

# EL CUENTO HISPANOAMERICANO: ANÁLISIS DE SU EVOLUCIÓN

por José Carlos GONZALEZ BOIXO

La década de los años sesenta coincide con un gran desarrollo de la narrativa hispanoamericana. Es el momento en que en Europa y América del Norte, e incluso en otras latitudes de cultura no occidental, comienza a hablarse del *boom* de la novela hispanoamericana. Año tras año, la aparición de nuevas novelas va configurando lo que nos atreveríamos a calificar como el movimiento literario más importante de la actualidad en la cultura occidental. Muchos de los nombres que en esos años sesenta aparecen como novedosos para los lectores no hispanoamericanos, e incluso también para los propios hispanoamericanos, tienen, sin embargo, una larga tarea ya realizada: Borges, Rulfo, Onetti, etc. Evidentemente, detrás del descubrimiento de una novelística en expansión hay un desarrollo anterior coherente. Esta situación no es privativa de la novela, sino que en ella participa el cuento, cuya evolución ha sido paralela a la de la novela, tanto en cantidad como en calidad. Algunas de las razones de que esto frecuentemente se olvide pueden ir unidas a las propias características del cuento. Por eso es conveniente, antes de seguir adelante, detenerse a analizar este aspecto.

En líneas generales, se ha venido considerando al cuento como si fuese el hermano menor de la novela, contribuyendo a ello la propia indeterminación del género narrativo. Las diferencias que van del cuento a la novela parecen ser, en última instancia, puramente cuantitativas e intensivas, tal como refleja, por ejemplo, una definición bastante común cuando señala que el cuento es «una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto» (1). Analizando esta definición es interesante observar, a efectos de una delimitación del género, algunos aspectos. La alusión a la autoría es muy útil, pues de esa manera

(1) MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano* (vol. I), Ed. F.C.E., México, 1964, pág. 8.

deslindamos del cuento literario otras muestras narrativas, en cierta medida similares, como son los cuentos transmitidos tradicionalmente y las leyendas, de cuya continua recreación se encarga el pueblo. Pero donde la ambigüedad es evidente es en los otros dos polos de la definición. En el aspecto cuantitativo siempre será necesario obrar con un criterio amplio, pues las diferencias por motivos de extensión entre «un cuento», «un relato», «una novela corta» responden a un criterio subjetivo: la asignación de una narración a una u otra categoría puede ser práctica desde un punto de vista metodológico, pero innecesaria desde una perspectiva real. En cuando al criterio de intensidad, «producir un solo efecto», pretende distinguir la novela —creación de un mundo complejo de relaciones— del cuento que, por su brevedad, no podría disparar su atención más que a un solo objetivo. Se trata, nuevamente, de una valoración subjetiva, de modo que la falta de delimitación llega a convertirse en una de las características del género narrativo: hoy se puede decir que tanto el cuento como la novela admiten toda clase de novedades (no hay más que leer alguno de los cuentos de José Agustín o de Alvaro Menéndez Leal). De todas formas, el criterio de extensión ha perjudicado al cuento aun cuando se trata, indudablemente, de un error de apreciación: desde una perspectiva de calidad literaria, la mayor o menor extensión de una obra no es un criterio de valoración, luego los condicionantes negativos son extraliterarios y, básicamente, de orden social (mayor admiración hacia el novelista, por lo que parece más costoso realizar).

## LOS ANTECEDENTES: EPOCA COLONIAL

Al pretender trazar el desarrollo de este género narrativo, la pregunta que surge es la de dónde situar su inicio. Ya, desde ahora, debe señalarse que el cuento como obra literaria autónoma nace en el siglo XIX y con el Romanticismo, sólo entonces cobra individualidad literaria. De todos modos, sobre el cuento así considerado pesa la tradición «cuentística» de las literaturas clásicas latina y griega y de las literaturas orientales, que influyen en la Edad Media y Moderna europeas: las diferencias de los cuentos de Boccaccio o de Don Juan Manuel, de Timoneda o de Arguijo con los posteriores al romanticismo estriban en su dependencia con respecto a una tradición anterior, en su carácter de apólogos, en los caracteres poco delimitativos respecto a la leyenda, la fábula o el poema narrativo. Aun sin entrar más en el problema, las diferencias entre estos dos tipos de cuentos serán evidentes para el lector.

Conocer la evolución del género en esa etapa anterior al romanticismo es conveniente por el hecho de que si bien la concepción del cuento prerromántico es distinta a la actual, no por ello ambos tipos de cuento dejan de pertenecer a un mismo género, existiendo además una relación

evolutiva entre ambos. Dado que la literatura hispanoamericana se mantiene durante el período colonial íntimamente ligada a la española, es necesario acudir a una comparación mutua para apreciar las variantes que ofrecen. Así, mientras la literatura hispanoamericana presenta una abundante producción poética, similar a la española, en cambio no desarrolla la narrativa de ficción. Mientras, en España podríamos citar a Juan de Timoneda, Salas Barbadillo, Cervantes y otros, como cultivadores del cuento y del relato breve, y no es necesario mencionar la abundante producción novelística. ¿Qué causas pudieron ocasionar esta diferencia entre la metrópoli y las colonias? Es ya un lugar común en la crítica la discusión de los motivos de tal ausencia que sólo finaliza con la aparición, en 1816, del *Periquillo Sarniento*, de Lizardi. Durante mucho tiempo se creyó que las prohibiciones españolas de que los libros de ficción pasasen a América (se pensaba que su lectura podía confundir a los indios, al creer que los hechos relatados en tales libros eran reales (2)) habría sido el motivo de la ausencia de prosa de ficción. Sin embargo, particularmente después de las investigaciones de Irving A. Leonard, se sabe que tales leyes no eran respetadas y que ese tipo de libros circulaba por América (3). Buscar otros motivos siempre es difícil, pero cada vez se acentúa más la idea de que pudo deberse a la propia realidad hispanoamericana: la exuberancia de la naturaleza, el encuentro con otras culturas, la casi fantástica historia de la conquista; todo ello convertía en realidad las fantasías contenidas en los libros de caballerías hispánicos, de forma que ya no era necesario inventar otras historias. Así, resulta que el género prosístico por excelencia del período colonial va a ser la «crónica», todo un ingente material histórico que muchos críticos no dudan en calificar de novelesco en gran parte. Frente a la aridez de la mayoría de las obras historiográficas peninsulares, resalta su fuerza imaginativa y descriptiva: en las historias de Bernal Díaz del Castillo, de Fernández de Oviedo, de fray Bernardino de Sahagún, de Cabeza de Vaca, etc., están presentes los valores narrativos propios de la ficción en muchas de sus páginas. Y en lo que se refiere al cuento, en concreto, no es difícil aislar en esas crónicas algunas narraciones que pueden ser consideradas como verdaderos cuentos. Tal es el caso de los dos

