

Consideraciones en torno al cuento literario moderno en las letras hispánicas

Antonio RIOJA MURGA

1. Desde hace más de treinta años¹ nuestros cuentistas vienen denunciando sistemáticamente la poca atención que el negocio editorial dedica al cuento, así como las dificultades —a veces insalvables— inherentes a su publicación y el lógico desespero de sus cultivadores, obligados por esta circunstancia a explorar el territorio de otras formas narrativas, generalmente la novela; empresa ésta sin duda considerada peligrosa, pero no suicida. Otros, condenados al limbo de lo inédito, pliegan velas y orientan sus esfuerzos a oficios más rentables, y algunos, no los menos, al paio de una trayectoria novelística de cierto prestigio, son testigos atónitos del interés que la editorial de turno muestra en la publicación de sus ya casi olvidados cuentos; eso sí, siempre y cuando se ajusten a ciertas condiciones derivadas de los imperativos comerciales del momento: reunir en un solo volumen un número determinado de cuentos tal que no supere las doscientas páginas, preferiblemente con un hilo argumental común y que serán publicados, al

¹ Véase J. L. Cano: «Francisco García Pavón nos habla del cuento», en *Insula*, núm. 152 (1959), p. 19; F. García Pavón: «Operación cuento», en *La Estafeta literaria*, núm. 104 (1957), pp. 63-65; J. M. Quinto: «Situación actual del cuento», en *Acento cultural* (c. a. 1960), p. 19; M. Fraile: «Panorama del cuento contemporáneo», en *Caravelle*, núm. 17 (1971), pp. 169-185; M. Peraile: «Un preciso género: el cuento literario», en *Turia*, núms. 4-5 (1986), pp. 34-40; A. M.^a Navales: «El auge invisible: Notas sobre el cuento español en la actualidad», en *República de las letras*, núm. 22 (1988), pp. 63-66; M. Fraile: «El cuento y su categoría literaria», en *Informaciones* (Madrid), 20 de octubre de 1955.

cabo, con el impreciso, equívoco y escasamente significativo título de *relatos, ficciones o narraciones*.

Así las cosas, no es de extrañar que todos —los que publican y los que no— añoren con cierta justificada nostalgia aquellos semanarios decimonónicos en los que el cuento tenía no sólo un espacio propio, sino también un público fiel y una relativamente extensa difusión². Y esto en un país en el que, contra viento y marea, se sigue cultivando el cuento aunque sea difícilísimo vivir en él; un país con tradición literaria en esta materia³ y numerosas y destacadas figuras, tanto en el pasado siglo como en éste.

2. Como era de esperar, tampoco en el entorno académico el cuento ha tenido mejor suerte; ni siquiera cuando los planes de estudio vigentes contemplaban la enseñanza de la literatura desde la óptica genérica sale bien parado⁴. Por desgracia, pareja suerte parece haber tenido en el ámbito universitario: en un reciente manual presumiblemente destinado a estudiantes universitarios podemos leer: «El cuento no es una clase aparte de las obras narrativas modernas y, por tanto, de acuerdo con el criterio clasificador empleado el cuento debe asimilarse a la novela burguesa, ya que participa de las mismas características básicas»⁵. Por lo demás, no abundan trabajos monográficos, artículos o libros que se propongan el análisis del cuento con el mismo entusiasmo demostrado en el estudio de otras formas narrativas. Con todo, a partir de la década de los setenta han ido apareciendo trabajos⁶ —muchos de ellos al calor del «boom» editorial característico de la cuentística hispanoamericana— que han venido a sumarse al

² Para un estudio detallado de las relaciones entre el cuento y la prensa de los años 1890-1900, véase el trabajo de la profesora A. Ezama Gil: *El cuento de la prensa y otros cuentos* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992).

³ El profesor M. Baquero Goyanes nos recuerda la importancia de la tradición literaria para el desarrollo de cualquier género. Y en este sentido hace hincapié en subrayar que en España ésta se forjó gracias al intenso cultivo del cuento durante los últimos años del siglo XIX. Véase, *Qué es la novela. Qué es el cuento* (Murcia: Universidad de Murcia, 1988), p. 105.

