

LOS IMPRECISOS LIMITES DEL CUENTO

POR

MARIANO BAQUERO GOYANES

I

Existe un género literario del que todos hablamos, cuya difusión y cultivo crecen y que, sin embargo, está sin definir, sin encuadrar. Se trata del cuento, al que las viejas preceptivas despreciaron como género menor, estudiándolo unas veces, como adhalala de la novela—como novela en embrión—o las más, dentro de las modalidades de la poesía épica y narrativa.

Estas notas no pretenden llegar a la definición del cuento—aunque tal vez nos acerquemos a ella con un procedimiento negativo—pues esto es cuestión que llevaría más tiempo y que desbordaría el espacio de que disponemos. Tal vez, en sucesivos números de esta misma revista, trataremos de abordar esa definición, limitándonos hoy a señalar la imprecisión terminológica que hemos observado en todo lo referente al cuento.

Es éste un género literario que alcanza categoría de tal en el siglo XIX, aun cuando esto no quiere decir que en épocas anteriores no se cultivase. Una colección de cuentos, el *Decamerón*, inaugura y prestigia la literatura italiana. Y lo mismo sucede en Ingla-

terra con los *Canterbury Tales*, de Chaucer, o en nuestra patria con *El Conde Lucanor*.

El cuento es un primitivo instrumento literario con el que comunicar emociones a un auditorio, más que a un aislado lector. Tal vez esas emociones sean impuras, estéticamente consideradas, como nacidas de un relato que no busca el decoro literario, sino la novedad capaz de apasionar y de retener la atención del oyente. Afirma Pfandl que «La forma más sencilla y primitiva de la narración consiste en la descripción de un acontecimiento notable que el narrador ha vivido o que ha oído relatar, después de sucedido, a un testigo de vista» (1).

Pero esta antigüedad del cuento no empezó su stirpe decimonónica en cuanto producto literario, artístico, capaz de vivir como tal, con independencia y no en bloques narrativos del estilo del *Decamerón* o los ya citados. En éstos—como en *Las Mil y una noches*, el *Calila e Dimna* y toda la fabulística oriental—los cuentos, aun con valor individual, viven en una atmósfera novelística unificadora. Son cuentos encadenados, engendrados unos en otros, y dotados todos de una intención que se nos recuerda en los intermedios, en las ligaduras entre cuento y cuento. La peste florentina en el *Decamerón* sirve de hilo sostenedor de las narraciones. La peregrinación a Canterbury es en el fondo de la obra de Chaucer. El diálogo de Patronio y Lucanor, tiñe a los cuentos de una constante intención moral práctica.

El cuento decimonónico vive por sí solo, inserto en un periódico, coleccionado con otros del mismo autor, pero sin hilo argumental que atraviese y unifique las narraciones.

Además, la intención utilitaria de los cuentos primitivos, se apaga un tanto en los del XIX, que solo tienen la intención estética, en ocasiones más lírica que narrativa. Al hablar de intención utilitaria debemos distinguir la moral cristiana que respiran las na-

(1) L. Pfandl. Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro. Barcelona. MCMXXXIII, pág. 330.

raciones de don Juan Manuel, del simple afán de entretenimiento con que Boccaccio quiso aliviar unas veladas, o Chaucer las etapas de un viaje.

El cuento moderno—el que nació en el siglo pasado—queda desnudo de esa intención utilitaria y, en todo caso, conserva cierta moralidad, lograda sobre todo por alusión y bajo el signo de un objetivismo, en ocasiones torturado—Pardo Bazán—y en otras espontáneo—Maupassant.

Estas diferencias entre el cuento primitivo—medieval y aun renacentista—y el moderno, más otras que pudiéramos enumerar, no son ajenas al propósito de esta nota, ya que han de servirnos inmediatamente para uno de los problemas a examinar: la imprecisión terminológica existente alrededor de la idea *cuento*.