(2) También en España se desarrolló una amplia condena de tales ficciones, encuadradas básicamente en los géneros novelísticos del Renacimiento (sobre todo, las acusaciones recaen en la «novela de caballerías»), considerándolas nocivas desde el punto de vista moral y porque el lector podía confundirlas con sucesos reales, motivos que se acentuaban en el caso de los indios que, a los ojos de los primeros colonizadores, eran almas cándidas e ignorantes y, por tanto, más influenciables. Las condenas más expresivas se debieron a Juan Luis Vives, Pedro Mexía, Juan de Valdés, Mechor Cano, Cervantes de Salazar. Cfr. M. MENENDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, I, Madrid, 1943, págs. 440-447.

(3) Son varios los trabajos de Leonard sobre el tema. Véase su *Books of the Brave*, Harvard University Press, Cambridge, 1949.

cuentos que aparecen en los *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso de la Vega, o los seis que se encuentran en la *Historia general del Perú*, de fray Martín de Murúa, analizados por el crítico José J. Arrom (4). Claro que en ambos casos, como en otros que podrían citarse, se trata de narraciones que recogen una tradición oral, por lo que no puede establecerse una comparación con los cuentos de esa época en España (5).

Antecedentes del cuento romántico existen también en algunas obras que por su estructura recogen narraciones más o menos cercanas al cuento. Tal es el caso de la obra histórico-costumbrista de Rodríguez Fraille conocida como *El Carnero* (1636), que al satirizar a los personajes representativos de Bogotá crea pequeñas historias que, salvando las distancias, podrían identificarse de cuentos. Narraciones cortas que podrían pasar también por cuentos se incluyen en el *Periquillo Sarmiento*: la historia de don Antonio, la del trapiento, la del «negrito poeta», reviven en Hispanoamérica una larga y antigua tradición renacentista, la de intercalar relatos en el conjunto de la obra.

## LOS INICIOS: EL ROMANTICISMO

El Romanticismo va a traer consigo los primeros cuentos, en el sentido actual del término, aunque habría que esperar al Modernismo para que el género adquiriese una importancia real. El cuento es aún un género literario poco definido y esa indefinición es causa, al mismo tiempo, de una escasa valoración que se refleja, por una parte, en la aparición de verdaderos cuentos en otras obras literarias, como pueden ser los casos de la narración «El rastreador», en el *Facundo* (1845), de Sarmiento, o «La flor de nieve», en los *Siete tratados* (1882), de Montalvo, o la historia de «Feliciano», en *María* (1867), de Jorge Isaacs, situaciones similares a las de la época colonial que demuestran que el cuento aún no ha logrado su autonomía; por otra parte, el cuento sigue mezclado con aspectos que no le son propios: por ejemplo, en el romanticismo, la distinción entre cuadro de costumbres y cuento es muy imprecisa, como puede ser el caso de las muy difundidas *Tradiciones peruanas* (1872-1883), de Ricardo Palma, mitad verdaderos cuentos, mitad simplemente descripciones o cuadros de costumbres.

Aun con estas reticencias, el cuento avanzará prodigiosamente durante este período romántico hasta desembocar en el período realista y naturalista

(4) ARROM, José J., «Hombre y mundo en dos cuentos del Inca Garcilaso», en *Certidumbre de América*, Ed. Gredos, Madrid, 1971, págs. 27-35, y «Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista», en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Ed. Castalia, Madrid, 1973, págs. 24-36.

(5) Este tipo de narraciones que vienen de tradición oral aparece en todas las literaturas. Cfr. *Narraciones hispanoamericanas de tradición oral*, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1972.

de fin de siglo. Son ya muchos los escritores que podríamos aquí señalar como autores de cuentos, pero particularmente merece destacarse el cuento *El Matadero* (1840), de Esteban Echevarría, que supone un primer paso decisivo en el desarrollo del cuento. Iniciador del romanticismo en Argentina, Echevarría será uno de sus más importantes difusores. Fundará «La Joven Argentina», fecundo semillero de ideas románticas, a la que pertenecerán, por ejemplo, Sarmiento, Alberdi y Juan María Gutiérrez. Si los dos últimos se distinguen por el acierto de sus cuadros de costumbres, Echevarría dará un paso más: al escribir *El Matadero* superará el descriptivismo costumbrista, creando una narración de corte realista-naturalista con menos elementos románticos de los que cabría esperar. La impresionante crudeza del relato anticipa toda una veta de la narrativa hispanoamericana como es la de la violencia. Aún hoy su lectura sigue teniendo una modernidad de la que carecen otros cuentos de la época.

Otros escritores representativos del cuento en este período, aunque para ellos siempre fue una actividad secundaria frente a la novela, son los mexicanos Manuel Payno (1810-1894), que escribe sus primeros cuentos de tipo costumbrista entre 1839 y 1845, destacando el cuento «Amor secreto», una de las manifestaciones más significativas de la veta sentimental del romanticismo; Justo Sierra (1848-1912); José López Portillo (1850-1923), que se aparta del romanticismo hacia una literatura de corte nacionalista, y Ángel del Campo (1868-1908), costumbrista y sentimental. En Chile hay que destacar a Lastarria (1817-1888), el iniciador del cuento en su país, con algún cuento afortunado como es «El mendigo» (1843). También chileno es Daniel Riquelme (1857-1912), con cuentos muy apegados al costumbrismo. En Puerto Rico, el ensayista y pensador Eugenio María de Hostos (1839-1903), a pesar de sus ideas positivistas en torno al poder de la razón, se dejará llevar del más blando sentimentalismo romántico en sus *Cuentos a mi hijo* (1878). Por último, citaremos a los argentinos Juana Manuela Gorroti y Carlos Monsalve. También es conveniente recordar que algunos novelistas de mayor relieve, como Ignacio Manuel Altamirano y Gertrudis Gómez de Avellaneda, cultivaron asimismo el cuento.