⁴ En un libro escrito para estudiantes de literatura de cuarto curso de bachillerato (1964) el género cuento disfruta sólo de dos líneas: CUENTO→Narración breve y sencilla, ya trágica, cómica, fantástica, etc. Cf. J. M. Blccua: *Los géneros literarios y su historia* (Zaragoza: Libería General, 1964), p. 52.

⁵ C. Díaz Márquez: *Teoría de los géneros* (Madrid: Partenón, 1986), p. 98.

⁶ Véase E. Tijeras: *Ultimos rumbos del cuento español* (Buenos Aires: Columba, 1969); E. Branderberger: *Estudios sobre el cuento español contemporáneo* (Madrid: Editora Nacional, 1973); E. Anderson Imbert: *Teoría y técnica del cuento* (Barcelona: Ariel, 1992); E. Serra: *Tipología del cuento literario* (Madrid: Cupsa, 1978); G. Mora: *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (Madrid: Porrúa, 1985); C. de Vallejo: *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)* (Miami: Universal, 1989).

ya clásico estudio que el profesor Baquero Goyanes dedicase al cuento allá por el año 1949⁷; pero no obstante, gran parte de estos trabajos, aunque enriquecedores, suelen estar centrados en el estudio de la figura y la obra de un solo autor⁸, rozando apenas, y con la mera intención de introducir el problema, aquellas cuestiones que más pueden interesar a la Teoría.

3. Asimismo, llama la atención comprobar cómo en la actualidad parece haberse aceptado de forma casi generalizada la existencia del cuento literario como género autónomo⁹, y sin embargo, si rasgamos un poco el envoltorio de esta afirmación, podremos observar que los presumibles rasgos genéricos sobre los que se asienta este tácito consenso —*brevedad, intensidad, efecto único*— fueron enunciados por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe, nada menos que en el año 1842¹⁰.

Afortunadamente, algo más se ha dicho sobre el cuento desde entonces, pero aun así, los tres rasgos mencionados siguen siendo —todavía hoy— los pilares fundamentales de una concepción del cuento literario, que podríamos llamar tradicional, y que goza en nuestros días de numerosos partidarios y amplia difusión. Recordemos, a título ilustrativo, que para el maestro Ignacio Aldecoa un buen cuento debía estar estructurado en función de un *efecto único* o sencillo en el que cada parte, cada núcleo, cada palabra incluso debería tender a ese efecto preconcebido:

«[...] a partir de Hawthorne dejamos de entender como cuento —hecha la salvedad del cuento histórico— todo aquello que, perteneciente a lo narrativo, no es un estudio unificado de una situación intensa»¹¹.

En la misma línea, y como simple botón de muestra, podemos situar las opiniones de un buen número de escritores y críticos contemporáneos: Ar-

⁷ M. Baquero Goyanes: *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid: CSIC, 1949).

⁸ Véase, C. Mora Valcárcel: *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Julio Cortázar* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1982); M. C. Ros Soriano: *Los cuentos. Los relatos de Julio Cortázar* (Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, 1990); I. Andrés-Suárez: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid: Gredos, 1986); J. L. Martín Nogales: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid: Cátedra, 1984).

⁹ Cosa muy distinta es que escritores y críticos lleguen a un acuerdo respecto de qué cosa sea esa que convenimos en llamar cuento literario, pero que —según parece— se empecina en negarnos su misteriosa esencia.

¹⁰ E. A. Poe: *Ensayos y críticas* [1956], trad. Julio Cortázar (Madrid: Alianza Editorial, 1973), pp. 67, 68, 135-136.

¹¹ I. Andrés-Suárez: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa* (Madrid: Gredos, 1986), p. 66.

turo del Hoyo¹², Alvaro Fernández Suárez¹³, Roberto Ruiz¹⁴, José Antonio Mases¹⁵, Enrique Anderson Imbert¹⁶, Carlos Mastrángelo¹⁷, Raúl Castagnino¹⁸, Mariano Baquero Goyanes¹⁹, Julio Cortázar²⁰, José María Merino²¹, Luis Mateo Díez²², Joan Rendé²³, Alfonso Martínez-Mena²⁴, Ricardo Doménech²⁵, Meliano Peraile²⁶, Medardo Fraile²⁷, etc.