II

Para estudiar estas cuestiones terminológicas, hemos de partir de una premisa indispensable, sin la cual—pese a su poca consistencia—caeríamos en inextricable maraña conceptual.

La premisa es que si no existe aun una definición decisiva del cuento, que limite y perfile donde empieza y donde acaba este género literario, sin embargo, todos tenemos una intuición de lo que es el *cuento*: Valiéndonos de esa noción intuitiva que en el lector suponemos, y aun con el riesgo de hacérsela dudosa, vamos a estudiar algunos de los problemas, casi exclusivamente terminológicos, que la palabra *cuento* plantea. Y decimos *casi exclusivamente*, porque como tras las palabras hay una realidad ineludible, por más que queramos limitarnos ahora al aspecto exterior nos sería difícil y aun resultaría ineficaz, apartarnos totalmente del problema literario.

Existe, en primer lugar, el aspecto histórico de la palabra. ¿Siempre hemos llamado los españoles *cuentos* a las narraciones breves y escritas? ¿O ha tenido cada época un término adecuado que, a manera de marbete, cubriera un mismo contenido? Fijándonos en

la opinión vulgar, veremos que para ella el cuento suena a narración mentirosa y de escaso valor literario, es más, dotado de desvalor, convertido en término peyorativo (1).

Este carácter de invención, de ficción relatada, transportado a la Edad Media, tan abundante en cuentos, nos da como resultado que junto al término moderno existían y se usaban más frecuentemente, los de apólogos, enxiemplos y fabulas (2). Los románticos cuando resucitan la Edad Media y sus narraciones breves hablaban de consejas y leyendas.

Estos términos sinónimos de *cuento* existen más o menos en todas las lenguas literarias: italiano, *favola*, *cantafávola*, *fiaba*, *apologo*, *fandonia*, *fróttola*. Francés: *fable*, *apologue*. Inglés: *fable*. Alemán: *fabel* *fromme*.

Posiblemente todas estas voces de los distintos idiomas quieren significar *cuento*, pero no en el sentido literario moderno—a lo XIX—sino en el sentido tradicional. Cuentos orales, susceptibles de ser recogidos por escrito. Pero es que un delicado análisis de la cuestión, nos llevaría más lejos.

En España el vocablo *fábula* ha quedado reducido casi exclusivamente a una narración en verso y protagonizada, con pocas

(1) «Clarín» utilizó ingeniosamente esta acepción popular para el título de una de sus obras: *El Señor y lo demás son cuentos*.

(2) Estos términos se emplean imprecisamente aun por los críticos modernos. Menéndez Pelayo en los «Orígenes de la novela» (Ed. Nacional. Tomo I) estudiando el «*Calila e Dimna*» dice: «copiaré dos apólogos de los más breves» (pág. 39) y al acabar «y ya está transcrita esta fábula (pág. 40). Más adelante: «He aquí el más remoto original de la *Doña Trubana* de *El Conde Lucanor* y de la *Perrete* de Lafontaine, sin que sea fácil decir a punto fijo cuando se efectuó la transformación y cambio de sexo del religioso o bracmán del cuento primitivo... (pág. 41). En tres páginas, tres denominaciones distintas—apólogo, fábula y cuento—para una misma obra. Lo cual, si bien prueba la riqueza del léxico, prueba asimismo, cierta imprecisión. Más adelante, citaremos ejemplos aun más curiosos de vacilaciones terminológicas, referentes al cuento. ¿Ocurriría lo mismo con la novela? La contestación negativa viene a probar que tal abundancia de formas, no sólo puede explicarse por riqueza de vocabulario, sino por imprecisión conceptual.

excepciones, por animales. Recuérdese a Sebastián de Mey con su *Fabulario*, o en el siglo XVIII, a Iriarte y Samaniego.

Apólogo tiene una intención moral que le acerca a la parábola y también al *enxiemplo*. Conseja suena a narración de viejas junto al fuego y no creemos que haya tenido cultivo literario. La conseja transformada en leyenda, fué género grato a los escritores románticos, quedándonos los mejores exponentes, en las fascinantes narraciones de Bécquer.

