero esplendor al género y lo configuran de manera más sólida. Es el caso de los dos grandes novelistas del Realismo: Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas «Clarín». No obstante, tampoco hay que olvidar las aportaciones de Juan Valera, aunque trata más los temas de tipo histórico, más o menos alejados en el tiempo, por lo que en la mayoría de sus cuentos no tiene cabida la sociedad contemporánea; y, también, la de Pedro Antonio de Alarcón, cuyos gustos eran propios de un romántico rezagado, tanto en los temas como en la técnica, pues hace uso de una sintaxis ligera y ágil e incluso entra en diálogo con el lector, pero el equilibrio que consigue entre los diferentes elementos narrativos (narración, diálogo, descripción, caracterización de personajes) contribuye en gran medida a la fijación del cuento literario español.

Atendiendo a la figura de Benito Pérez Galdós, se observa que su producción cuentística se limita sólo a diez obras, por lo que su preferencia por trabajar otro género, la novela, es clara. Galdós buscó presentar el mundo como conflicto, como lucha, le interesaba el aspecto cíclico de la historia y el conflicto social. La tensión que se desprende de esta concepción se alcanzaba a plasmar mejor en un género más extenso como la novela. En un cuento sólo le era posible plasmar la intensidad de una emoción aislada que no necesitaba continuación. Y esto le interesaba menos. Si escribe algún cuento es por influencia de su etapa como periodista, en que estaba obligado a describir sucesos en un espacio reducido. Además, es en los periódicos donde se da cabida a diferentes géneros que presentan narraciones breves y Galdós, que gusta de reflejar a la sociedad en sus narraciones, escribe para la prensa cuadros de costumbres o artículos de fondo que pasan por cuentos, pues este autor no acota para su tratamiento del género unos límites claros, él mismo usa los términos «divertimentos» o «ensayos» (Baquero Goyanes, 1992: 244) para nombrarlos. También escribe cuentos dedicados a un público infantil, como es el caso de *La mula y el buey* (Baquero Goyanes, 1992: 242), pues en la concepción que tiene Galdós del cuento aparecen ciertas reminiscencias de narración dirigida a niños. También trata en sus cuentos el propio proceso de creación, anticipando así el efecto de imprecisión entre realidad y ficción que Unamuno nos presenta en *Niebla*. De ahí que también incorpore temas fantásticos, visionarios o humorísticos en sus narraciones.

Más profunda es la relación de «Clarín» con el género. Escribe más de un centenar de cuentos, los cuales se han convertido en clásicos por excelencia, se han considerado el ejemplo del cuento literario perfectamente configurado. Con «Clarín» el cuento alcanza definitivamente su entidad como tal, queda totalmente desarrollado como género y sirve de modelo a autores posteriores. «Clarín» presenta ambientes costum-

bristas tratados con un tono satírico, un lenguaje fluido e irónico. Aún así, según apunta Gonzalo Soberano (Leopoldo Alas, 1997), se observan dos tendencias fundamentales en los temas que elige. Por un lado, la tendencia a lo abstracto, en un sentido espiritual, le lleva a interesarse por la religiosidad, como en *El diablo en Semana Santa*, *El Señor*, *Cambio de luz*; por la muerte, como en *Mi entierro*; y el amor, como en *El dúo de la tos*. Y, por otro lado, se observa una tendencia a reflejar su mundo contemporáneo, tanto en su aspecto social, ejemplo es *Pipá*; como en el político, con *La contribución*; el literario, con *El poeta-búho*; y el filosófico y científico, con *Superchería*, entre otros. Este mundo contemporáneo que capta en sus cuentos presenta la llegada de un progreso que lucha contra un pasado que se resiste a desaparecer, aunque finalmente sucumbe. El mundo moderno aparece frecuentemente en sus relatos, bien como protagonista, bien como trasfondo de otro tema principal, así, la política, las enfermedades mentales, el problema obrero. Su tratamiento del tema del progreso, de la situación del mundo agrario y del problema obrero anticipa el modo en que se presentan estos mismos temas en la narrativa de Miguel Delibes, quien también trata el tema del progreso a través de la valoración de la naturaleza y la oposición campo-ciudad. Estos temas también fueron tratados, a modo de puente epocal entre ambos autores, por Unamuno, quien aborda el problema del caciquismo español analizando en profundidad las diferencias de clase, con un tono y una sensibilidad que recuerdan a «Clarín» y anticipan el tratamiento que de los mismos temas realiza Delibes.

En algunos de los cuentos de «Clarín» se observa, además, una sensibilidad lírica que anticipa algún tópico modernista. Así, en *El Señor*, recuerda a obras de Valle-Inclán o incluso de Gabriel Miró, al mezclar el misticismo con la sensualidad. También se puede considerar creado de materia poética *El dúo de la tos*, donde al describir cómo se escuchan toser un hombre y una mujer alojados en habitaciones contiguas, crea una atmósfera musical simulando un concierto con el ritmo de sus toses, sus corazones, sus sensaciones y sus pensamientos. Trata «Clarín» un gran número de temas: fantásticos, patrióticos, rurales, humorísticos, religiosos, sobrenaturales. Y un tema en el que hace hincapié en más de una ocasión es en el de la paternidad, que le llevará a escribir también la novela *Su único hijo*, y que ya se observa en el cuento titulado *Las dos cajas*. También tiene cuentos con animales como protagonistas, es el caso de *¡Adiós, Cordera!*.

