

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LETRAS HISPÁNICAS

UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS LITERARIO PARA EL CUENTO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

MARTHA ISABEL MARTÍNEZ ROMERO

ASESORA: MTRA. FRIDA RODRÍGUEZ GÁNDARA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia; mi hijo Ricardo y mi esposo Ricardo Federico
A mi madre; Ma. Cristina

Que Dios los bendiga

AGRADECIMIENTOS

La oportunidad que el Sistema Abierto de la Universidad Nacional Autónoma de México me brindó para realizar un sueño largamente atesorado es invaluable, por lo que me siento sumamente honrada de haber sido aceptada, a tan avanzada edad, en su Facultad de Filosofía y Letras donde pude culminar la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas. La capacidad y el profesionalismo de los maestros que me guiaron en este camino ha sido un gran ejemplo que me impulsa a esforzarme continuamente y que me llena de humildad y agradecimiento. La dedicación y el entusiasmo de mis queridos maestros fueron siempre más allá de mis expectativas; de todos ellos intenté aprender, en ese sentido y en forma señalada, debo mencionar a Beatriz Arias, Ma. Teresa Miaja, Galdino Morán, Laura Leticia Rosales, Rosalinda Saavedra.

Mi especial reconocimiento a la Maestra Frida Rodríguez por su desinteresada ayuda para realizar esta investigación; su acertada y estricta dirección me permitieron culminar esta tesis, que de otro modo hubiera sido casi imposible, ya que no sólo corrigió mis desvaríos, sino que me proporcionó materiales muy valiosos a los que me hubiera sido muy difícil acceder.

Agradezco igualmente a los sinodales Eduardo Casar, Marta Elena Guerra, Galdino Morán, Laura Leticia Rosales, con los que quedo en deuda por el valioso tiempo que dedicaron a la revisión de esta tesis.

UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS LITERARIO PARA EL CUENTO

Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. EL GÉNERO LITERARIO	5
1.1. La narrativa	10
1.2. El cuento	14
1.2.1 Formas precursoras y características del cuento como género narrativo	19
1.3. El cuento literario	23
1.3.1. Cuento clásico	27
1.3.2. Cuento moderno	32
1.3.3. Cuento posmoderno	36
2. PROPUESTA DE ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS LITERARIO	46
2.1 Algunos conceptos teóricos	46
a. El modelo lingüístico	47
b. El modelo comunicativo	48
c. Diversos enfoques para el análisis literario	49
2.2 Elementos que surgen del cuento como género narrativo	52
2.3 Cinco especialistas en el análisis literario	54
a. Lázaro Carreter y Correa Calderón	55
b. Wolfgang Kayser	55
c. Alberto Paredes	56
d. Oscar de la Borbolla	56
e. Guillermo Samperio	56
f. Recapitulación de los elementos considerados	57
2.4. Elementos que surgen del cuento como tipo de producción: clásico, moderno, posmoderno.	59
2.5 Elementos comunes del cuento que se encuentran en sus características y en su producción.	62
3. ALGUNAS ACLARACIONES SOBRE LOS ELEMENTOS ELEGIDOS	65
3.1. El autor y su texto	65
3.2. Tema. El título, el principio y el final	67
3.3. La historia y la trama. Estructura	71
3.4. La tensión. Artificios (La segunda historia y la revelación)	74
3.5. Personajes y acciones	76
3.6. El narrador y su discurso	79
3.7. El tiempo y el espacio	83
3.8. Intertextualidad y lenguaje	85
3.9. Conclusión	88
a. Guía de los elementos para analizar un cuento	89

4.	ANÁLISIS DEL CUENTO SEGÚN PROPUESTA	90
4.1.	Un cuento clásico	90
4.1.1.	El autor y su texto	91
4.1.2.	Tema. El título, el principio y el final	92
4.1.3.	La historia y la trama. Estructura	93
4.1.4.	La tensión. Artificios (La segunda historia y la revelación)	93
4.1.5.	Personajes y acciones	96
4.1.6.	El narrador y su discurso	98
4.1.7.	El tiempo y el espacio	99
4.1.8.	Intertextualidad y lenguaje	100
4.1.9.	Conclusión	101
4.2.	Un cuento moderno	106
4.2.1.	El autor y su texto	106
4.2.2.	Tema. El título, el principio y el final	108
4.2.3.	La historia y la trama. Estructura	109
4.2.4.	La tensión. Artificios (La segunda historia y la revelación)	111
4.2.5.	Personajes y acciones	112
4.2.6.	El narrador y su discurso	114
4.2.7.	El tiempo y el espacio	116
4.2.8.	Intertextualidad y lenguaje	117
4.2.9.	Conclusión	119
4.3.	Un cuento posmoderno	123
4.3.1.	El autor y su texto	123
4.3.2.	Tema. El título, el principio y el final	124
4.3.3.	La historia y la trama. Estructura	125
4.3.4.	La tensión. Artificios (La segunda historia y la revelación)	126
4.3.5.	Personajes y acciones	128
4.3.6.	El narrador y su discurso	130
4.3.7.	El tiempo y el espacio	131
4.3.8.	Intertextualidad y lenguaje	132
4.3.9.	Conclusión	133
5.	CONCLUSIONES	137
	Guía de la propuesta de elementos para analizar un cuento	145
6.	BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	146
	Bibliografía indirecta	148

INTRODUCCIÓN

Desde mis primeros estudios literarios, me he interesado en la experiencia que me deja la lectura de una obra, en los sentidos que puedo descubrir o en los que no logro entender. No pocas veces me ha ocurrido que al realizar el análisis de algún texto, tan exhaustivo como lo haya podido realizar, adolece de ciertos enfoques que el maestro o los compañeros incluyen y que al revisarlos resultan más pertinentes que los míos. Por lo que en esta investigación, que se circunscribe al cuento literario, trataré de llegar a una propuesta que ayude a los estudiantes que inician sus estudios universitarios a seguir un camino para conocer mejor ese mundo ficticio que por naturaleza es breve e intenso; que les permita analizar el texto y que, al mismo tiempo, les ayude a moderar la imaginación y a dirigir sus esfuerzos hacia su mejor comprensión.

¿Cómo podríamos establecer un camino que guíe el análisis de un cuento? ¿Qué conceptos o elementos sería imprescindible incluir y cuáles no tanto? Estas cuestiones se complican a la luz de los diversos tipos de cuentos que hoy encontramos; la modernidad y la posmodernidad han ido rompiendo los moldes que antes considerábamos seguros o inalterables y el presente nos sorprende con una mezcla de convenciones que se refleja en todos los ámbitos de la vida.