4. Abundando más en la cuestión, sería conveniente anticipar que la mayoría de las aproximaciones teóricas a la poética del cuento vienen girando en torno a tres significativos puntos de inflexión: *las comparaciones entre el cuento y otras formas literarias vecinas, la preocupación por encontrar una definición apropiada del objeto y, por último, el examen de algunos aspectos narrativos del género.*

4.1. En este sentido, recurrir a la comparación del cuento con otras formas narrativas próximas ha resultado ser una constante descriptiva presente en la casi totalidad de las teorías revisadas, una constante que a buen seguro responde al unánime esfuerzo realizado por deslindarlo de los géneros vecinos; por decir lo que no es, dada la aparente incapacidad demostrada por la Teoría para aclarar, precisamente, lo que el cuento es. En cualquier caso, es importante señalar cómo el uso —y abuso— del recurso metafórico se erige, una y otra vez, en el principal vehículo de aproximación al ser

¹² E. Branderberger, pp. 132-133.

¹³ E. Branderberger, p. 129.

¹⁴ E. Branderberger, pp. 139-140.

¹⁵ E. Branderberger, p. 142.

¹⁶ E. Anderson Imbert, pp. 13-19.

¹⁷ C. Mastrángelo: *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia. Teoría y práctica* (Buenos Aires: Nova, 1975), pp. 25-29.

¹⁸ R. Castagnino: *Artificios del cuento y «cuento-artefacto»* (Buenos Aires: Nova, 1977), pp. 40-45.

¹⁹ M. Baquero Goyanes: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, pp. 60-62.

²⁰ J. Cortázar: «Algunos aspectos del cuento», en *Casa de las Américas*, núm. 16 (1962), pp. 3-14.

²¹ J. M. Merino: «El cuento: narración pura», en *Insula*, núm. 495 (1988), p. 21.

²² L. Mateo Díez: «Contar algo del cuento», en *Insula*, núm. 495 (1988), p. 22.

²³ J. Rendé: «Desiderátum y utopía del cuento», en *Insula*, núm. 495 (1988), p. 26.

²⁴ A. Martínez-Mena: «La novela. El cuento», en *República de las Letras*, núm. 22 (1988), pp. 57-61.

²⁵ R. Doménech: «Repertorio de los cuentos de Ricardo Doménech», en *Revista Luconor*, núm. 4 (1989), pp. 140-146.

²⁶ M. Peraile: «La novela. El cuento», en *República de las Letras*, núm. 22 (1989), pp. 67-70.

²⁷ M. Fraile: «Los recuentos inútiles. Sobre el cuento español contemporáneo», en *Atlántida*, núm. 3 (1990), pp. 95-100.

del género, en el procedimiento más utilizado para expresar los resultados obtenidos por los inevitables ejercicios comparativos:

«Un cuento —si es un verdadero cuento— es algo así como el cometa de un niño. es decir, una pequeña maravilla, un destello breve y luminoso. La novela corta es otra cosa. Como un avión pequeño puede transportar más carga, su pilotaje es menos rígido y exigente y es capaz de llegar más lejos [...]»²⁸.

4.2. Respecto a las definiciones, puede decirse que éstas, *grosso modo*, revelan un carácter predominantemente descriptivo por una parte, así como por otra, se obstinan en abarcar toda la extensión del problema sin temor a invadir, llegado el caso, el campo de la comparación. Por lo demás, tal vez sea útil señalar la coincidencia en subrayar idénticos componentes estructurales (brevedad, intensidad, efecto único); eso sí, siempre mediante la utilización de un lenguaje más sugestivo que expositivo:

«El cuento es un precioso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante al poético, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la novela, pero diferente de ella en técnica e intención»²⁹.

«Un cuento equivale a un poema. Se constituye por un acto de creación semejante, fundado en la palabra, en el arte verbal. Requiere también una motivación, profunda intuición poética, tensión unitaria. Reclama, en el acto creador, la misma inmediatez que el poema, intensidad y concentración. Extenderlo es diluirlo; es denunciar el andamiaje. Es transferirlo a otra especie: novela corta o novela»³⁰.