Ya se ha podido apreciar que los dos aspectos básicos del cuento romántico son el costumbrismo y el sentimentalismo. Realmente, los cuentos se podrían agrupar temáticamente con la novela de la época, de la que tuvieron una gran dependencia. El tipo de cuento más frecuente fue el sentimental, incluso se puede decir que en la mayoría de los cuentos románticos aparece esta característica; también el cuento costumbrista gozó de especial atención, su dedicación a lo localista le convierte en el tipo de cuento más identificable con la búsqueda de lo «americano», aunque el romanticismo en Hispanoamérica se encuentra demasiado influenciado por las corrientes europeas y españolas como para encontrar su identidad americana. Otros temas secundarios en el cuento, como los históricos y

fantásticos, tuvieron menos difusión y estuvieron impregnados por el sentimentalismo y costumbrismo característicos de este período.

## REALISMO. NATURALISMO. MODERNISMO

El período final del siglo XIX y el inicial del XX presentan en la literatura hispanoamericana una complejidad mayor que en las respectivas literaturas europeas. El movimiento realista aparece tardíamente, en las dos últimas décadas del XIX, y mientras que en Europa el naturalismo desplaza al realismo, en Hispanoamérica coincide con él, no decayendo, aproximadamente, hasta 1920. Si a esto unimos que el modernismo, ese gran foco literario hispanoamericano, se desarrolla entre 1880 y 1920, se observará que los tres movimientos son simultáneos. Habría que añadir aún, que el romanticismo continuó su influencia hasta fines del siglo XIX. De esta forma suele ocurrir que hay cuentistas que se pueden enmarcar en más de un movimiento y otros que escriben cuentos que participan de más de una tendencia.

El cuanto realista hispanoamericano participará particularmente de una de las facetas del romanticismo: el costumbrismo. De hecho, la influencia romántica será más persistente que la naturalista y modernista. Aún seguirá dominando la descripción costumbrista, pero los personajes y la historia narrada cobrarán mayor importancia, siguiendo los modelos europeos y españoles. También es interesante destacar que es ahora cuando comienza a desarrollarse un interés por describir la realidad americana. Dos autores representativos son: Tomás Carrasquilla (1858-1940), colombiano, aunque se dedicó principalmente a la novela, también escribió varios cuentos largos, en los que muestra una conciencia artística mayor que autores anteriores, abundando en ellos las notas pintorescas y regionalistas, y Manuel González Zeledón (1864-1936), natural de Costa Rica, introductor del cuadro de costumbres en su país, logra superar el costumbrismo en alguno de sus cuentos. Dada la relación realismo-romanticismo, no habría inconveniente en volver a citar en este apartado a José López Portillo, puesto que su obra participa de ambas tendencias.

El trasplante del naturalismo francés a Hispanoamérica, lo mismo que en el caso de España, se efectúa a través de una variante más suave que la puesta de moda por Zola. En esta tendencia va a ser donde el cuento hispanoamericano se forme y consiga resultados valiosos, fruto de la evolución conseguida en este momento. Tal como señala Luis Leal, «en la técnica, los naturalistas superan con mucho a los costumbristas; el cuento tiene ahora una estructura precisa, personajes bien caracterizados y descripciones del ambiente con una función definida en la trama» (6). Aunque

(6) *Historia del cuento hispanoamericano*, Ed. Andrea, México, 1966, pág. 49.

el movimiento naturalista, por lo que se refiere a la novela, tuvo su mayor incidencia en Buenos Aires, su difusión se generalizó por toda Hispanoamérica e, incluso, las figuras más representativas del cuento no son argentinas. Por otro lado, no es necesario detenerse en analizar las características propias del cuento naturalista, que son comunes a las de la novela: predilección por los temas sórdidos, determinismo fisiológico y ambiental, como elementos para probar unos axiomas pseudocientíficos basados en la filosofía positivista de Comte, las teorías de Darwin y las ideas de Claude Bernard, todo ello atemperado con relación a los modelos franceses.

A la hora de citar a algunos autores representativos de este movimiento nos ocurre como en los dos casos anteriores, que su ubicación es difícil, bien porque sus cuentos participen de más de una tendencia o porque sus autores hayan pasado de un movimiento a otro. Así, es fácil encontrarse con distintas valoraciones por parte de los críticos, como es en el caso de Daniel Riquelme, ya citado en el grupo romántico, pero que podría también encuadrarse con pleno derecho en el grupo naturalista. Hay dos autores muy representativos que destacan por su gran dedicación al cuento: Baldomero Lillo (1867-1923), chileno, escribió tres colecciones de cuentos, principalmente sobre el tema minero (*Sub terra* (1904), *Sub sole* (1907)), mostrándonos con una gran intensidad la dureza de la vida en las minas. Javier de Viana (1858-1926), uruguayo, es, de los autores que hasta este momento van citados, el de mayor producción cuentística: más de doce colecciones de cuentos, aunque en numerosos casos de escasa calidad. También merecen ser recordados dos novelistas que cultivaron ocasionalmente el cuento: Federico Gamboa (México, 1864-1939), que en 1888 publica la colección *Del natural*, y Augusto D'Halmar (Chile, 1882-1950), que en 1912 publica *La lámpara en el molino* y que más adelante (fuera de los límites cronológicos prefijados), publicará otros dos libros de cuentos en los que sigue presente la influencia naturalista.

Para terminar de hablar del naturalismo vamos a señalar un curioso caso consistente en la fusión de la tendencia naturalista y modernista (por extraño que parezca, puesto que tanto en el tema como en el estilo difieren totalmente): así ocurre en algunos cuentos, como «El fardo» (1887), de Rubén Darío, y en «Egloga de verano», de Manuel Díaz Rodríguez, que estilísticamente son modernistas y temáticamente naturalistas (7).

El modernismo, que tuvo su máximo desarrollo en Hispanoamérica, supuso una gran renovación de la literatura escrita en castellano, afectando no sólo al verso, sino también a la prosa. Dentro de esta última, es en el campo de la narración corta, del cuento, donde el modernismo consigue grandes logros, mayores que en la novela, enriquecida desde el punto de

(7) Véase al respecto el artículo de Enrique PUPO WALKER, «Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano», en el volumen colectivo *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, op. cit., pág. 13.

vista estilístico, pero sin que se logren grandes frutos (cabe destacar que frente al desarrollo de la novelística naturalista, el de la modernista fue más bien escaso).