Analizar un texto literario, según la apreciación de un alumno hasta cierto punto neófito en la materia, implicaría un proceso sumamente subjetivo si no se establecieran ciertas reglas que culminaran en una especie de procedimiento, el cual, además de guiar al alumno en su tarea, le permitiera distinguir y conocer los elementos que componen el texto que le ha sido dado para analizar.

De esta reflexión surge la idea de establecer una propuesta de análisis literario para el cuento que facilite su lectura y su comprensión, que guíe al estudiante de literatura que inicia su preparación para no perderse en el camino del análisis.

Es cierto que todos los seres humanos somos únicos y que nuestro bagaje de conocimiento y de experiencia es irrepetible, por lo que la lectura de cualquier texto resultará también única dependiendo del lector y de su competencia literaria, pues cada lector representa un nexo entre significados y prácticas sociales, entre fuerzas psíquicas e ideológicas, y entre diversos usos de la lengua. Sin embargo, como estudiantes de literatura, estamos obligados a llegar a una comprensión del texto que leemos, a realizar un análisis que revise al autor y su obra de la manera más objetiva posible, tratando de tocar los aspectos literarios de mayor significación. No se trata de hacer una crítica literaria del texto, sino de allegarnos de las herramientas necesarias, a partir de las cuales podamos abordar al texto para su mejor comprensión y análisis.

Con la idea de que esta propuesta aporte cierta luz al trabajo de los estudiantes de literatura, especialmente cuando inician su preparación, he tratado de investigar concienzudamente los conceptos que rodean y caracterizan al cuento como género y como texto literario.

De esta forma, en el **Capítulo 1**, introduzco primero la conformación de los géneros literarios, sus orígenes y principales antecedentes históricos, para luego seguir con las características que comparten los textos narrativos y las principales clasificaciones que han surgido hasta nuestros días.

Posteriormente, abordo la tipología del cuento y sus antecedentes para tener una panorámica de su origen y de las formas simples que lo acompañaron e influyeron hasta su maduración como género literario. Me detengo, asimismo, en la diferencia entre el

cuento literario y el folclórico o popular, para luego abordar el desarrollo del cuento en México y revisar las características que han influido en la determinación del cuento clásico, moderno y posmoderno, tomando en consideración sus diferencias y similitudes, con la intención de encontrar una propuesta conjunta de los elementos de análisis que, en general, se aplique a los tres productos mencionados.

En el **Capítulo 2**, tras considerar los elementos que surgen de las características del cuento como género narrativo y como producto dividido en los tres tipos de cuento mencionados, he relacionado tales elementos con aquéllos que diversos estudiosos y críticos literarios consideran indispensables para el análisis de un cuento o de un texto narrativo, y de esta forma he tratado de llegar a una propuesta que contempla los conceptos más importantes que comparte el cuento literario en cualquiera de los tipos mencionados pero que, a su vez, permite establecer las diferencias de su constitución, no sin antes haber abordado ciertas generalidades sobre la teoría literaria y sus principales tendencias a lo largo del siglo xx. Igualmente, me ha parecido importante establecer una especie de guía de los elementos elegidos, que facilite tanto el recorrido del análisis, como la comprensión de los planos en los que se dividirán tales elementos, la cual se incluye al final de este capítulo.

En el **Capítulo 3**, he tratado de explicar, con la ayuda de algunos especialistas, los diferentes elementos definidos en el capítulo anterior, los cuales he agrupado según conceptos emanados de la teoría literaria. Cabe aclarar que los diversos conceptos literarios que se vayan presentando a lo largo de esta tesis se explican principalmente en este capítulo, aunque se hayan definido brevemente en el momento de su aparición, a fin de proporcionar un primer acercamiento a su significado.

En el **Capítulo 4**, una vez explicados los aspectos relevantes de los elementos de mi propuesta, y de acuerdo con la guía establecida, he tratado de seguir su recorrido en tres diferentes cuentos; uno clásico, “Hombres en tempestad” de Jorge Ferretis; uno moderno, “Todos tienen premio, todos” de Emiliano Pérez Cruz, y uno posmoderno, “Álbum” de Alberto Chimal.

Al final de esta investigación, cuyas conclusiones se presentan en el **Capítulo 5**, espero haber encontrado una propuesta de análisis literario para el cuento que resulte adecuada para su producción en general, pues a pesar de los diversos experimentos que la modernidad y la posmodernidad implican, el cuento comparte siempre ciertos elementos que lo definen como tal, independientemente de su origen, su época, su tema o su estructura: su esencia es contar algo.

1. EL GÉNERO LITERARIO

Para realizar el análisis de un texto, es necesario conocer, en principio, sus características en cuanto al tipo de discurso que presenta, si se trata de una obra de teatro, de una poesía, de una narración; en cualquier caso, el conocimiento de sus antecedentes como tipo de obra que la define y la conforma desde su génesis es un primer paso para el mejor entendimiento de la obra. Y como en esta tesis se intenta establecer una propuesta, una especie de guía a seguir, que ayude a realizar el análisis literario de un cuento, considero importante revisar ciertos fundamentos que han sido básicos para la definición y estudio del género literario y, específicamente de la narrativa, a cuya tipología pertenece el cuento.

En cualquier época, resulta evidente la necesidad del hombre de dividir sus producciones, ordenarlas y clasificarlas para poder manejarlas, analizarlas y conocerlas mejor; en toda materia se codifican los trabajos de acuerdo con sus diferencias y similitudes, así se reproducen largos catálogos que eventualmente se revisan y se reclasifican con la aparición o desaparición de una nueva categoría. En todas las disciplinas se determinan una serie de peculiaridades y rasgos que el producto comparte con otros similares o iguales a él, estableciendo un orden base que se diferencia de otros de su misma especie y del que pueden surgir subórdenes.

Desde la antigüedad griega, los filósofos como Platón en *La República*, pero especialmente Aristóteles en la *Poética*, se ocuparon de analizar y clasificar las diferencias entre los géneros literarios; es decir, de definir una tipología de las clases de textos, partiendo principalmente de las grandes epopeyas y excepcionales dramas que hoy en día nos siguen cautivando. Así, Aristóteles define los géneros lírico, épico y dramático, en función de las formas, los medios y las cosas que el poeta imita; la *mímesis* característica

del arte como origen de su tipología poética, tomando en consideración su constitución formal y su contenido temático e ideológico, aspectos fundamentales para la constitución de los géneros.