Si de los términos usados en la Edad Media pasamos a los del Renacimiento, con sus equivalencias en otras lenguas, crecen la confusión y la imprecisión. Pfandl, en la obra antes citada, trata esta cuestión al estudiar la novela corta cervantina. Lo de *corta* es resultado de estudiar ese género con perspectiva moderna, puesto que Cervantes solo habló de *novelas* usando este vocablo con el valor diminutivo que en italiano tiene (*nova novella*). Es decir *novela corta* ha venido a ser una especie de tautología, al olvidarse la etimología de *novela*.

Y, sin embargo, los mismo italianos, con más conciencia idiomática, olvidaron el valor diminutivo de la palabra. Pues junto a las *Trecento novelle* de Franco Sacchetti (1) existe el llamado *Novellino*, también conocido por *Libro di novelle e di bel parlar gentile*. Esta obra es de finales del s. XIII de autor desconocido.

Masuccio Salernitano, cuatrocentista, compone también un *Novellino*. En el siglo XVI, Mateo Bandello escribe sus *Novelle*. Ya en épocas más modernas, Edmundo de Amicis compone *Novelle* (1872); al igual que Giovanni Verga *Novelle rusticane* (1883); Salvatore di Giacomo *Novelle napolitane*, Adolfo Albertazzi *Novelle umoristiche* (1901), etc. Y junto a éstas, las *Novelline popolari italiana* (1875) de Ildelfonso Nieri. ¿Se acercan más las *novelline* a los cuentos y las *novelle* a las novelas? Unas y otras equivalen, en realidad, a nuestros cuentos ya aparezcan con la forma de diminutivo normal—el olvi-

(1) *Novelillas* las llama Juan Valera en el prólogo a «Una docena de cuentos» de Narciso Campillo. 1878.

dado—o con la de doble diminutivo. Para la novela larga el italiano tiene la voz *romanzo*.

III

La palabra *novela* penetra tardíamente en España, no tanto en cuanto a su uso, sino en cuanto a su auténtico significado. Las ediciones del *Decamerón* de 1494 y 1496, traducen *cien novelas*, lo que parece indicar que hacia esa época, la palabra *novela* ya significaba algo (1). Sin embargo, Juan de Timoneda no usa el término italiano y se sirve del de *patraña* (2).

Existían traducciones de los *novellieri* italianos: Boccaccio, Bando, Girdali, Cinthio, Straparola, etc., autores todos que influyen en la literatura narrativa española. Así, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, María de Zayas y el mismo Cervantes, por no citar otros, acusan influencia boccacciana.

Con estas traducciones empieza a entenderse por *novela* algo así como historia breve y cautivadora, algo que no existía en la literatura indígena (3).

No nos interesa aquí tratar detenidamente esta cuestión, y si nos hemos detenido algo en ella, es por cuanto se relaciona íntimamente con el cuento. ¿Vale el concepto *novela* para aplicarlo in-

(1) Pfandl. Ob. cit. pág. 332.

(2) En la Epístola al «Amantísimo lector» que Juan de Timoneda pone al frente de su *Patrañuelo* dice: «porque *patrañuelo* se deriva de *patraña*, y *patraña* no es otra cosa sino una fingida traza tan lindamente amplificada y cumpuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *rondalles* y la toscana *novelas*, que quiere decir: tu, trabajador, pues *no velas*, yo te desvelaré con algunos graciosos y asados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento y lustre y gracia con que fueron compuestos.» «El Patrañuelo». Ed. La Rosa de piedra. Madrid 1941, pág. 7.

Timoneda confiesa bien explícitamente que se trata de *cuentos*, dando a esta palabra su sabor tradicional: cuentos escritos pero con intención oral, que el lector puede aprender y relatar a su vez.