El cuento va a participar de todas las características inherentes al modernismo: un afianzamiento del creador como individuo, lo que lleva a una presencia constante de la subjetividad; temas variadísimos y no utilizados hasta el momento, como son los exóticos y cosmopolitas, que pretenden mantenerse, en general, alejados de todo testimonio de la realidad; aplicación de la estilística característica del modernismo (interés máximo por la forma) e influencia de la lírica (a diferencia de otros períodos prácticamente todos los prosistas modernistas son, al mismo tiempo, grandes poetas), aspecto último puesto de relieve por José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa: «practicaron el arte narrativo con un talante lírico y una sostenida preocupación estilística que los emparentaba de íntimo modo con las más características actitudes de la poesía de aquellos tiempos» (8). Sin embargo, tampoco puede olvidarse que el modernismo, particularmente en el cuento, presentó una variante temática de tipo existencialista, y que los temas que denuncian la realidad al modo naturalista persistieron durante el movimiento modernista hasta incorporarse a la narrativa de protesta social que se desarrolla en los años treinta.

Los inicios del cuento modernista se deben al mexicano Manuel Gutiérrez Najera (1859-1895), que publica la primera colección de cuentos en 1883, *Cuentos frágiles*. Con numerosas influencias románticas, fue un asiduo creador de cuentos que publicó en periódicos y revistas hasta su muerte. La principal figura del modernismo, Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), se inició en el cuento en 1885, pero básicamente es recordado por *Azul* (1888), donde aparecen sus mejores cuentos: «El pájaro azul», «El fardo» y «El rubí». Sin duda, la fuerza imaginativa de su prosa hace que la narración se debilite. Aunque José Martí (Cuba, 1853-1895), escribiese sólo seis cuentos, *La Edad de Oro* (1889), merece ser recordado aquí por alguno de ellos, como «La muñeca negra». Amado Nervo (México, 1870-1919) tiene una extensa obra en la que la prosa cobra tanta importancia como el verso. Cultivó el cuento a lo largo de toda su vida e, incluso, teorizó sobre él en el libro *Almas que pasan* (1906). Sus cuentos son de carácter fantástico principalmente, aunque también hay que apuntar dentro de su temática una tendencia hacia el realismo de tipo regionalista que, ya hemos indicado, tendrá su auge posteriormente. El exotismo en Julián del Casal (Cuba, 1863-1893) y la evasión en Ricardo Jaimes Freyre (Bolivia, 1868-1933) pueden poner punto final a los principales cuentistas de la denominada primera generación modernista.

La segunda generación presenta menor homogeneidad: en Rafael

(8) *Antología crítica de la prosa modernista*, Ed. Eliseo Torres, Nueva York, 1976, pág. 28.



Arévalo Martínez (Guatemala, 1884) ya no se aprecia el embellecido idioma modernista; Clemente Palma (Perú, 1872-1946) hoy es recordado por sus cuentos que derrochan fantasías pseudocientíficas; Manuel Díaz Rodríguez (Venezuela, 1871-1927) combina la tendencia modernista con la realista, aspecto que se intensifica en Leopoldo Lugón (Argentina, 1880-1951), en el que se da una fusión de la técnica y estética modernistas con temas de crudo realismo, principalmente mediante una presentación animista de la naturaleza que presagia *La Vorágine*, de Rivera; y que enlaza con la corriente regionalista.

### EL PERIODO DE 1920 A 1940

Sirvan solamente a modo orientativo estas fechas, cuyo límite en los años cuarenta responde a la renovación de la narrativa hispanoamericana que en aquellos momentos se produce. La diversificación que sufre el cuento a partir del modernismo y el abrumador número de autores que lo cultivan sólo hace posible marcar las directrices generales en su evolución y los logros más significativos.

La tónica literaria de este período en lo que se refiere a la narrativa (cuento y novela participan siempre de las mismas tendencias) va a ser la de una nueva etapa realista, en la que se encuadran obras que pretenden ser objetivas al modo de la tradicional narrativa decimonónica. Esto contrasta con lo que ocurre en estos mismos momentos con la poesía, dominada por las vanguardias. Sin embargo, aunque ésta sea la tendencia general, hay que señalar que ya en este período surgen los primeros narradores renovadores, Borges, Arlt, Carpentier, con los que comienza una nueva etapa narrativa. Por otro lado, a partir de ahora las diferencias nacionales influirán decisivamente en el tipo de literatura que se cree.

En una primera etapa, hasta el año 1930, Hispanoamérica conoce un período de esplendor, viéndose favorecida por su alejamiento de la primera guerra mundial. Estados Unidos ha ido desbancando a ingleses y franceses en el monopolio inversionista, produciéndose una falsa situación de bienestar económico. Es el momento del denominado «avance populista», dicho con otros términos, desarrollo de las clases medias. Este se produce en los países del cono sur, Uruguay, Argentina y Chile, por procedimientos democráticos, y en el resto de los países a través de dictaduras militares, que siguiendo el viejo lema del siglo XVIII, «todo para el pueblo, pero sin el pueblo», crean una situación que para la época podría denominarse «progresista». A esta situación política se corresponde una narrativa que, con las bases realistas enunciadas, se ha venido llamando «regionalista» o «criollista», aunque tales denominaciones no son muy exactas, puesto que habría que distinguir varios grupos a los que dicho matiz no afecta; en cambio, sería más acertado hablar de una narrativa que busca la identidad

americana. Un caso aparte es México, donde se ha producido la revolución de 1910 a 1917, que dará origen a una clase media moderna (aunque sin solucionar el problema básico del campo) y que literariamente creará una narrativa no sólo importante dentro de sus fronteras, sino que influirá también en el resto de los países hispanoamericanos. Una segunda etapa será a partir de la crisis económica de 1929, que va a repercutir muy directamente en los países hispanoamericanos. Estados Unidos va a pasar de inversionista a explotador y ello originará una narrativa de protesta, fomentada también en algunos casos por la difusión de las ideas de la revolución soviética. Así se hará presente una narrativa de protesta social, particularmente en algunos países como Bolivia, Perú y Ecuador, donde el mestizaje y la mayor población indígena son convertidos en clases proletarias empobrecidas.

Pasando ya a examinar la cuentística de este período, se puede comenzar por esa mal llamada «narrativa regionalista». Hay un grupo importante de obras que tiene como tema la hostilidad de la naturaleza. La más representativa de estas obras es *La Vorágine*, de Rivera, novela de 1924, en la que ya se aprecia una problemática social, antecedente de la narrativa de protesta. En el campo del cuento, la figura que destaca por encima de las demás es Horacio Quiroga (Uruguay, 1878-1937), ejemplo de máxima dedicación a este género y uno de sus principales representantes. Modernista en su primera etapa, siempre quedará algún rasgo de tal tendencia en su prosa, por otro lado, de carácter predominantemente escueto. La naturaleza avasalladora que descubre en las selvas de Misiones será el núcleo básico de su obra: el hombre, lo mismo que en *La Vorágine*, es un ser débil e incapaz de dominar unas fuerzas que se presentan como telúricas. Por eso, el tema de la muerte, aceptado como un accidente casi esperado, es el que predomina en su obra. Con una gran influencia de Poe —situaciones cotidianas que de pronto cobran aspectos extraordinarios, ensoñaciones y fantasías mentales entre la locura y el terror—, Horacio Quiroga sigue siendo para el lector actual un autor subyugante en colecciones como *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) o *Los desterrados* (1926).