Y entre sus técnicas, destaca la precisión en el uso de diálogos, en los que cada oración está perfectamente meditada. También consigue dar una sensación verosímil de paso del tiempo, a pesar de la dificultad que encierra la brevedad de este tipo de narraciones. Otro recurso que utiliza es la repetición, propia del cuento popular, como se puede apreciar en *¡Adiós, Cordera!* con la repetición de la despedida en el mismo lugar, primero de la vaca y más tarde de Pinín.

Se observa, por tanto, cómo este autor medita sobre cada uno de los elementos que configuran sus narraciones: el tratamiento de los temas, los personajes, la estructura de cada una, el uso del lenguaje; y logra obras de una perfección no alcanzada anteriormente en este género.

4. ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

A principios del siglo XX continúa el auge del cuento literario español con autores de la talla de Azorín, Valle-Inclán, Baroja, Miró, Unamuno. Se destaca un ambiente de protesta contra un inmovilismo que imposibilita el progreso. Y dentro de esta tendencia es destacable la figura de Unamuno, que crea un puente entre la visión realista y la neo-costumbrista a cerca de la idea de modernidad y la consideración de los problemas sociales. Siguiendo a Laureano Robles (1997), cabe señalar que entre los problemas por los que se preocupó Unamuno destacan los relacionados con el mundo agrario y sus luchas contra un caciquismo emergente en España, aunque también trata el tema del juego, la vagancia y la ociosidad en general. Para ello, se basa en las experiencias que ha adquirido en su recorrido por tierras de España.

Atendiendo a las conclusiones de Erna Brandenberger (1973), este éxito del género decae a finales de los años veinte por influencia de Ortega y Gasset y su «deshumanización del arte», la cual propugna la desaparición del argumento y éste, sin embargo, es esencial en la configuración del género cuento. Es en este momento cuando cobra vigor la prosa lírica. Sin embargo, el ambiente que se genera como consecuencia de la guerra civil rompe con el ideal estético de Ortega, dadas las difíciles circunstancias que atraviesa la sociedad. Se hace necesario un compromiso, un consuelo a través de la literatura, atender a los déficits que presenta la sociedad por medio del arte. Esto favorece el resurgir del argumento, elemento constitutivo del cuento. Sin embargo, la precariedad económica que se presenta al finalizar la guerra hace decaer tanto la actividad editorial, como el número de lectores dispuestos a gastar dinero en literatura. Además, muchos escritores han de exiliarse.

Los cuentos escritos tras la Guerra Civil se deben a un conjunto de escritores que han sido clasificados en diversas generaciones, según los estudiosos. Ángeles Encinar y Anthony Percival (1993: 25) los dividen en cinco generaciones: la del 27, formada por los autores nacidos entre 1890 y 1906; la del 36, formada por los nacidos entre 1907 y 1922; la del medio siglo, o del 50, a la que pertenecen autores nacidos entre 1923 y 1936; la del 68, con autores nacidos entre 1937 y 1951, que comienzan a escribir en los años 60, a la que se unen unos autores coetáneos suyos, pero que comienzan a escribir en la segunda parte de los años 70, tras la muerte de Franco; y la generación de jóvenes escritores.

Por otro lado, Erna Brandenberger (1973) habla de tres generaciones: la generación de la guerra civil, formada por los autores nacidos antes de 1916; la generación de posguerra, con autores nacidos antes de 1930; y la generación joven. Casi en coincidencia con esta estudiosa, Medardo Fraile (2000: 13-14) habla también de tres generaciones: la de los nacidos entre 1900 y 1915, la de los nacidos entre 1915 y 1930 y la de los nacidos entre 1930 y 1945.

A pesar de la depresión económica que supuso la guerra y el hecho de que muchos escritores se vieran abocados al exilio, el cuento resurge en los años 40 con Azorín, Wenceslao Fernández Flórez, Edgar Neville, Rafael Sánchez, Jorge Campos,

José María Sánchez-Silva, José Cela, Max Aub y Francisco Ayala. Aunque el éxito de sus publicaciones es poco importante. Max Aub y Francisco Ayala, por ejemplo, publican antes en Hispanoamérica. De tan heterogéneo grupo surgen cuentos de temáticas diversas: bélicos, ideológicos, moralizantes, hiper-sentimentales, convencionales, escapistas. Se observa en algunos de ellos una influencia del Realismo, que les hace parecer obras anacrónicas. Sin embargo, algunos jóvenes escritores de la generación del 36 comienzan en esta década su carrera literaria y van consolidando su prestigio en décadas siguientes. Es el caso de Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Alonso Zamora Vicente, Francisco García Pavón y Miguel Delibes. Algunos de estos autores tienden a usar el humor y la ironía, se preocupan por el estilo y tratan temas fantásticos, como es el caso de Torrente Ballester. Pero otros, como Cela, Zamora Vicente y Delibes, se centran en los problemas sociales, psicológicos y existenciales de personajes rurales y también urbanos. Están atentos a las costumbres regionales y al habla coloquial, por lo que aparece un neo-costumbrismo.