(3) Pfandl Ob. cit. pág. 333.

distintamente al *Quijote* al *Guzmán de Alfarache*, a *La Gitanilla* y a *El castigo de la miseria*, de María de Zayas? Con perspectiva moderna diríamos que el *Quijote*, *La Galatea*, el *Persiles*, el *Guzmán* son novelas auténticas y que *La Gitanilla* y las obras de María de Zayas son novelas cortas, como las denomina Pfandl. Es decir, estas últimas se acercarían más al cuento (1).

Hay, pues, que admitir que olvidado el valor diminutivo de la palabra *novela*, ésta solo nos sirve actualmente para designar narraciones extensas, y si queremos aludir a un género próximo al cuento, tendremos que hablar de *novelas cortas*, de *novelitas* o aun de *no-veletas*, como titula Tomás Borrás alguna de sus narraciones.

¿Dónde acaba el cuento y empieza la novela corta? Seguramente la denominación es arbitraria y no alude a la extensión. Vamos a fijarnos en algunos casos curiosos, extraídos del siglo más rico en narraciones breves, el siglo XIX.

Las *Novelas cortas* de Alarcón se clasifican en tres series que el autor llamó: *Narraciones inverosímiles*, *Cuentos amatorios* e *Historietas nacionales*. Como se ve, la denominación no puede ser más subjetiva, puesto que tan cuentos son los de una serie como los de las otras. Es más, si alguno no es cuento por su extensión, tendríamos que citar *El clavo*, que tiende más a la *novela corta* y que, sin embargo, el autor encuadra como *cuento amorio* (2).

Pero es que en el mismo Alarcón se da el caso, aun más curioso, de que el más conocido de sus cuentos *El sombrero de tres picos* no es tal, sino auténtica novela, o en todo caso, una novela corta,

(1) Buena prueba de ello es que en una de las más recientes antologías de cuentos españoles figuran como tales *La fuerza de la sangre* de Cervantes y *El castigo de la miseria* de María de Zayas, entre otras narraciones breves de Timoneda, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, etc. *Los mejores cuentistas españoles*, compilación de Pedro Bohigas. Tomo I. Ed. Plus-Ultra. Madrid, (S. A.)

(2) En contraste, Armando Palacio Valdés llama *novelas* a algunas narraciones de esta serie: «Contenían varias novelas de Alarcón: *¿Por qué era rubia?* *Coro de ángeles*, *El final de Norma* y algunas otras. *Semblanzas literarias* D. Pedro Antonio de Alarcón. Obras completas de A. Palacio Valdés. Tomo II Ed. Aguilar pág. 1.196.

no demasiado corta. Y, no obstante, todos los críticos decimonónicos estuvieron conformes en denominarlo *cuento*. Así, por ejemplo, la Pardo Bazán lo tuvo por el *rey de los cuentos españoles* y lo mismo Andrés González Blanco (1). Como cuento se estudia *El sombrero de tres picos* en los manuales de literatura. Creemos que tal denominación obedece al sentido popular del relato ya que no a su extensión y estructura.

Este hallazgo nos servirá para iluminar un poco todo este confuso amontonamiento de datos. Si *El sombrero de tres picos* es llamado *cuento* es porque el autor dice haberlo oído narrar a un ciego romancista. Con lo cual parece que hemos aprehendido con cierta seguridad, una de las características del cuento: su aire popular.

La comparación con lo que sucede en otras literaturas podrá servir para mejor probar esta característica.

Entre las palabras que la lengua inglesa posee para designar las narraciones cortas, existen dos, fundamentales: *tale* y *short story*. Vamos a citar unos pocos ejemplos del uso de cada una.

En primer lugar, recordemos los *Canterbury Tales*. Jonathan Swift (1667-1745) escribió un *Tale of a Tub* (cuento de un tonel). En la época romántica, Charles Lamb convierte las obras shakespearianas en cuentos: *Tales from Shakespeare*. Un norteamericano, Washigton (1783-1859) se ha hecho popular por sus *Tales from the Alhambra*.