Otra veta importante de la narrativa de la época es la que sigue presentando a la naturaleza como protagonista, pero sin que exista ya esa lucha entre el hombre y ella; el paisaje, la naturaleza, son tan importantes que a veces adquieren el papel de protagonistas: tal es el caso de la Pampa, en *Don Segundo Sombra* (1926), de Güiraldes, o del llano venezolano, en *Doña Bárbara* (1929), de R. Gallegos, las dos novelas más representativas de esta tendencia. La cuentística está representada por numerosos autores: Benito Lynch (Argentina, 1885-1951) presentará la Pampa y lo gauchesco en sus cuentos, temas que aparecen también en sus novelas. En Chile será Mariano Latorre (1886-1955) el que con varias colecciones de cuentos se convierte en el jefe de la escuela criollista o regionalista de su país. También

como autores criollistas, aunque este aspecto es sólo parte de su producción, pueden ser considerados Enrique Lossada (Venezuela, 1895-1948) y Rafael Pocaterra (Venezuela, 1889-1955). Antes de terminar este apartado es necesario citar a dos cuentistas que representan la superación de los defectos regionalistas a los que se llegó en muchos casos (inexistencia de auténticos personajes que apenas se mantienen ante la descripción de la naturaleza y abuso de la características coloquiales del lenguaje): Ventura García Calderón (Perú, 1887-1960) presentará en su colección *La venganza del cóndor* (1924) una obra regional, pero, al mismo tiempo, auténtica y de grandes dotes literarias, en la que los problemas de su tierra peruana están vistos a través de la violencia, la muerte o las pasiones de los personajes. Manuel Rojas (Argentina, 1896-1973) va a superar el tipismo criollista para fijarse en el hombre y así, a lo largo de su abundante producción de cuentos (entre los que destacamos *Hombre del sur* (1926)), irá creando toda una serie de personajes literarios inolvidables.

En México, la Revolución originará una narrativa que será el equivalente a la corriente regionalista de otros países, sólo que en vez de detenerse en la contemplación de la naturaleza, ahora será el hombre el protagonista. La importancia que el proceso revolucionario tuvo en la literatura mexicana y en la hispanoamericana fue muy grande, como se puede apreciar por la publicación de más de trescientas novelas sobre el tema. Aunque esta narrativa tendría una gran influencia sobre el cuento posterior mexicano y a partir de ahí sobre el de otros países, sin embargo, el desarrollo del cuento en estos momentos fue muy inferior al de la novela. Cuando hoy se habla de la narrativa de la Revolución mexicana es fácil recordar una serie de títulos significativos que se corresponden con otras tantas novelas sin que ninguno de ellos se corresponda con cuentos. Citaremos, de todas formas, a tres autores que sí le dedicaron su atención: Gregorio López y Fuentes (1897-1966), Rafael Felipe Muñoz (1899-1972) y Nellie Campobello (1913). En conjunto, el cuento de la Revolución mexicana, lo mismo que la novela, se caracteriza por pretender ser un testimonio de las luchas y situaciones del momento, por lo que tiene un acentuado carácter realista, interesando más en la mayoría de los casos la materia en la que se basa la narración que la propia narración en su aspecto literario. Esta situación cambiará con autores posteriores, que aunque ya no aluden directamente a temas de la Revolución, sus historias siguen condicionadas por la situación creada por la Revolución. Así, con posterioridad a 1940, José Revueltas, Agustín Yáñez o Juan Rulfo publicarán obras de gran trascendencia y cuyo punto de partida está en la narrativa de la Revolución.

Queda por analizar la narrativa de protesta social que antes mencioná-bamos. Dentro de una tendencia indigenista surgen una serie de cuentos que presentan la explotación de los indígenas y mestizos en los campos, en las minas o en las grandes plantaciones. La mayoría de los escritores que

cultivan este género proceden de la clase media y cuando escriben sobre estos grupos proletarios lo hacen con fines partidistas, de modo que más que captar el ser de los indígenas, los utilizan como ejemplos de explotación social frente al Estado; de ahí se deriva un interés máximo por el documento, por la realidad y una general despreocupación por las cuestiones estilísticas. En esta tendencia destaca el «grupo Guayaquil», en Ecuador: en 1930, tres de sus componentes publican una colección de cuentos, *Los que se van*, que tendrá una gran repercusión. Sus autores son Demetrio Aguilera Malta (1909), autor más conocido por sus numerosas novelas; Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), y Enrique Gil Gilbert (1912-1973), que seguirá publicando cuentos (*Yunga* (1933), *Los relatos de Enmanuel* (1939)). *Los que se van*, que lleva el subtítulo de «cuentos del cholo y del montuvio», presentará a los mestizos de indios y blancos (cholos) y a los campesinos ecuatorianos de la costa (montuvios), con la finalidad de hacer una literatura prerrevolucionaria, de compromiso político, cuyo lema, según ellos mismos, era el presentar la realidad tal cual es, sin más. Una de las características que en estos cuentos se aprecia y que es común a todo el movimiento indigenista es la utilización de las expresiones indígenas y de sus rasgos coloquiales: generalmente se nota una gran inautenticidad en este procedimiento y sólo más tarde algunos escritores conseguirán que sea reflejo verdadero del habla y sentir de esos personajes. Dentro de este «grupo de Guayaquil» también debe citarse la impresionante colección *Sangre de mestizos* (1936), de Augusto Céspedes (Bolivia, 1904), y a los cuentistas José de la Cuadra (Ecuador, 1903-1941) y Humberto Salvador (Ecuador, 1907). Por otra parte, ya en 1919, en Bolivia, se había escrito una novela que iba a tener una gran influencia: *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas. Una segunda generación continuará esta línea y en lo que se refiere al cuento hay que destacar a Jorge Icaza (Ecuador, 1906), con *Barro de la sierra* (1933), apreciándose cierto convencionalismo en el tema del indio, o los cuentos cortos de César Vallejo (Perú, 1892-1938). Después vendrá José María Arguedas (Perú, 1911-1962), que en 1935 publica la colección *Agua*, consiguiendo una perfecta adecuación al lenguaje de los indios, y que seguirá publicando cuentos más allá de 1940, superando literariamente los aspectos negativos del indigenismo y convirtiéndose en uno de los mejores autores de esta tendencia.