Evidentemente, debido a la importancia del periodo helénico en la cultura occidental, y a pesar de que a la fecha existe una gran discusión respecto de la división de los géneros, hay en principio un acuerdo al considerar la “tríada clásica” (lírica, épica y dramática) como base de toda clasificación; especialistas en los géneros literarios como Antonio García Berrio, consideran que esta tríada estaba “ajustada inicialmente a la división poética tradicional expresivo-retórica de las modalidades de discurso: exegemática (lírica), dramática (teatro) y mixta (narración épica y novelesca).”¹ En este sentido, el modo exegemático de la lírica corresponde a la voz del propio autor, cuando el poeta habla sin introducir a nadie; lo contrario sería el modo dramático, cuando el poeta introduce a otros hablando, sin interponer jamás su persona. Obviamente, la narración corresponde al modo mixto que participa de ambos, o sea, el poeta unas veces habla él y otras hace hablar a los otros. Se trata pues de dos posibilidades de la voz del discurso, la de la propia voz enunciativa o la de uno de los personajes del enunciado; la síntesis de esas posibilidades correspondería entonces al género épico.

Además de las modalidades del discurso, importa también el tema y las formas de expresión para la definición de un género: “Las unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que seleccionan. En ese encuentro nace y se plasma el género como estructura conformativa y comunicativa.”²

¹ Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*, p. 12.

² *Ibíd.*, p.18.

Autores como Kurt Spang³, consideran también otras características que tienen que ver con la clasificación de los géneros, independientemente de los rasgos temáticos o enunciativos, como pueden ser el estilo en cuanto a las diferencias que presenta en un drama o en una farsa (aspecto que tiene que ver con el recuerdo en el estilo lírico, la representación en el dramático y la tensión en el épico), el tono como una característica lingüística para evocar atmósferas trágicas, lúdicas, irónicas, etc. Criterios históricos y sociológicos han ayudado también a definir los géneros; cualquier estudioso del tema, revisará las producciones de un periodo dado para encontrar sus diferencias y similitudes a la luz del conocimiento de su realidad, aunque no necesariamente existan rasgos históricos o sociales que puedan ser inherentes a un género dado. Tal vez sería útil resumir las características que se han mencionado sobre las principales diferencias de los géneros literarios:

PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS

Género Lírico	Género Dramático	Género Épico
Enunciación	Teatro	Narración
Recuerdo	Representación	Tensión
Discurso exegemático	Discurso dramático	Discurso mixto
Voz autor	Voz personaje	Síntesis ambas voces

El género se define entonces por razones que tienen que ver con clases referenciales, de comunicación, de expresión y con el mismo texto, aunque podría decirse que las palabras clave que expresan la principal característica de la tríada clásica son enunciación para la lírica, representación para la dramática y narración para la épica

Para Wolfgang Kayser la designación del género se basa principalmente en la forma de presentación y aclara que “La palabra género unas veces se refiere a los tres grandes

³ Kurt Spang. *Teoría de la literatura y literatura comparada*, pp. 33-38.

fenómenos: la lírica, la épica y la dramática, y otras expresa fenómenos determinados, como canción, himno, epopeya, novela, tragedia, comedia, etc., que parecen estar incluidos en aquellos tres planos.”⁴

Por lo que respecta al origen y desarrollo de esa famosa tríada clásica, no existen antecedentes respecto de la aparición de sus integrantes; sin embargo, para el romántico Víctor Hugo, la lírica fue primero, luego la épica y finalmente el drama, considerado como la expresión de un momento más desarrollado en el ser humano. “En el Prefacio a *Cromwell* (1827), de Víctor Hugo, donde van indicándose las analogías genérico-cronológicas: la lírica se correspondería con una fase primigenia de la Humanidad; la épica con una segunda más desarrollada, y la dramática con el periodo de madurez, simbolizado por la cumbre de Shakespeare.”⁵

Claro que no hay bases teóricas para tal afirmación, ya que, por ejemplo, Aristóteles sólo declara que el desarrollo de la épica fue paralelo al drama, considerando que aquella “...ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres; y apártase de ella en tener menos versos y en ser narrativa...”⁶ En este sentido, como se verá más adelante, es muy probable que la narración haya sido la primera en aparecer; el hombre antiguo contaba historias y su evolución indudablemente le permitió llegar a la lírica y a través de ella a la épica y a la tragedia, así que Víctor Hugo podría tener razón al considerar a la lírica primero; aunque la génesis de todas debió ser la propia narrativa, cuyos antecedentes se encuentran en la tradición oral.

Finalmente, a pesar de lo controvertible que pueda ser el estudio de los géneros, creo que resulta fundamental la necesidad de considerar al género como herramienta de

⁴ Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 439.

⁵ García Berrio. *Op. Cit.*, p. 119.

⁶ Aristóteles. *Arte Poética*, p. 21.

estudio para el análisis de los textos literarios, sin importar las muchas definiciones que se pueden encontrar, o los diversos puntos de vista que a lo largo de la historia se han discutido; no es factible ni deseable estudiar algún texto sin haber considerado sus rasgos genéricos. En ese sentido, Huerta Calvo considera que “el conocimiento de un género dado se impone en la cultura como un código más del que es necesario se valga el lector al enfrentarse con la obra individual.”⁷ No es lo mismo decidir leer una novela, un cuento, un ensayo; como lectores tenemos actitudes diferentes para cada tipo de obra y nos avocamos a su lectura con todo un “horizonte de expectativas” como atinadamente lo describe H. R. Jauss. Se trata de una serie de presuposiciones, de conocimiento, de experiencias que marcan al lector y que finalmente inciden en la comprensión de la obra. Por otro lado, así como el factor de recepción importa a los géneros, igualmente la producción de una obra está inevitablemente ligada a su categorización; por ello, García Berrio afirma: “Respecto de la vertiente autorial, no cabe duda de que resulta evidente la voluntad y la necesidad de hacer comunicativo un enunciado, o bien el interés del autor en buscar el vehículo simbólico más adecuado para comunicar eficazmente a los destinatarios de la obra su contenido.”⁸ Así, en el significado que otorgamos al leer un cuento existe una compleja red de operaciones lingüísticas, psíquicas y socioculturales que determinan nuestra comprensión, aunque no estemos del todo conscientes de su desarrollo, o de la elección del autor para hacernos llegar su mensaje. Lo que sí es cierto es que al decidir leer un cuento, autor y lector inician con una convención en la selección del género. El mismo Borges aceptaba la existencia de los géneros, en el sentido de que sí hay una expectativa en el lector. Por tanto, en los siguientes dos apartados sobre la narrativa y el cuento, he intentado revisar los rasgos que conforman al cuento como

⁷ García Berrio. *Op. Cit.*, p. 89.