Con todo, y a pesar de las voces que claman por su independencia, tanto en las sugerentes metáforas como en las comparaciones explícitas, puede advertirse un rasgo común: la dependencia, en el campo de la definición, de otros elementos en que apoyar la integridad del cuento; rasgo paradójico si se quiere, ya que lo que se persigue es, precisamente, la fijación sin paliativos del cuento literario moderno como género autónomo.

4.3. Por último, y en lo tocante al tratamiento de los aspectos narrativos del género, baste decir que a falta de un principio organizador claro y preciso éste suele adquirir la forma de una suerte de combinado, sin duda embriagador y estimulante, pero escasamente productivo. Siendo frecuente encontrar en los trabajos que los tratan una amalgama, sin orden ni con-

²⁸ J. Ferrer-Vidal: «Situación del cuento literario en España», en *República de las Letras*, núm. 22 (1988), p. 74. Otros significativos ejemplos podremos encontrarlos en: L. Mateo Díez, p. 23; J. Cortázar, p. 5; M. Baquero Goyanes, p. 139.

²⁹ M. Baquero Goyanes, p. 139.

³⁰ R. Castagnino, p. 42.

cierto aparente, de referencias a una multiplicidad de niveles narrativos: el tema (campo semántico), el narrador (el aspecto de la narración), el comienzo y el final (elementos del discurso o de la retórica), etc. Situación ésta que pone en evidencia, además de una censurable falta de rigor terminológico, la poca seriedad con que suele tratarse el asunto; amén de una notable ausencia de propósitos definidos.

5. En este apartado pasaremos a comentar algunos de los rasgos mayoritariamente más característicos del género cuento: brevedad, intensidad, tema, apertura y cierre; rasgos presentes, como es lógico, en la mayor parte de las «poéticas» revisadas.

5.1. En primer lugar, hay que decir —resulta obvio— que la noción de *brevedad* es muy relativa —fluctúa entre las 100 y las 30.000 palabras—; sin embargo, y a excepción de algunas voces radicalmente discordantes, en casi todos los trabajos revisados, tanto escritores como críticos coinciden en señalar la pertinencia de la noción de límite:

«Desde los más remotos comienzos de la narrativa, la novela y el cuento se presentan como formas desvinculadas de un contenido fijo y opuestas por un elemento extrínseco que, todavía hoy, sirve para distinguirlos: la longitud. En Estados Unidos las dos mil palabras suelen marcar, entre los editores de revistas, la frontera entre el cuento y el cuento breve. Por otra parte, E. M. Foster, en su obra *Aspectos de la Novela* (Madrid: Debate, 1983), p. 12, afirma que la novela es una ficción en prosa de cierta extensión no inferior a las cincuenta mil palabras. No hay, con todo, unanimidad en el establecimiento de unos límites fijos —número de páginas, de líneas, de palabras— ni consenso en la aceptación de los propuestos»³¹.

Con todo, antes de aceptar el criterio de la brevedad como marca genérica distintiva del cuento, es preciso matizar que el verdadero interés que reviste esta cuestión se halla en dilucidar, precisamente, si la brevedad del cuento es causa o efecto de su integridad como forma artística. Y en este sentido, conviene anticipar que, a nuestro juicio, el controvertido rasgo de la brevedad será pertinente siempre y cuando con él se haga referencia no sólo a la forma externa del objeto, sino, por el contrario, cuando por tal se aluda a una calidad distinta —independiente de la forma— y derivada de la absoluta funcionalidad y máxima compenetración que en el cuento es posible observar entre los niveles morfosintáctico y semántico de la narración.

³¹ C. del Valle Pedrosa: *El micro-relato en Hispanoamérica*, tesis doctoral de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 4. Véase también: J. González: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo* (Pamplona: Hierbaola Ediciones, 1992), p. 34.

De ahí que, en última instancia, y al igual que en el poema³², entendamos la brevedad como una consecuencia natural de su modo de ser estructural.