Para terminar de dar una visión de estos años con fecha límite en 1940, citaremos a algunos autores cuyas obras escapan a los grupos y tendencias señalados anteriormente. En Argentina nace el llamado «Grupo de Boedo», que tendrá entre sus filas a escritores vinculados a la izquierda, siendo el autor de más relieve Roberto Arlt (1900-1942) que, aunque más conocido por sus novelas, también publicó dos colecciones de cuentos; la más interesante, *El jorobadito* (1933). Las generaciones más jóvenes le han tenido por un precursor de las nuevas formas de narrar, aunque no por cuestiones de estilo, en muchas ocasiones desaliñado, sino por el mundo

angustiado y obsesionante en que se mueven sus personajes. Vinculado también a Boedo en la última etapa de su vida, Enrique Amorim (Uruguay, 1900-1960) es autor de una docena de novelas y otras tantas colecciones de cuentos, publicadas desde 1923 hasta su muerte. Comenzó como cuentista de temática regionalista presentando nuevamente escenas gauchescas, evolucionando luego hacia temas existencialistas en los que permanece como telón de fondo el ambiente campesino.

El grupo que se opone a Boedo es el «de Florida» (ambos señalan dos calles de Buenos Aires cuyos respectivos signos eran el proletariado y la zona residencial), de carácter esteticista por oposición a literatura social de Boedo. Su autor más significativo es Borges, al que aludiremos en el apartado siguiente. Como cuentista de este grupo hay que señalar a Eduardo Mallea (1903) con sus *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926) y *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), autor, por otra parte, de numerosas novelas.

Como una excepción al realismo generalizado se han de destacar los cuentos de *La última niebla* (1935), de María Luisa Bombal (Chile, 1910), caracterizados por su lirismo. En Venezuela, Arturo Uslar Pietri (1906) será uno de los autores que inician las nuevas formas narrativas. Toda una serie de personajes cargados de soledad y angustia están presentes en sus primeras colecciones de cuentos, *Barrabás y otros relatos* (1928) y *Red* (1936), que serán el inicio de una ininterrumpida dedicación al cuento. Salvador Salazar Arrué, «Salarrué» (El Salvador, 1899), creará en 1933, con *Cuentos de barro*, un tipo de cuento que por su brevedad denominará «cuenteteretes», cuya característica es la utilización del habla local. También recoge los modismos peculiares del lenguaje popular. Juan Bosch (República Dominicana, 1909): en sus numerosos cuentos, *Camino real* (1930), *Indios* (1935), etc., los temas giran casi siempre en torno al campesino local, observado con afecto y una leve ironía. En Cuba, donde comienza a partir de ahora a tener un gran auge el cuento, puede citarse *El renuevo* (1929), de Carlos Montenegro (1900), al que aludiremos también más adelante.

## DESDE 1940 A LA ACTUALIDAD

A partir de esta década se produce una evolución trascendental en la narrativa hispanoamericana (y hay que recordar, de nuevo, que novela y cuento caminan siempre juntos). El cambio será más notable desde 1950 y conocido en todo el mundo en los años sesenta, en los que se hablará del «boom» de la narrativa hispanoamericana. No conviene olvidar, sin embargo, que ya desde los años veinte hay una serie de precursores, como son Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández, aunque es en la década de los cuarenta cuando se publican obras importantes de

Borges, M. Angel Asturias, Alejo Carpentier, José Revueltas, etc., que tendrán una gran influencia sobre las generaciones siguientes. Pero, ¿qué innovaciones aparecen que sean tan importantes como para llegar a la denominación de «nueva narrativa»? En líneas generales, se puede decir que se trata del paso de una narrativa tradicional a una narrativa actual, pero, en realidad, es mucho más que un mero formalismo: por primera vez, el narrador hispanoamericano ha encontrado la forma de expresar su identidad o, por lo menos, éste ha sido su intento, y esto se consigue, curiosamente, abandonando el concepto «realista» a secas de la narrativa anterior, que también había buscado la esencia americana sin lograrlo (narrativa regionalista, criollista, de la tierra, indianista, etc.) y aportando dos novedades: una mayor preocupación por profundizar en los problemas del hombre, en un intento por llegar a su propia interioridad y la adopción de nuevas técnicas narrativas, experimentadas a partir de los años veinte por escritores de una auténtica vanguardia narrativa: Joyce, Kafka, Musil, Faulkner, Dos Pasos, V. Woolf, Proust, etc. A partir de entonces se hablará de un cambio en el enfoque narrativo, de problemas espaciales y temporales, del papel del narrador, del monólogo interior, etc., nuevas técnicas que en los buenos escritores no resultan gratuitas, sino que son el modo óptimo de expresar la visión de un mundo que ya no es el del siglo XIX: si el mundo burgués de ese siglo encontraba su forma de expresión en una narrativa realista y objetiva, el hombre del siglo XX vivirá una realidad más problemática y angustiosa que ya no admitirá una visión lineal, de ahí que las nuevas técnicas sean el único modo de captar la realidad (9).

Se trata, en definitiva, de una superación del sistema anterior, el realismo, tal como expresa, por ejemplo, Cedomil Goic al denominar al nuevo sistema «superrealismo»: «A lo que el superrealismo nos enfrenta es a la observación de una fractura en la historia literaria, a la experiencia no ya de un cambio dentro del sistema, sino a un cambio de sistema literario y, por consiguiente, no a la alteración de un aspecto de la novela moderna, sino al cambio de estructura de la novela, a la aparición de una nueva novela» (10). Aunque referido en concreto a la novela, su aplicación al cuento es totalmente válida. Bien se denomine a los nuevos movimientos «superrealistas», «neorrealistas», «de realismo mágico», «cubistas», etc., todas estas posibles variaciones de la nueva narrativa coinciden en una superación del realismo tradicional.

El escritor que abre las puertas de esta nueva etapa es Jorge Luis Borges (Argentina, 1899), dedicado como narrador en exclusiva al cuento (sólo

(9) La bibliografía sobre la narrativa actual y los problemas teóricos que plantea es muy numerosa. A modo de orientación citamos la obra de Benito VARELA JACOME, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Ed. Destino, Barcelona, 1967.