⁸ *Ibíd.*, p. 55.

género, ya que los considero fundamentales a la hora de establecer cualquier propuesta de análisis, como la que pretendo realizar en esta tesis. De hecho, los elementos que defina, como se explicó en la introducción, surgirán también de las características del cuento como género narrativo.

1.1. La narrativa

Para empezar y como resulta evidente en la época actual, el género épico que connota en su expresión básica a la epopeya, ha sido rebautizado con el más general de “narrativa” (aunque algunos autores prefieran llamarlo épico-narrativo) “... el término de épica ha perdido inevitablemente actualidad. Por otro lado, el género básico del grupo ya no es el *epos* o *epopeya* sino la novela, en su sentido más amplio: la *narración*.”⁹ Como Huerta Calvo lo indica en esta cita, la característica primordial de este género que comprende todo lo escrito en prosa o en verso, es el hecho de ser narrado; es decir, “nos encontramos siempre con una historia narrada por alguien, comúnmente llamado narrador.”¹⁰

En ese sentido, la narrativa corresponde a una forma fundamental de presentación literaria cuyo origen se remonta a la epopeya, definida por Aristóteles, como una imitación de la realidad, en la que importan los medios, la forma y las cosas que se imitan. “Siendo el poeta imitador a manera o de pintor o de cualquier otro autor de retratos, ha de imitar con precisión una de estas tres cosas, a saber: cuáles fueron o son los originales; cuales se dice y piensa que hayan sido, o cuáles debieran ser.”¹¹ Los medios que la épica utiliza para imitar son las palabras, cuya presentación puede ser en prosa o en verso o, como Aristóteles lo explica, las palabras pueden ir “sueltas o ligadas a los metros”. La forma

⁹ *Ibíd.*, p. 148.

¹⁰ Spang. *Op. Cit.*, p. 104.

¹¹ Aristóteles. *Op. Cit.*, p. 67.

tiene que ver con la figura que narra, bien sea a través del narrador que el autor introduce: “quien cuenta”; o bien cuenta él mismo, o a través de uno de sus personajes, llamados por Aristóteles representantes, pues se trata de los seres ficticios que representan los actos narrados. La forma corresponde entonces a las figuras que asume el narrador. En cuanto a las cosas que el poeta épico imita, el filósofo griego se refiere a las acciones, sean individuales o recíprocas y, en este caso, deberán ser entre amigos, enemigos o personas neutrales. Como se puede apreciar, la epopeya implica, en primer lugar, una narración sobre la imitación de ciertas acciones humanas que realizan personajes de condición noble o heroica.

Por lo que a las partes de la epopeya se refiere, Aristóteles¹² considera que son las mismas que las de la tragedia, a excepción de la melodía y la perspectiva (la que correspondería al escenario en el teatro), incluyendo como primer elemento a la *fábula*, “remedo de la acción”, “ordenación de los sucesos”; también la califica retrato de la acción, además de considerarla la parte más importante de la narración, ya que para Aristóteles la *fábula* es “casi el alma de la tragedia”, compuesta principalmente de dos partes “las peripecias y anagnórisis”; la primera corresponde a la “revolución”, a la manera en que los sucesos mudan y se convierten en lo contrario; la segunda corresponde al “reconocimiento”, a la forma en que los personajes se reconocen y redefinen sus relaciones, lo que puede suceder por un signo, por el argumento, por el recuerdo o por los propios sucesos. Una tercera parte de la *fábula* es la pasión, en la que están consideradas cosas como las penas, las muertes, las angustias, las heridas. Aristóteles utiliza el término de *fábula* para referirse a la trama de las epopeyas, las cuales deben estar escritas

¹² *Ibíd.*, pp. 25-30.

alrededor de una acción principal, que debe ser perfecta y completa con principio, medio y fin, independientemente de que pueda ser sencilla o complicada.

Después de la fábula, Aristóteles habla de las costumbres o modales, que se relacionan con el *carácter*, otra de las partes que constituye a la epopeya como tal; según él, las costumbres revelan las intenciones o deseos de los personajes, otorgándoles carácter, ya que es preciso que tales costumbres sean naturales y verosímiles, que convengan a los personajes y a la secuencia de los hechos.

Las demás partes en la epopeya corresponden a la *dicción* y al *dictamen*; éste último, junto con las costumbres, lo considera causa natural de las acciones. Los dictámenes o conceptos se refieren a la forma en que el autor decide dar a conocer los hechos. Por su parte la dicción tiene que ver con el estilo, “la expresión del pensamiento por medio de las palabras.”¹³

Finalmente, Aristóteles afirma que las epopeyas consideran también lo “maravilloso” como parte de ellas, ya que el poeta puede escoger algo que parezca imposible, con tal de que sea creíble, “porque también es verosímil que sucedan cosas contra toda verosimilitud.”¹⁴ La epopeya está entonces compuesta por una fábula con sus peripecias, sus reconocimientos y sus pasiones, y por personajes congruentes con sus acciones, sus dichos y su carácter; en este sentido, los personajes deben ser creíbles, a pesar de lo maravilloso de sus acciones, ya que se les permite hacer cosas que parezcan imposibles pero que resulten verosímiles; que el autor logre, a través de su narración, crear seres que convengan tanto con sus acciones como con sus diálogos.

Como ya se vio, desde sus principios la épica imita con palabras, aunque no es esta su naturaleza principal, sino el hecho de ser narrativa; claro que hay muchos otros rasgos

¹³ *Ibíd.*, p. 27

¹⁴ *Ibíd.*, p. 69

que se consideran actualmente para definir a la narrativa, Spang y García Berrio mencionan entre otros, el tipo de historia, la subjetividad, la objetividad, la distancia, así como el carácter y el medio de comunicación, ya mencionados anteriormente. Esto significa que se escribe una historia con un espacio y tiempo determinados, que presenta personajes inmersos en una situación conflictiva, la cual requiere cierta objetividad en cuanto a un mundo narrativo creado por el autor, quien, sin embargo, narra desde su subjetividad. El medio que utiliza es la palabra, a través de una comunicación diferida, pues el tiempo en el que el lector recibe el mensaje es siempre posterior al de la escritura; es decir, hay una distancia de comunicación.