A partir de los años 50 resurgen las publicaciones, primero en periódicos, como es el caso de *ABC*, *Ya*, *Arriba*. Surgen también premios literarios destinados a concursos de cuentos, según menciona Sanz Villanueva (Joseluis González 1992), el Sésamo, el Café Gijón, el Leopoldo Alas, el Juventud. Y numerosas revistas dan una cálida acogida a este género: *Revista Española*, *Acento Cultural*, *La Hora*, *Insula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Papeles de Son Armadans*. Las nuevas editoriales, que también presentan un resurgimiento, abogan por publicar libros de cuentos, pues son más asequibles que las novelas. Así entre 1955 y 1960, el cuento alcanza un gran auge. Muchos escritores jóvenes publican su primer libro de cuentos, Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Francisco García Pavón, Ana María Matute, etc. Max Aub y Francisco Ayala, que estaban en plena madurez, también publican varias colecciones de cuentos y a ellos se une Segundo Serrano Poncela. A finales de los años 50, Ignacio Aldecoa había creado una estética narrativa sobre el cuento que se toma como punto de referencia. Los autores que escriben en estos años, a pesar de presentar ciertas diferencias, están unidos por el abandono de un tipo de argumento que presenta una historia completa, en favor de la representación de un trozo de vida, un instante. Además, se trata de cuentos testimoniales, politizados, contestatarios. Se concibe la literatura como una actividad sociopolítica. Se plasman injusticias sociales, diferencias de clase, desniveles económicos. Se trata de la corriente socialrealista, caracterizada por un compromiso ético, más que estético.

En la década de los 60, el socialrealismo va perdiendo vigor a favor del experimentalismo narrativo que, además, se da más en la novela que en el cuento, como es el caso de *Tempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, o *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo. Por lo tanto, en esta década vuelve a decaer el cultivo del cuento, desaparecen algunas revistas literarias donde se publicaban y los periódicos también dejan de publicarlos. Sólo publican cuentos los pocos autores ya consagrados. Los noveles lo tienen más difícil, pues ya no es un género de moda. Cobran ahora prestigio la novela y el ensayo.

En los 70, autores como Félix de Azúa, José María Guelbenzu, Javier Marías, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Ana María Moix y Manuel Vázquez Montalbán, continúan esta corriente experimental, buscan una vitalidad expresiva, incorporan técnicas que ya se daban en la mejor literatura europea y americana. Destaca el retorno a temas fantásticos.

Durante la transición entre la época franquista y la implantación de la democracia, otros autores continúan con esta temática fantástica, a la que se unen otras tendencias como la exploración psicológica, el interés por el mundo femenino y la autorreflexión sobre el género cuento. Estos autores son, Marina Mayoral, José María Merino, Rosa Montero, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas y Esther Tusquets, entre otros.

En la década de los 80 se cultiva mucho el cuento, pero cambia el punto de vista, se aprecia una desvalorización de lo social a favor de la acentuación de lo personal, se banaliza lo trascendental, se prefiere el hedonismo y lo ecléctico. Destacan Javier García Sánchez, Antonio Muñoz Molina e Ignacio Martínez Pisón, entre otros.

En la década de los 90 vuelve a decaer la producción cuentística. Los concursos literarios que en un principio contribuyeron a potenciar el género, ahora producen el efecto contrario. La proliferación de premios locales, promovidos con fines publicitarios por ayuntamientos de diversos pueblos y ciudades, o incluso por empresas, tiene como consecuencia el desprestigio del género. Los cuentos premiados no están destinados a la publicación, surgen numerosos autores, la mayoría efímeros, y se tiende a considerar la creación de cuentos como algo fácil que requiere escaso esfuerzo. Ante esta situación, sólo premios de calidad como el Gabriel Miró, el Hucha de Oro, el Miguel Delibes y el Antonio Machado, siguen contribuyendo a la creación y difusión del género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- IMBERT, A. (1996). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.
- BAQUERO GOYANES. (1992). *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALAS, L. (1997). *Cuentos*, Ángeles Ezama (ed.). Barcelona: Crítica.
- ROBLES, L. (1997). *Los «cuentos» de Unamuno*. Salamanca: Publicaciones de la asociación de antiguos alumnos de la Universidad de Salamanca.
- BRANDENBERGER, E. (1973). *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid: Editora Nacional.
- ENCINAR, A. y PERCIVAL, A. (1993). *El cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- FRAILE, M. (2000). *El cuento español de posguerra*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, J. (1992). *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*. Pamplona: Hierbaola Ediciones.

Title: The history of story-telling

Contacto: mariajosetalavera@hotmail.com