(10) *Historia de la novela hispanoamericana*, Ed. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pág. 177.

escribió una novela fallida en colaboración con Bioy Casares). La década de los cuarenta verá aparecer sus colecciones de cuentos más significativas: *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). La línea trazada en estos cuentos perdurará en los otros libros que ha seguido publicando hasta la actualidad. Lo que Borges enseñó a través de sus cuentos es a creer en la autonomía literaria, es más, en el poder de la literatura sobre la propia realidad. Tal vez, el título de *Ficciones* refleje el mundo narrativo borgiano: no se trata de un mundo elaborado con complicadas técnicas narrativas ni que se haga patente por unos valores puramente estilísticos; en este sentido, Borges es un autor clásico. Pero donde todo se transforma es en su capacidad imaginativa, en sus «ficciones» planteadas casi siempre en términos metafísicos, filológicos y abstractos, que descubren al lector los problemas del tiempo, del infinito, del conocimiento. Su universalismo, el aspecto erudito de sus continuas citas de libros imaginarios y esotéricos, hacen más palpable su distancia de los cauces realistas tradicionales. Borges tendrá un discípulo aventajado, Julio Cortázar, del que hablaremos más adelante, y su huella se apreciará en los cuentos escritos por los argentinos Adolfo Bioy Casares (1914), Silvina Ocampo (1903), Manuel Peyrou (1902) y Enrique Anderson Imbert (1910).

En los años cuarenta y cincuenta, el auge del cuento es paralelo al de la novela. Un núcleo importante en su desarrollo es México, donde las pautas narrativas tienen ya a la Revolución como telón de fondo que se aleja cada vez más. Si Agustín Yáñez (autor también de cuentos) había conseguido mostrar una nueva sensibilidad narrativa con su novela *Al filo del agua* (1947), en el campo del cuento sería José Revueltas (1914) con la publicación de *Dios en la tierra* (1944) quien lograría el mismo efecto. Revueltas presentará un mundo angustioso que varía entre la interpretación materialista, derivada de sus ideas marxistas, y la introspección psicológica freudiana a la que somete a sus personajes. En todo caso, sus personajes forman parte de una literatura amarga, espejo de un autor enfrentado al Estado y símbolo de ideas revolucionarias.

Juan José Arreola (1918) y Juan Rulfo (1918) sitúan la cuentística mexicana en un punto culminante. Lo mismo que en el caso de Borges, la obra de Arreola se cifie al cuento (ha publicado también una novela) y en sus dos primeros libros, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), están presentes los temas y aspectos más representativos de sus cuentos, que tendrán una amplia acogida en sus colecciones posteriores. A diferencia de Revueltas y de Rulfo lo que domina en Arreola es la corriente idealista, la fantasía humorista, la literatura al margen de la realidad del momento. En Rulfo, en cambio, el pesimismo se hará patente en su colección *El llano en llamas* (1953), donde toda una galería de personajes del campo mexicano van mostrando su tristeza y desesperanza. El éxito de este libro radica en la cuidadosa utilización de nuevos recursos técnicos sobre una base realista y en la compenetración del autor con sus personajes, de forma que el lector se

siente totalmente captado por ese mundo. Heredero de la generación de Arreola y Rulfo, Carlos Fuentes (1928) es hoy el narrador mexicano más representativo: básicamente novelista, también ha publicado dos colecciones de cuentos, *Los días enmascarados* (1954) y *Cantar de ciegos* (1964), en los que se aprecia alguno de sus mejores logros como narrador, ya que su carácter fantástico hace que sean piezas autónomas sin la presencia de interferencias intelectuales ajenas, tan frecuentes en sus novelas.

Ya desde principios de siglo y particularmente en los años veinte y treinta, mientras en el resto de Hispanoamérica florece la novela, en Cuba es el cuento el protagonista narrativo. Esta situación no variará sustancialmente después de la Revolución de 1959, aunque en la llamada «narrativa de la Revolución cubana» la novela tiene una implantación superior a épocas anteriores. En los años cuarenta y cincuenta hay que situar los cuentos escritos por Alejo Carpentier (1904-1980), «Viaje a la semilla» (1944), «Los fugitivos» (1946) y otros incluidos en *Guerra del tiempo* (1956), cuya longitud les convierte en relatos, alguno de ellos casi en novela corta. Carpentier, el escritor contemporáneo cubano más conocido, es indudable que prefiere la novela para expresarse. De la misma época que Carpentier son tres grandes cuentistas, exiliados después de la Revolución: Lino Novás Calvo (1903), que escribe sus mejores colecciones en los años cuarenta: *La luna nona y otros cuentos* (1942) y *Cayo Canas* (1946). A través de una visión que pretende no caer en el subjetivismo describirá un mundo cruel lleno de violencia; después de su exilio se ha convertido en uno de los máximos ejemplos del cuento antirrevolucionario. Lydia Cabrera (1900) representa el mejor exponente de la literatura afrocubana en narrativa, lo mismo que en poesía lo es Nicolás Guillén. Sus *Cuentos negros de Cuba* (1940) y otras colecciones posteriores nos traen el mundo mágico del folklore. Carlos Montenegro (1900) se apunta a la corriente social en *Los héroes* (1941). Otros dos nombres que merecen destacarse son Virgilio Piñera (1912), autor de cuentos en una línea de fantasía que tiende hacia lo macabro, y Jorge Cardoso (1914), continuador de la tendencia criollista, en la que muestra un alto grado de calidad literaria.

Al margen de México y Cuba, en el resto de Hispanoamérica el cuento tendrá un amplio desarrollo durante la década de los años cincuenta. En Argentina, siguiendo las huellas de Borges, tiene relevancia especial Julio Cortázar (1914) que desde la primera publicación de cuentos, *Bestiario* (1951), no ha dejado de cultivarlos. En *Bestiario* parte de situaciones normales que transforma en una línea fantástica, en una especie de visión más profunda de la realidad. En colecciones siguientes tiende más hacia el cosmopolitismo y visión intelectual que le caracterizan. También en 1951 aparece *Un sueño realizado*, de Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909), que recogía cuentos ya publicados en revistas desde los años treinta. Onetti, lo mismo que Cortázar, es uno de los máximos cultivadores del cuento, presentándonos una visión pesimista y angustiada del mundo a través de la