La *story*, o más concretamente la *short story* (equivalente a nuestra novela corta, a las *historietas* de Alarcón) es palabra usada por los narradores del XIX y, sobre todo por los actuales cuentistas. Charles Dickens es el más grande creador de estos *stories* (2). Los modernos narradores ingleses y norteamericanos titulan así sus

(1) A. G. Blanco. Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días. Madrid, 1909, págs. 233-234.

(2) Por ejemplo sus *New Christmas stories*. En alguna ocasión utiliza Dickens otros términos. Así su popular *Cuento de Navidad* titúlase en inglés *A Christmas Carol* (Un villancico de Navidad) para diferenciarlo por su aire popular de otras narraciones más literarias, más novelescas.

obras breves: Lawrence, Joyce, Conrad, Katherine Mansfield, Huxley, William, Saroyan, Faulkner, etc.

Todo esto parece sugerir que el término *tale* corresponde a una narración de tipo popular, oral, fantástica, o aun infantil. Los cuentos de niños no serán nunca *stories*, por literarios que sean, sino *talles*. El valor tradicional—que no menoscaba el valor literario—se comprueba en casos como el de Algernon Charles Swinburne (1837-1909) poeta prerrafaelista) que tiene junto a sus *Poems and Ballada* un poema titulado *Tale of Balen*. No se trata pues, de un cuento en prosa, sino de una composición poética que por su carácter legendario, recibe ese nombre.

Modernamente Rudyard Kipling titula su más famosa colección de narraciones breves *Plain tales from the hills* (Simples cuentos de las colinas). Y es que Kipling, pese a ser narrador literario, gusta del sabor tradicional.

Tale correspondería pues, al cuento oral (que puede ser remediado literariamente como de hecho lo es) y *story* al cuento literario.

IV

Veamos si en francés y en italiano, ocurre algo parecido.

En la primera lengua, *Roman* sirve para la novela aun cuando también *nouvelle* puede emplearse para designar tal género. *Conte* designará el cuento popular, aunque probablemente, no con la precisión del *tale* inglés. He aquí unos cuantos ejemplos: *Contes de La Fontaine*; *Contes d' Espagne et d' Italie*, de Alfred de Musset—y del mismo autor *Contes et Nouvelles* lo que parece indicar diferencia de extensión—, *Trois contes* de Gustave Flaubert; *Contes du Lundi*, de Charles Daudet; *Contes drolatiques*, de Honorato de Balzac; *Les contes de la Bécasse*, *Cantes de jour et de la Nuet*, de Guy de Maupassant.

Con relación al último autor, el más notable cuentista francés y uno de los más grandes de todas las literaturas, hemos de hacer alguna advertencia. Marcel Prevost en un prólogo a una selección de cuentos de Maupassant dice que *Boule de Suif* y *Monsieur Parent*



son novelas cortas que por su mérito no se diferencian de los cuentos, aunque sí por su extensión (1).

Doña Emilia Pardo Bazán, estudiando el cuento naturalista llama *nouvelles* a las narraciones de Voltaire y Diderot, traduciendo *novelitas*. Por tal tiene *Carmen* de Merimée. Y refiriéndose a Maupassant dice que al despreciar los Goncourt a éste «llamándole como por aminorarle *novellere*, yo pienso que es frecuente que rebajemos lo que no somos capaces de hacer» (2). En este mismo capítulo llama *cuento* a *Boule de Suif*.

A. González Blanco, estudiando los *Aguafuertes* de Armando Palacio Valdés dice: «Aunque el autor no haga los cuentos bien, en el sentido técnico de la palabra cuento (la *nouvelle* francesa...)» (3).

Lo expresado hasta aquí, referente a la literatura francesa indica una no exacta correspondencia con lo que ocurre en la inglesa. *Conte* tendrá un sentido popular, pero lo cierto es que se emplea más frecuentemente *nouvelle*, sobre todo para designar lo que nosotros llamaríamos *navelas cortas* o lo que Fernán Caballero llamó *Relaciones*.