Para concluir con este capítulo, incluiré las clases que, de acuerdo con las *Lecciones de estética*, de Hegel, comprenden al género épico a partir de la epopeya y hasta la aparición del cuento literario en la época moderna; como se puede apreciar, desde la Edad Media se mencionan los cuentos de Boccaccio; sin embargo, cabe aclarar que la denominación formal de su obra es *novella*, término con el que se designaba en esa época al relato breve escrito (como las *Novelas ejemplares* de Cervantes), ya que la palabra cuento sólo se usaba en esa época para formas orales y para la tradición folclórica. En nuestro idioma, el vocablo *novella* terminó por definir a la novela corta, diferenciándose así, sólo por cuestiones de extensión, del cuento literario; entonces, los cuentos de Boccaccio están clasificados dentro de los relatos cómico realistas y al lado de los *fabliaux*¹⁵ franceses, narraciones breves de temas profanos cuya finalidad era la diversión y la distracción de la corte.

¹⁵ Este vocablo no está traducido en la mayoría de los textos castellanos que lo mencionan; proviene de la palabra fábula y su traducción es trova, textos de humor en verso, y se refiere a relatos satíricos y burlescos.

En dicha tipología de Hegel –citada por Huerta Calvo¹⁶ y considerada por él la más completa tipología genérica jamás elaborada–, el cuento aparece como tal hasta la época moderna. Aquí sólo incluyo el apartado de la épica, ya que Hegel sigue un recorrido histórico desde las formas anteriores a la epopeya, como las cosmogonías y teogonías, hasta la inclusión del cuento como lo consideramos actualmente.

POESÍA ÉPICA

- Epopeya
 - A) En la Edad Media
 - Cantos heroicos, romances
 - Poemas religiosos (*La divina comedia*)
 - Romances corteses (Chrétien de Troyes) y libros de caballería (*Amadís*)
 - Poemas alegóricos (*Romance de la rosa*)
 - Poemas épico-caballerescos (aventuras de Alejandro)
 - Relatos cómico realistas
 - . *Fabliaux*
 - . Cuentos (Boccaccio)
 - B) En la época moderna (Prosaica)
 - Epopeya-idilio (*Germán y Dorotea* de Goethe)
 - Formas narrativas en prosa
 - . Novela
 - . Novela corta
 - . Cuento

1.2. El cuento

Por lo que toca al cuento, objeto de este estudio, es evidente que se trata de una de las formas más antiguas de la literatura popular de transmisión oral; al igual que la fabricación de herramientas y armas, al igual que el habla, el contar historias ha sido siempre una actividad particularmente humana; para Wolfgang Kayser, “Lo que le da unidad es, en primer lugar, como indica su nombre, el carácter de ser contado o de poder ser contado.”¹⁷

¹⁶ García Berrio. *Op. Cit.*, p. 124.

¹⁷ Kayser. *Op. Cit.*, p. 489.

Generación, tras generación se nos cuenta la historia de nuestros ancestros, sazónada de mitos, leyendas y magia que se va reelaborando al seguir esa tradición oral y, en ocasiones, alguna historia cientos de veces refundida, se convierte en un cuento literario, acaso apenas visible en las palabras que transmiten la imaginación de un autor, cuya firma en él lo identifica. En este sentido, sería fácil suponer que la génesis del cuento se da con la misma aparición del habla en el ser humano. La necesidad de narrar los acontecimientos vividos, de transmitir la experiencia ha sido fundamental para la supervivencia de la raza humana; necesidad de la que Spang opina: “Más intensamente que las narraciones mayores, las breves corresponden a la necesidad comunicativa innata, al afán del hombre de conservar y reflejar vivencias y sucesos significativos y representativos, tal como se plasman en numerosos textos orales y escritos a lo largo de los siglos.”¹⁸

En realidad, desde los tiempos más remotos del hombre, el concepto de cuento nunca ha variado y ha permanecido firme en su esencia integral. Y, como dice Horacio Quiroga, mientras la lengua humana sea el vehículo preferido de expresión, el hombre siempre hará cuentos, “ya que el cuento es la forma natural, normal e irremplazable de contar.”¹⁹ De esta manera, se pueden reconocer dos series perfectamente delimitadas en la tradición del cuento, la que corresponde al cuento folclórico o popular que surge con toda claridad de la tradición oral y la del cuento literario, de carácter más sofisticado, que, como bien dice García Berrio: “revela siempre la imaginación de un narrador individual.”²⁰ A pesar de lo anterior, hay que reconocer que muchas veces la materia del cuento popular es también la del literario; sin embargo, es pertinente enfatizar que el cuento popular es el que se

¹⁸ Spang. *Op. Cit.*, p. 108.

¹⁹ Horacio Quiroga. “El manual del perfecto cuentista”, p. 338.

²⁰ García Berrio. *Op. Cit.*, p. 178.

transmite por la tradición oral y de manera anónima, y el cuento literario es el que tiene un autor responsable de su creación; las características que diferencian ambas producciones se enfatizarán en el inciso 1.3 sobre el cuento literario.

De esta forma, en la historia de la narrativa occidental, es con el Romanticismo que el cuento florece como uno de los géneros favoritos de ese movimiento; considerado ya como una expresión autónoma y definida, el cuento literario se inserta hasta el siglo XIX con escritores como Gogol y Edgar Allan Poe (al que se considera el padre del cuento moderno); la maestra Frida Rodríguez expresa dicha inserción de esta manera: “Así pues, en el siglo XIX, el cuento obtiene su mayoría de edad y se convierte en género literario, pues abandona la rigidez estructural, gana originalidad, creatividad y personalidad, sin perder la esencia de su carácter.”²¹

No obstante esta aparente modernidad del cuento literario, habría que enfatizar, desde luego, la larga tradición del relato breve escrito en tierras orientales, la que podría decirse existe desde la aparición misma de la escritura; en Egipto (donde se cree aparecieron los cuentos más arcaicos), en la India y en China, se conocen cuentos tan antiguos, como por ejemplo los llamados *Jatakas*, historias sobre la reencarnación de Buda, que empezaron a aparecer por escrito en el siglo VI a. C.; así como la colección de relatos indios conocida como *Panchatantra* del siglo IV de nuestra era, hasta la principal colección de cuentos arábigos, *Las mil y una noches* aparecida como tal hasta la Edad Media. Todas estas fuentes han tenido una gran influencia en el desarrollo del cuento a lo largo de los siglos. Igualmente, habría que mencionar las fábulas del griego Esopo o las obras del romano Ovidio de principios de nuestra era, a quienes también se considera

²¹ Frida Rodríguez. *Itinerario de algunas antologías del cuento mexicano del siglo XX*, p. 8.

cuando se habla de los antecedentes del cuento literario, debido principalmente a la estructura de relatos episódicos que otorgan a su obra.