introspección de los personajes y siguiendo las huellas de Faulkner. Otro autor importante, Augusto Roa Bastos (Paraguay, 1917) publicó su primera colección de cuentos en 1953, *El trueno entre las hojas*. Lo mismo que en sus otros cuentos y novelas, se encuadra en una tendencia de protesta ante la injusticia social que impera en su país. También dentro del ciclo de protesta sociopolítica hay que incluir los cuentos de M. Angel Asturias (Guatemala, 1899-1974), *Week-end en Guatemala* (1957). Asturias, que es, sobre todo, novelista, ya en los años treinta había reelaborado en forma de cuentos las leyendas indígenas (*Leyendas de Guatemala* y *El Espejo de Lida Sal*). Con el tema siempre presente de la sociedad como un cuerpo enfermo, José Donoso (Chile, 1924) ha publicado dos colecciones de cuentos: *Veraneo y otros cuentos* (1955) y *El charlestón* (1960). Mención especial merece Gabriel García Márquez (Colombia, 1928) que publica cuentos desde 1947, aunque su primera colección sea del año 1962, *Los funerales de la Mamá Grande*. Incluido en la tendencia del «Realismo mágico», muchos de sus cuentos anticipan la creación de Macondo, la ciudad mítica de *Cien años de soledad*, una de las mejores novelas contemporáneas. El panorama en el Perú es muy alentador. Su escritor más conocido, M. Vargas Llosa (1936), ha publicado *Los jefes* (1958), que incluye seis cuentos, y *Los cachorros* (1967), un cuento que por su extensión es un relato. Vargas Llosa, que encuentra su óptima expresión literaria en la novela, presenta el tema de la violencia como reacción de los personajes ante un mundo hostil. De su misma generación son tres autores peruanos de gran significación en el cuento: Enrique Congrains Martín (1932), quien en su primera colección, *Lima, hora cero* (1954), presenta el problema del crecimiento desmesurado de la ciudad que ahoga a los continuos emigrantes que llegan, acostumbrados a otro tipo de vida; Julio Ribeyro (1929), que ha escrito varias colecciones de cuentos (*Los gallinazos sin plumas* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958), etc.), retratando críticamente las clases media y alta de Lima y la situación miserable de las bajas, y Carlos Zavaleta (1928), que ha publicado cinco colecciones (las primeras, *La batalla* (1954) y *Unas manos violentas* (1958)), presenta, como Vargas Llosa, el tema de la violencia como un factor inseparable de la sociedad peruana, predominantemente en ambientes rurales.

Mario Benedetti (Uruguay, 1920), los argentinos Luisa Mercedes Levinson (1912) y Antonio Di Benedetto (1922), Mario Manteforte Toledo (Guatemala, 1911), Manuel Mejía Vallejo (Colombia, 1923), los venezolanos Héctor Mújica (1927) y Alfredo Armas Alfonzo (1921), y Jorge Edwards (Chile, 1931) son algunas de las más significativas figuras que cultivan el género cuentístico a partir de los años cincuenta, y si prescindimos de citar más autores es porque la lista se haría interminable.

Ya para finalizar este rápido repaso a la situación actual del cuento hispanoamericano mencionaremos a los escritores más representativos del género que han comenzado a publicar a partir de los años sesenta.

En Venezuela tres son los nombres más prometedores: Salvador Garmendia (1928), Adriano González León (1931) y Luis Britto García (1940). El primero intenta una renovación narrativa, pero sin abandonar la base tradicional. Adriano González León se caracteriza por una innovación barroca del lenguaje y Luis Britto ha sido conocido a partir de la publicación de su colección de cuentos *Rajatabla* (1970), donde va de un realismo poético a fantasías simbólicas.

En Cuba, ya dentro de las generaciones revolucionarias, los mejores cuentistas son Calvert Casey (1924-1969), con notables influencias kafkianas, y que terminaría escribiendo cuentos antirrevolucionarios; Humberto Arenal (1926), dentro de una tendencia existencialista; Guillermo Cabrera Infante (1929), que en los catorce cuentos de *Así en la paz como en la guerra* (1960) se muestra como un claro ejemplo de «literatura revolucionaria», que luego abandonaría para seguir una línea similar a la de Lezama Lima, persiguiendo objetivos más amplios; Antonio Benítez Rojo (1931), influido por Cortázar, muestra en sus cuentos situaciones prerrevolucionarias y posteriores a la Revolución dentro de un ambiente mágico y derivando, a pesar de surgir de la realidad revolucionaria, hacia una literatura fantástica (*Tute de Reyes* (1967), *El escudo de hojas secas* (1969), etcétera). De una generación más joven, y dentro de la temática de la Revolución, son Jesús Díaz Rodríguez (1941), Reynaldo Arenas (1943), Norberto Fuentes (1943) y Eduardo Heras León (1941). Los cuatro pueden ser considerados como autores comprometidos y a ellos se puede oponer una tendencia contraria, de carácter fantástico, que ha surgido a partir de la publicación de *La guerra y los basiliscos* (1962), de Rogelio Llopis (1928).

Dentro de una postura de innovación, pero respetando los cauces tradicionales al modo de Salvador Garmendia hay dos nombres representativos: Alfredo Bryce Echenique (Perú, 1939) y Daniel Moyano (Argentina, 1928). En la línea de las narraciones de Borges y Cortázar se encuentran algunos escritores que han recibido su influencia, como Marco Denevi (Argentina, 1922), Alvaro Menéndez Leal (Salvador, 1931) y Sergio Pitol (México, 1933). Salvador Elizondo (México, 1932) es un narrador experimentalista que ha oscilado en sus cuentos entre la intelectualidad borgiana y la temática de la violencia observada friamente. También en la línea experimentalista están Antonio Skármeta (Chile, 1940) y José Emilio Pacheco (México, 1939), más conocido como poeta.

En los países centroamericanos, por distintas razones, entre las que no es la menor la dificultad para editar obras extensas, como son las novelas, el cuento ha tenido un amplio desarrollo. Algunos de los más importantes cuentistas de estos países son los que citamos a continuación: Virgilio Díaz Gullón, Miguel Alfonseca y Antonio Lockward Artilles, en la República Dominicana; René Marqués y Pedro Soto, en Puerto Rico; Augusto Monterroso, en Guatemala; Alvaro Menén Desleal, en El Salvador; Oscar Acosta, en Honduras; Mario Cajina Vega, Lizandro Chávez Alfaro, Sergio

Ramírez y Fernando Silva, en Nicaragua; Fabián Dobles, en Costa Rica; Arysteides Turpana, en Panamá.

La nómina de nombres podría ampliarse hasta hacerse casi interminable, pero la intención de estas páginas no es elaborar un censo de cuentistas, sino indicar cuál ha sido, en sus líneas generales, la evolución del cuento hispanoamericano y qué autores son los más representativos. Lo visto hasta aquí es, sin duda, un indicio lo suficientemente amplio como para poder apreciar el gran desarrollo de este género en Hispanoamérica y la promesa de un futuro brillante.