5.2. Sin duda alguna, la *intensidad* es un concepto tan oscuro como lleno de veladas sugerencias y múltiples posibilidades narrativas. A pesar de ello, si analizamos detenidamente las palabras de los que sobre esta cuestión han opinado, podremos aventurar que éstas, de manera insistente, dejan entrever numerosas referencias a un elemento todavía poco precisado y menos definido; un elemento que es, por lo demás, difícil de aislar e identificar; un elemento, en suma, tan complejo que para algunos llegaría incluso a integrar en sí mismo las nociones de brevedad y efecto único:

«[...] intensidad que se logra, sin duda, al consruir el cuento en función de ese famoso efecto único propuesto por E. A. Poe. Aquí es donde la trama, el conjunto de incidentes, la suma de episodios por exigencia de la "unidad interna" que propone el efecto único, se depura, se hace lo que se ha llamado "acción motivada o argumento"»³³.

«Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige [...]»³⁴.

Así pues, y por lo visto hasta aquí, la noción de intensidad parece estar estrechamente relacionada con el concepto unitario de cuento; no obstante, queda pendiente de explicitar —con rigor— en qué podría consistir esa intensidad unitaria y dónde habría que buscarla, si en el efecto producido en el lector (campo del receptor), si en el tipo y la frecuencia del uso de recursos estilísticos (campo de la retórica) o si, finalmente, en la tan socorrida universalidad ultrasignificativa del tema (nivel semántico).

5.3. La importancia del *tema* en el cuento suele presentarse como una cuestión fundamental —para algunos bastaría para caracterizar un cuento como bueno— que marca la frontera entre dos concepciones diametralmente opuestas de su alcance, según se ponga el acento en el desarrollo netamente argumental o lingüístico:

«[...] el fotógrafo o el cuentista se ven precisados de escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por

³² En este sentido, y como hipótesis de trabajo aún sin demostrar, podríamos decir que de todos los géneros narrativos, en el cuento, es donde podemos encontrar un mayor grado de funcionalidad estructural entre los diferentes elementos constitutivos de la narración. Para el caso del poema véase: S. R. Levin: *Estructuras Lingüísticas en la Poesía* (Madrid: Cátedra, 1983).

³³ I. Andrés-Suárez, p. 68.

³⁴ J. Cortázar, p. 10.

sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenida en la foto o el cuento. [...] Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema»³⁵.

Asimismo, algunos críticos han considerado el título como parte integrante de ese atributo temático del cuento. De ahí que, por ejemplo, E. Branderberger señalara la importancia del título en el cuento como elemento complementario del tema y que otros autores le hayan dedicado sesudos estudios al considerarlo como un método valioso de aproximación a los valores semánticos del cuento³⁶. Empero, seguimos sin saber a ciencia cierta en qué lugar se halla la esencia de esa suerte de significación temática extraordinaria característica del cuento, si en el suceso en sí —por inusual, fantástico, original o extraño—, si en la manera en que tiene éste de incardinarse en el relato o si en la *intensidad* narrativa con que se cuenta. Sí podemos decir, al menos, que para un buen número de autores cualquier suceso de la vida cotidiana bastaría, en principio, para llevar a cabo un buen cuento: desde el paso de una nube a la espera paciente en el ambulatorio. Vaya por delante, en cualquier caso, que el sentido común nos dice que tanto o más que el hecho en sí importan el talento y la sensibilidad del escritor para «ver» en un suceso cualquiera la veta de un cuento; sin olvidar, por supuesto, el imprescindible dominio del lenguaje y de las técnicas narrativas; equipaje indispensable, aquí y en Roma, para llevar a buen término cualquier clase de aventura literaria.

5.4. Por otra parte, varios son los teóricos que han apostado por el binomio *apertura-cierre* a la hora de caracterizar lo verdaderamente específico del cuento como género; sin ir más lejos, Carlos Mastrángelo³⁷ nos advierte que el cuento nace y muere moviéndose, mientras que para Juan Bosch³⁸ el cuento debería comenzar *in medias res* —debería iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción—, y hasta el mis-

³⁵ J. Cortázar, p. 6. También: J. González, p. 96; I. Andrés-Suárez, p. 68; A. Palomino: «La novela. El cuento», en *República de las Letras*, núm. 22 (1988), p. 103.