Entonces, como se puede apreciar, los antecedentes del cuento literario podrían ser tan variados como *Las Metamorfosis* de Ovidio, *Las mil y una noches*, o el *Decamerón* de Boccaccio, según el autor que se estudie, aunque su genealogía empieza por lo general en el siglo XIX, cuando el Romanticismo y el Realismo marcaron su nuevo rumbo; corrientes que por cierto, según Guillermo Samperio, continúan presentes en el cuento actual. “El hecho mismo de que el estilo mítico de escritores como Gabriel García Márquez sea en ocasiones llamado ‘realismo mágico’, mientras que el estilo minimalista de Raymundo Carver, ‘hiperrealismo’, indica que las dos vertientes paralelas del romanticismo y el realismo siguen inextricablemente fundidas en la obra de los cuentistas contemporáneos.”²²

En cuanto a la tipología que generalmente se da al cuento literario; obviamente, su clasificación se inserta en el género narrativo, denominado también, como se ha mencionado, épico-narrativo o poesía épica y cuyo tipo comprende básicamente a la epopeya, la novela y al cuento. A pesar de todo, no siempre éste último es tomado como un género propiamente dicho, ya que para algunos autores, dos son las formas básicas o complejas del género épico-narrativo: la epopeya y la novela, considerando que existen muchas otras formas denominadas simples o menores, como podría ser el cuento. Aunque como bien dice Spang, la totalidad y belleza de una obra no está en su extensión y el mismo Aristóteles otorgaba mayor valor a la tragedia que a la misma epopeya por el hecho de poder ser apreciada en un tiempo menor. “Tradicionalmente se suele distinguir entre géneros narrativos mayores y menores o extensos y breves, refiriéndose

²² Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*, p. 29.

principalmente a su extensión, pero también a menudo a su 'peso específico' estético, a su categoría literaria... Tampoco se condena un cuadro o una pieza musical por su mayor o menor extensión."²³

Cabe aquí añadir que resulta peregrina la idea de que la herencia del cuento es la novela y la de ésta, la epopeya. Ninguno de ellos es hijo directo, sino parientes contemporáneos, pues han coexistido, aunque de diferente forma, durante su historia; en este sentido, Spang considera: "En cuanto a la interrelación de los géneros narrativos menores con los mayores es más convincente pensar en cierta simultaneidad que en una directa dependencia en el sentido de que el cuento sea una evolución de la novela y ésta una continuación de la epopeya."²⁴

Como ya se ha dicho, por lo que a su clasificación dentro de la historia de la narrativa se refiere, generalmente se acepta que el cuento surge a partir de la Edad Media, para volver a aparecer hasta la época moderna con las formas narrativas en prosa posteriores a la novela corta. Así, según la siguiente tipología que establece Huerta Calvo,²⁵ el cuento se presenta como una de las ramas principales de la narrativa en prosa y/o verso, junto al romance (el cual desaparece en el Renacimiento) y precedido por el apólogo, el *fabliau* y el ejemplo; sus subdivisiones para este autor incluyen el cuento folclórico, el fantástico y el realista.

²³ Spang. *Op. Cit.*, p. 106.

²⁴ *Ibid.*, p. 108.

²⁵ García Berrio, Huerta Calvo. *Op. Cit.*, p. 171.

I. GÉNEROS ÉPICO-NARRATIVOS

- I.1. En verso
- I. 2. En prosa
- I. 3. En verso y/o prosa
 - I.3.1. Romance
 - I.3.1.1. Caballeresco
 - I.3.1.2. Sentimental
 - I.3.1.3. Pastoril
 - I.3.1.4. Griego
 - I.3.1.4.1. De aventuras
 - I.3.2. Cuento
 - I.3.2.1. Edad Media
 - I.3.2.1.a. Apólogo
 - I.3.2.1.b. *Fabliau*²⁶
 - I.3.2.1.c. Ejemplo
 - I.3.2.1.c.1 *Facecia*²⁷
 - I.3.2.2. Época moderna
 - I.3.2.2.a. Folclórico
 - I.3.2.2.b. Fantástico
 - I.3.2.2.c. Realista

1.2.1 Formas precursoras y características del cuento como género narrativo.

En cuanto a los antecedentes del cuento actual, género menor o simple si se quiere, además de las formas que lo preceden en su tipología, como el *fabliau* y el ejemplo, o la misma novela corta, existen muchas otras formas simples que se consideran precursoras del cuento literario, las cuales van desde el mito, hasta la leyenda y la fábula. Para Spang “Es obvio que los orígenes del cuento literario se deben buscar en el cuento popular, en los mitos, las leyendas y las vidas de los trovadores [...] Precursores más inmediatos del cuento moderno son la *novella* italiana, sobre todo la de corte boccacciano y los *lais* y *fabliaux* franceses.”²⁸

²⁶ Ver Nota 15

²⁷ Este vocablo no se traduce en la mayoría de los textos en castellano y su significado se refiere a una bufonada, un chiste o gracejo.

²⁸ Spang. *Op. Cit.*, p. 110.

Lo que estas formas simples tienen en común, además de su relativa brevedad, es su tradición oral; “Es decir, uno de los rasgos característicos de la forma simple es su oralidad. Las muestras escritas que conservamos son fruto de un afán conservador pero no constituyen su naturaleza originaria.”²⁹ En el repertorio de dichas formas simples se aprecia que todas comparten características que pueden ser atribuidas a los cuentos actuales, además de su origen oral; ya que, como explica Spang, “Probablemente, la proximidad entre la fábula y formas simples y otros géneros como el mito, la parábola, la alegoría, el cuento, etc. hayan originado la borrosidad de los límites entre unos y otros, sobre todo en épocas tempranas.”³⁰

Así, por ejemplo, en el cuento de hadas se destaca la manipulación fantástica de la realidad presentada; lo que repercute en un exotismo en el espacio y en el tiempo, situaciones que también se presentan en el cuento. Por su parte, el enigma maneja un lenguaje figurado, que a menudo se vuelve críptico, intencionalmente multívoco. Lenguaje del que aparentemente disfrutaban algunos de los autores de cuentos actuales. En cuanto a la leyenda se refiere, ésta comparte con el cuento la condensación, la esencialidad de los acontecimientos y las actuaciones; la unicidad del suceso fijado. La materia misma del mito como respuesta sintética a la multiplicidad no es ajena al cuento. Igualmente la saga, como forma simple en la que se vuelca la preocupación por la familia, la tribu, etc., y que se muestra en narraciones breves que relatan las glorias y miserias del clan, como matrimonios, adulterios, incestos, asesinatos, etc., no está del todo divorciada del cuento.

