

madre amorosa, en su última jornada a la tumba, cubriéndolo de perfumes (541). Y en las violentas luchas entre huertanos, donde corre la sangre, trata de mitigar el efecto repulsivo y horripilante de la tragedia. Al caer don Salvador en la acequia, con la cabeza casi separada del tronco, la abundante sangre que manaba teñía de rojo las aguas, que seguían «su manso curso con un murmullo plácido que alegraba el solemne silencio de la tarde» (495). En las demás ocasiones la Naturaleza es risueña, rumorosa, aletargada, imperturbable o indiferente, pero no combate u oprime al hombre.

En el recorrido por la estética de esta obra hay que hacer mención, aunque sea someramente, al costumbrismo que se advierte en muchas de las descripciones. Las que más destacan son el Tribunal de las Aguas, un evento tradicional de la ciudad de Valencia, que databa de siglos (capítulo IV), el mercado de animales en la propia ciudad (capítulo VII), el reparto de leche (483), las hilanderas en las fábricas (511), los largos noviazgos en la huerta y la rígida autoridad paternal (516) y el respeto a la Justicia por mano propia (558). Los demás toques costumbristas, que junto con el paisaje suministran el fondo de la novela, se contraen a usos, hábitos y manera de vestir de los huertanos, muchos de los cuales reflejan la influencia de la sangre y cultura moras, especialmente los que conciernen a la apariencia de la mujer y sus acciones en público. No se hace mucho uso del dialectalismo regional. Las referencias al dialecto local figuran en palabras en valenciano, en cursiva, a veces con la traducción del autor en nota al pie, y generalmente son saludos, consejos, exclamaciones, mandatos, apodos, modismos o insultos (17). Los elementos regionalistas o costumbristas, especialmente los de influencia árabe, están cuidadosamente mezclados e integrados en la trama y sirven, además de enriquecerla, para explicar la psicología colectiva y las fuerzas ambientales y deterministas en la huerta. Blasco confirma en esta obra, una vez más, su destreza para pintar al hombre y su circunstancia, su ambiente y su momento histórico, como diría Ortega y Gasset.

Ahora ya se está en condiciones de apreciar la habilidad del autor al convertir un cuento, con una trama relativamente simple, en esa estética exuberancia descriptiva que representa *La barraca*. El análisis que se ha llevado a cabo sobre sus principales componentes artístico-literarios, que ha tratado de ser lo más completo posible dentro de las limitaciones de un artículo, demuestra cómo su estructura cerrada y lógica, la ordenación temática, la caracterización colectiva,

(17) Véanse ejemplos en las páginas 482, 492, 500, 505 y 507.

el punto de vista del autor, las técnicas estilísticas y descriptivas, y los recursos y rasgos naturalistas, costumbristas y, especialmente, los impresionistas, se entrelazan, se amalgaman entre sí para producir un efecto poemático de conjunto, un todo armónico, esa unidad artística que es *La barraca*. Mientras más rastreos, más calas se hagan, mejor se explican su éxito literario, los valores artísticos de su técnica y el porqué de su supervivencia como obra maestra.—BERNARDO SUAREZ (P. O. Box 1963 University, Alabama 35486 USA).

BREVE RESEÑA DEL CUENTO MODERNO HONDUREÑO *

I

Los primeros intentos de definir y modernizar el cuento en Honduras fueron realizados por la generación del «Grupo Renovación» en la década del veinte, dirigido por Arturo Mejía Nieto, en compañía de Marcos Carías Reyes, Arturo Martínez Galindo y Federico Peck Fernández. El movimiento cultural y literario que se gesta en ese momento en Honduras está determinado por el auge económico del capitalismo bananero en la zona periférica de la costa norte hondureña, donde se habían implantado las compañías fruteras. A nivel político, el presidente conservador, Francisco Bertrand, desde la década anterior se había convertido en el mecenas y protector de los escritores e intelectuales. Es el caso, por ejemplo, del poeta y cuentista Froylán Turcios, que logró publicar varias revistas, como *Hispanoamérica*, *El Ateneo de Honduras* y más tarde *Ariel* (revista de fama continental), en las cuales se dieron a conocer los ideales estéticos vanguardistas, por una parte, y por otra se convirtieron en defensores de la soberanía nacional luchando contra el imperialismo norteamericano. Los cuentistas del «Grupo Renovación» conocieron, gracias a esas revistas, los adelantos en materia de recursos técnicos y al mismo tiempo las utilizaron como órganos de difusión de sus producciones literarias.

Desde ese momento, en el panorama del cuento hondureño (década del veinte) se desarrollan dos vertientes o corrientes literarias que marcarán en forma definitiva su desarrollo futuro: *el criollismo*

* Ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre el Cuento Hispanoamericano actual, celebrado en la Universidad de París-Sorbona, en mayo de 1980.

(con sus variantes: costumbrismo, regionalismo) y el *cosmopolitismo*. La primera corriente alcanzó un rápido desarrollo y estaba representada por Marcos Carías Reyes (*Germinal*, 1936), Federico Peck Fernández (*Vaqueando, La historia de un dolor*), Emilio Murillo (*Alma criolla*, 1940), Samuel Díaz Zelaya (*Camino real*) y Argentina Díaz Lozano (*Topacios*, 1940). La proliferación del cuento criollista hondureño está determinada por el carácter agrario y feudal de nuestra economía, que determina la máxima concentración de la población campesina en las zonas rurales, donde impera una oligarquía conservadora terrateniente en posesión de la mayor parte de las tierras cultivables. La corriente cosmopolita está representada por Arturo Mejía Nieto y Arturo Martínez Galindo, prácticamente los iniciadores, aunque de una manera primaria, del cuento moderno hondureño. Ambos viajaron al exterior, concretamente a los Estados Unidos, donde se pusieron en contacto con la narrativa vanguardista europea. Arturo Martínez Galindo publica en 1940 su libro de cuentos *Sombras*, donde encontramos los primeros elementos del cuento psicológico hondureño.

II

En la década del treinta surge en la literatura hondureña la generación del 35, llamada también generación de la dictadura (destacándose más que todo en el campo de la poesía).

Este grupo de escritores se desarrolla alrededor de la revista *Tegucigalpa* (dirigida por Alejandro Castro y en la segunda etapa por su hijo), donde publican sus primeras creaciones narrativas y conocen las innovaciones de la vanguardia latinoamericana y europea. La mayor parte de estos cuentistas crecieron bajo la sombra frondosa de la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1933-1949), aliado y defensor de las compañías bananeras, que en todo momento puso a su disposición una burocracia estatal y un ejército obediente y sumiso a sus dictados. Este es el período en que la economía hondureña se convierte exclusivamente en una economía monocultivista, siguiendo las estrategias del capitalismo monopolista extranjero, que explotó metódicamente a miles de obreros en los campos bananeros de la costa norte hondureña. En ese contexto político-económico se desarrolla esa generación narrativa, que en la mayoría de los casos, debido a su ideología conservadora, escamoteó la realidad hondureña al describirnos de una manera colorista y estereotipada al campesinado como personaje central de sus relatos. El cuento criollista se consolida, pues, a través de sus máximos representantes Víctor Cáceres