³⁶ M. Safarti-Arnaud: «El cuento mexicano a través del título: Apuntes sobre la ideología de los años 1949 hasta 1958», en *Imprévue*, núm. 1 (1983), pp. 7-48.

³⁷ C. Mastrángelo, p. 27.

³⁸ J. Bosch: *Teoría del cuento* (Mérida —Venezuela—: Universidad de los Andes, 1967), p. 16.

mo Quiroga³⁹ nos aclara que en un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

En cualquier caso, antes de tomar en consideración estas sugerencias, es indispensable distinguir con claridad la mera utilización de una técnica estilística (v.gr., el comienzo *in medias res*), válida asimismo para cualquier otra forma narrativa, del hecho —este sí exclusivo y pertinente desde el punto de vista de la caracterización genérica— de que el cuento, en efecto, comience apuntando hacia su final. Sin olvidar, por otra parte, que esta particularidad presumiblemente específica del género nos situaría de nuevo en el justo centro de las comparaciones y definiciones del cuento en tanto que narración intensa, directa y carente de cualquier tipo de digresión o elemento accesorio. A pesar de lo cual, hay que admitir que este criterio —de inequívocas raíces poeanas— se ha ido mostrando a lo largo de los años extraordinariamente rentable a la hora de ensayar clasificaciones o tipologías del cuento basadas exclusivamente en el tipo de desenlace compartido⁴⁰, un criterio, por tanto, que en alternancia con el temático ha copado la mayor parte de los esfuerzos orientados hacia la organización del extenso *corpus* del cuento literario contemporáneo. Con todo, debemos ser extramadamente cautos para no incurrir en el error de medir con el mismo rasero procedimientos técnicos comunes a otras formas narrativas y técnicas supuestamente específicas del cuento. Máxime tratándose de un género como el que nos ocupa, del que se destaca con tanta insistencia su proximidad a la novela e incluso al poema. No obstante, y al margen de estas consideraciones, es obligado poner de manifiesto —sobre todo de cara al futuro— la lamentable escasez de trabajos que se ocupen del análisis de los diferentes elementos constitutivos de la narración cuentística —espacio, tiempo, personajes, función narradora—; trabajos, qué duda cabe, de los que el cuento se halla tan necesitado.

6. En suma, si queremos esforzarnos en resolver los problemas que —hoy por hoy— planean sobre el cuento, tal vez no fuera una pérdida de tiempo tener presentes las siguientes sugerencias: en primer lugar, la utilidad de establecer unos criterios de análisis claros y precisos que ayudasen a frenar la creciente imprecisión terminológica detectable en este campo, imprecisión que a nuestro juicio entendemos es consecuencia de la excesiva diversidad de criterios empleados en la elaboración de la mayor parte de

³⁹ H. Quiroga: «Manual del perfecto cuentista», en *Sobre literatura* [1925] (Montevideo: Arca, 1970), p. 31.

⁴⁰ J. Parcades Núñez: «Del cuento y sus desenlaces», en *Revista Lucanor*, núm. 1 (1988), pp. 103-114.

los trabajos realizados hasta la fecha. En segundo lugar, queremos llamar la atención acerca de la escasa o nula utilización por parte de los estudiosos del cuento, de los ya no tan modernos —pero siempre tan rentables— procedimientos de análisis narrativo provenientes, fundamentalmente, del ámbito narratológico. En tercero lugar, apuntaremos la conveniencia de deterrar el abuso metafórico de todos aquellos trabajos que se propongan contribuir a un mayor y mejor conocimiento del cuento, dado que la primera impresión que normalmente se desprende de este uso suele ser la de que nos encontramos ante un objeto a cuyo conocimiento sólo es posible llegar por vía intuitiva. En cuarto lugar, y por último, señalamos la urgente necesidad de superar las tradicionales nociones poeanas, las cuales, por una parte, se han mostrado a lo largo de los años tan poco permeables a la crítica, mientras que, por otra, su apenas cuestionada rentabilidad parece estar hoy en vías de agotarse.