Lo que resulta evidente con lo que se ha mencionado es la primacía del cuento en cuanto a las demás formas cercanas, tanto que Huerta Calvo lo considera como género básico respecto de las demás. “Los géneros narrativos simples que venimos enunciando

²⁹ *Ibíd.*, p. 46.

³⁰ *Ibíd.*, p. 114.

pueden englobarse –a excepción quizás de los milagros, por el carácter religioso-culto que presentan– en un estudio que analice la cuentística medieval [...] y ello independientemente de que exista una palabra específica para designar el género básico, que es el cuento...”³¹

Debido a esa primacía y después de considerar también las formas simples que se han mencionado, Spang³² establece una serie de características que clasifican al cuento como género narrativo, entre las que se encuentran:

- ⇒ Narración breve que presenta un fragmento de la realidad.
- ⇒ Estructura dinámica con ingredientes dramáticos.
- ⇒ Trama única que apunta a un punto álgido, casi siempre inesperado que desemboca con rapidez en el desenlace.
- ⇒ Tiempo y espacio generalmente únicos.
- ⇒ El acontecimiento que se narra resulta insólito muchas veces, vinculado a personajes igualmente insólitos.
- ⇒ Carece de detalladas descripciones; el narrador va directo al grano; la impresión que resulta es un todo abarcable casi simultáneamente.
- ⇒ La narración puede ser sólo narrada o dialogada, aunque por lo general se presenta la forma mixta y, en ocasiones, también puede ser epistolar.
- ⇒ Su presentación es variada, bien en un marco que los une como en *Las mil y una noches* o el *Decamerón*, bien como narraciones independientes, o reunidos de forma suelta en antologías.

Igualmente menciona otras características generales como una presentación escénica del cuento, donde los personajes son más bien tratados como actores; la tendencia a la simbolización del cuento; o la importancia que en el cuento tienen los títulos, los principios y los finales, entre otros. Así, la condensación y la síntesis son características del cuento; es decir, generalmente la narración se construye alrededor de un evento único, preferentemente también con espacio y tiempo únicos, con pocos personajes, privilegiando la acción y no las descripciones. Spang opina que “Los recursos narrativos

³¹ García Berrio, *Op. Cit.*, p. 177.

³² Spang. *Op. Cit.*, pp. 108-111.

que emplea el cuentista obedecen a la misma necesidad de síntesis, es decir, evitará las extensas descripciones, la detallada ambientación y caracterización de las figuras.”³³

Lo anterior se podría resumir diciendo que el cuento es el arte de la omisión, su función tradicionalmente ha sido siempre doble, enseñar y deleitar; sin embargo, en la actualidad me parece que se trata de la misma necesidad original del ser humano, simplemente la de contar. Escritores como Cortázar, Borges y Hemingway han coincidido en que el cuento posee una misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, ya que lo más importante nunca se cuenta; es decir el lector lo descifra, por lo que, paradójicamente, el escritor debe intervenir los menos posible en su obra. “[El cuento es] el punto intermedio entre novela y poesía lírica. Tiene en común con la primera los elementos participantes que se resumen en contar una historia con base en personajes, y, con la segunda, el tratamiento discursivo: buscar un solo efecto, comunicar un estado de conciencia excepcional y hacerlo bajo una intensidad peculiar.”³⁴ A pesar de que el cuento, como ya quedó explicado, pertenece a la narrativa, opiniones como la anterior de Alberto Paredes abundan entre los amantes del cuento, ya que, además de que tanto la narrativa como la lírica utilizan sólo la palabra como medio de expresión, el efecto que produce un buen cuento es similar al que nos deja la lectura de un poema, con la ventaja de que en el cuento no sólo disfrutamos de la expresión de sentimientos, sino también, de la imaginación de la historia. Ambos productos, el cuento y el poema, proyectan algo que va mucho más allá de su propio vehículo de expresión.

³³ *Ibíd.*, p. 111.

³⁴ Alberto Paredes. *Las voces del relato*, p. 14.

1.3 El cuento literario

Como se ha venido insistiendo, el cuento como género literario aparece tardíamente a pesar de que su antecesor, el cuento popular o folclórico, es bastante antiguo, así que en este inciso trataré de presentar los elementos que distinguen a ambas producciones, para después poder revisar el desarrollo del cuento literario en México, lo que también se considerará para la propuesta de esta tesis. En ese sentido, habría que empezar diciendo que etimológicamente la palabra “cuento” proviene del latín *compus* o *computus*; sustantivo derivado de contar, forma ésta de *computare* (contar en sentido numérico: calcular); para Anderson Imbert “La palabra ‘contar’ en la acepción de calcular no parece ser más vieja que la de ‘contar’ en la acepción de narrar. Es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales o fingidos: el cómputo se hizo cuento.”³⁵

Así, este *computus* inició con el origen de la lengua en el ser humano, por lo que es conveniente ahondar en lo ya expresado para diferenciar al cuento literario del folclórico; según lo expresa Mariano Baquero³⁶, el cuento popular es el que se transmite por tradición oral y que recoge el folclore de una cultura dada; un cuento popular o folclórico es anónimo y colectivo, se cuenta de boca en boca y cada narrador lo adecua según su perspectiva y de acuerdo con la respuesta que recibe del público; así, podría decirse que estos cuentos dan la vuelta al mundo, pues florecen en todas partes con ligeros cambios de personajes y situaciones, aunque por lo general, insertos en una especie de romance; es decir, en un ambiente fantástico, opuesto al realismo, como el que se presenta en los libros de caballerías en los que los personajes y sus acciones, así como los mismos lugares y los sentimientos que despiertan son extraordinarios; se trata de héroes históricos o legendarios cuyos hechos se idealizan. Dentro de sus características encontramos una

³⁵ Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*, p.16.