El término empleado por Cecilia Böhl de Faber, no deja de ser interesante, así como la justificación: «Las composiciones que los franceses y alemanes llaman *Nouvelles* y que nosotros por falta de otra voz más adecuada, llamamos *Relaciones*, difieren de las novelas de costumbres (*romans de moeurs*, que son esencialmente análisis del corazón y estudios psicológicos) en que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración; esto es, en que son *aguadas* en lugar de miniaturas, como las antedichas» (4).

La más anárquica imprecisión se observa pues, en las equiva-

(1) Guy de Maupassant. Cuentos escogidos. Prefacio de Marcel Prévost. Versión castellana por Carlos de Batlle. París (s. a.)

(2) E. Pardo Bazán. Obras completas. Tomo 41. La literatura francesa moderna. III. El naturalismo. Madrid (s. a.) pág. 149 y ss.

(3) A. G. Blanco. Ob. citada, pág. 519.

(4) Relaciones por, Fernán Caballero. Madrid. Librería de Antonio Rubiños. 1917, pág. 199.

lencias entre la literatura narrativa menor francesa, la española y aun la inglesa. Sospechamos, no obstante, que *conte* guarda el mismo sabor popular que el *tale* inglés y aun el *cuento* español, y que *nouvelle* como la *story*, corresponde al cuento literario.

Respecto a la literatura italiana algo hemos apuntado ya, refiriéndonos a las *Novelle* y *Novelline*. Existe, aun, otra voz, *Racconto*, que debe acercarse al *tale* significando narración oral (recordemos el *racconto*—recitado—de las óperas) Y así, Emilio de Marchi (1851-1901) titula una de sus obras *Due anime in un corpo ed altri racconti*, Ildefonso Nievi, es autor de los *Racconti popelare lucchesi* (1915)—título éste bien significativo para lo que pretendemos demostrar—; Adolfo Albertazzi *7 racconti di Corcovento* (1921) etc.

En cuanto a la lengua alemana, el término más corriente es *Erzählung* para designar el cuento y *Roman* o *Novelle* para la novela. *Märchen* corresponde, tal vez, al cuento en el sentido tradicional (*Volksmärchen*: cuento popular, *Kindermärchen*: cuento infantil). Para la novela corta sirve el término *Novelle*—coincidiendo con lo que ocurre en la literatura francesa, según advertía Fernán Caballero, al hablar de sus relaciones—y también *Kurze Erzählung* (narración corta). *Geschichte*, historia, empléase también para cuento, y así *Geschichtenbuch*: libro de cuentos, y *Geschichtenerzähler*: narrador de cuentos.

El término más literario ha de ser—como siempre—*Novelle*. Así, Gottfried Keller titula un conjunto de novelas cortas *Zür icher Novellen*.

Hoffman, el más famoso de los cuentistas alemanes no empleó término concreto para sus libros. Uno de los más característicos titúlase *Phantasiestücke in Callots Manier* (Fantasías a la manera de Callot).

V

Lo hasta aquí expuesto, podría probar la imprecisión existente en la terminología que rodea al concepto *cuento*. Y al mismo tiempo, podríamos deducir una consecuencia fundamental: esa impre-

cisión tiene, posiblemente, sus orígenes y causas, en la convergencia—y lucha—de dos tipos de cuento, el tradicional y el literario, es decir, el cuento a lo Perrault, a lo Grim, Andersen, Prince de Beaumont, y el cuento literario, a lo Maupassant, Pardo Bazán, «Clarín», etc. El primero es tan antiguo como la humanidad, bien mostrenco de todos los países, aun de los más incultos (1).

El segundo es producto, sobre todo en España, de un siglo refinadamente literario como es el siglo XIX, y no tiene con el otro más que un enlace debilísimo, puesto que su intención es muy otra. Es como si el molde, el esquema tradicional, resucitado por el Romanticismo, fuera ahora utilizado según la técnica de la novela naturalista y psicológica, y rellenado con distinta materia.

Al hablar de Alarcón, comprobamos su imprecisión terminológica para designar un género. Citamos ya las *Relaciones* de Fernán Caballero; añadiremos ahora que también el P. Coloma utilizó este nombre para sus cuentos. Pero es que Cecilia Böhl de Faber junto a esas *Relaciones*, tiene *Cuadros de costumbres* y *Cuadros sociales* que son novelas cortas, *nouvelles*, aunque con un escenario más popular. Eugenio Sellés tituló sus cuentos *Narraciones*; Miguel de los Santos Alvarez tiene unas *Tentativas literarias* que subtítulo *Cuentos en prosa*.

Este subtítulo daría lugar a bastantes consideraciones de las que solo apuntaremos alguna. *Cuentos en prosa* queriendo ser el colmo de la precisión, resultan la máxima imprecisión. ¿Es que existen cuentos en verso? D. Juan Valera, tan preciso, tan exacto, llamó *cuento* a *El estudiante de Salamanca* de Espronceda (2) y por contraste acepta la calificación de *poemas* que D. Cándido Nocedal dió a las «novelitas de costumbres de Fernán Caballero» (3).

(1) Sobre el cuento tradicional véase el ya citado prólogo de Valera a *Una docena de cuentos* de Campillo y su Discurso de recepción en la Real Academia Española. *Estudios críticos sobre la literatura, política y costumbres de nuestros días*. Tomo I. Madrid, 1864, págs. 284-285.

(2) Estudios críticos... Tomo I, pág. 141.

(3) Id. pág. 221.

Pero Valera no se detiene ahí y llama *cuentos* a *Ivanhoe* (1) y aun a *Los Miserables* (2). Y, por contraste, también, llama *novelista* a Lord Byron, partiendo de que lo novelesco equivale a lo que no sucede comúnmente (3).

Las imprecisiones de Valera no revelan ignorancia; indican simplemente que el crítico utilizaba la palabra *cuento* en sentido de ficción, de fantasía, de leyenda, (caso de *El estudiante de Salamanca*). Y de ahí que puedan existir para la mentalidad decimonónica, cuentos en verso como de hecho lo son algunos poemas narrativos y naturalistas de Nuñez de Arce (*La pesca*, *Maruja*, etc.)

Solo a título de curiosidad, y aun con el riesgo de oscurecer más el problema, reseñamos los títulos de algunas colecciones de cuentos decimonónicos:

J. de Burgos: *Cuentos, cantares y chascarrillos*.

Rafael Altamira: *Novelitas y cuentos*.

José Zahonero: *Cuentecillos al aire*.

Jacinto Octavio Picón: *Novelitas*.

Narciso Oller: *Cuentos y novelas*.

Lusiñan de Mari: *Narraciones rápidas*.

Luis López Ballesteros: *Semblanzas y cuentos*.

Ramón Siscar: *Fantasías*.

La enumeración conduciría al más caótico desorden.

Pensemos, finalmente, en las novelas cortas y en los cuentos de la Pardo Bazán y de *Clarín*. ¿Cuáles son novelas cortas y cuáles cuentos? ¿O tienen todas sus narraciones una misma intención lírica que borraría diferencias de extensión?

Pero han sido demasiadas cuestiones las apuradas en esta nota sin dar ninguna consecuencia estrictamente positiva, como no sea la ya explicada de un confucionismo provocado por dos tipos distintos de cuento, el tradicional y el literario. No son dos géneros

(1) Id. pág. 239.

(2) Id. Tomo II, págs. 205-206.

(3) Id. Tomo I, pág. 233.

totalmente distintos, hay entre ellos una relación sanguínea, pero las intenciones son distintas.

El cuento tradicional aspiraba a divertir y educar conjuntamente. El cuento literario, fruto de unas épocas nerviosas e intensas, quiere apresar un trozo de vida y presentárselo al lector con toda su caliente y desnuda palpitación.