³⁶ Mariano Baquero Goyanes. *Qué es la novela, qué es el cuento*, p.111.

intención moral o satírica, pues el cuento popular pretende enseñar o educar a través del ejemplo o la censura; es decir, persigue objetivos sociales o culturales, como lo ha observado Mempo Giardinelli: "...es curioso anotar que la riqueza de aquella cuentística (caracterizada por cuentos breves, fácilmente memorizables y repetibles) estuvo en la intención satírica, en la discusión moral y religiosa, en la crítica social inclusive."³⁷ Evidentemente, este tipo de cuento presenta un lenguaje accesible, además de una estructura lineal, en la que existe una presentación, un desarrollo y un desenlace que pretende divertir y asombrar a la audiencia. Así, el cuento folclórico ha sido recopilado y estudiado en la mayoría de los países, y aún hoy en día existen autores que recogen leyendas populares, tradiciones, cuentos de niños o, inclusive, corridos, con los que crean un cuento literario.

En nuestro país, el cuento popular existía ya en la época prehispánica, predominando en él asuntos de carácter mítico, religioso, cosmogónico, legendario, etc., los cuales fueron recogidos en lengua española a través de los cronistas de Indias. De esta forma se encuentran insertos en historias, memorias, crónicas y otros documentos de la época, como lo afirma Luis Leal: "Y en verdad, los investigadores más recientes del pasado indígena han demostrado que el cuento era conocido entre los mayas, los aztecas, los incas, los guaraní (*sic*), los tarascos. Dicho cuento, sin embargo no era literario, sino popular. Muchos de ellos todavía perduran en la tradición oral de tales pueblos."³⁸

De esta forma, al aparecer como género en el XIX, el cuento literario (ya no oral, sino escrito y firmado por un autor, cuya finalidad principal no es más didáctica o moral, sino estética, pues ahora importa como una representación personal y artística) contiene originalmente muchas de las características del cuento popular: sus temas, su linealidad y

³⁷ Mempo Giardinelli. *Así se escribe un cuento*, p. 14.

³⁸ Luis Leal, citado en: John Bruce-Novoa, Pról. *Breve historia del cuento mexicano*, p. XVIII.

su forma cerrada, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria. Carlos Pacheco analiza así la diferencia entre ambos cuentos: “El cuento ‘literario’ o cuento ‘moderno’, como se ha calificado para distinguirlo del cuento oral o tradicional, es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra”.³⁹ El cuento literario aspira entonces conscientemente a lo artístico.

Ahora bien, cabe aclarar que la propuesta de este trabajo estará enfocada al cuento literario mexicano por lo que, para tener una idea sobre el desarrollo del cuento en nuestro país, tema que excede los límites de esta tesis, les remito a Luis Leal y a su *Breve historia del cuento mexicano*, en la que revisa las producciones cuentísticas desde el tipo popular prehispánico hasta las del tipo literario que van del siglo XIX hasta el año de 1955.⁴⁰ Durante dicho periodo, este gran amante del relato breve, escritor él mismo de cuentos, el papel de protagonistas de la cuentística mexicana se lo asigna a seis autores: Ángel de Campo, "Micrós", Alfonso Reyes, José Revueltas, Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, y a estos autores añade Leal a todo un grupo: "los cuentistas de la Revolución". Para cerrar este paréntesis sobre el cuento mexicano, creo importante mencionar que según Emmanuel Carballo⁴¹, José María Roa Bárcena (1827-1908) es, en términos estrictos y cronológicos, nuestro primer cuentista.

³⁹ Carlos Pacheco. “Criterios para una conceptualización del cuento”, p.17.

⁴⁰ Para tener un panorama general de lo que ha sido el cuento y sus autores en México, es recomendable leer el prólogo que Alfredo Pavón hace a la antología: *Cuento mexicano moderno*, (UNAM, U. Veracruzana, Ed. Aldus, 2000). Las referencias consideran desde la existencia del cuento prehispánico, aunque su crónica inicia con Fernández de Lizardi. Recorre movimientos como el costumbrismo, romanticismo, indianismo, realismo (nacionalismo, regionalismo, impresionismo) y modernismo (naturalismo); mencionando a los ateneístas y contemporáneos. Continúa con el cuento de la Revolución, incluyendo el popular, el de protesta social y el neoimpresionista, para seguir con el expresionista, el de la onda, etc., hasta llegar a las manifestaciones del cuento contemporáneo.

⁴¹ Emmanuel Carballo. “Del romanticismo al naturalismo”, p. 26.

Con estos antecedentes y tomando en consideración el desarrollo del cuento literario en México, ahora intentaré reconocer las diferentes características que éste presenta, para tratar de establecer los elementos de mi propuesta a fin de abarcar, en lo posible, sus diversas manifestaciones. Para ello, he tenido que considerar arbitrariamente tres tipos de cuento: clásico, moderno y posmoderno (decisión que no se aparta del tratamiento que algunos críticos, como Alfredo Pavón y Russell M. Cluff, han dado también al desarrollo de nuestro cuento), con el objeto de tratar de ubicar las diferencias que se pueden encontrar en los elementos literarios que han conformado los cuentos mexicanos desde el siglo XIX hasta nuestros días. Esta división, aunque tal vez no sea la mejor, debido a que en la realidad ningún cuento puede ajustarse a un modelo canónico; es decir, a un molde homogéneo que se reconozca en todos a modo de hábito, y a que en general existen muchos autores que se adelantan a su tiempo e innovan o rompen las reglas en cualquier momento, sí me da la posibilidad de agrupar para su estudio las características “generales” del cuento literario mexicano, sólo como hipótesis de trabajo, con lo que en esta tesis y de acuerdo con especialistas como Alfredo Pavón, Luis Leal, Alberto Vital y Lauro Zavala, entre otros, se considerará que en México el cuento clásico se presenta aproximadamente hasta la primera mitad del siglo XX, el moderno a partir de los años cincuenta y el posmoderno hacia finales de los sesenta, principios de los setenta. En la actualidad, el cuento literario mexicano puede presentar características que correspondan, en general, a cualquiera de estos tres tipos.

Para concluir con esta presentación y como introducción a los siguientes incisos sobre la división planteada, creo conveniente incluir lo que Alfredo Pavón⁴² opina sobre estos tres tipos de cuento en su prólogo al libro *Cuento y figura (La ficción en México)*:

⁴² Alfredo Pavón. *Cuento y figura (La ficción en México)*, p. XV.

(Clásico, moderno y posmoderno). Mientras el primero se estructura como una secuencia de eventos, dominada por la lógica causal (donde el cierre posee una naturaleza epifánica), con personajes arquetípicos, descritos externamente, narradores confiables, atentos sólo a cumplir sus funciones narrativas -y por ello sometidos al hecho único de contar-; el segundo propone una trama de doble lectura (una convencional, la otra alegórica), donde el sentido para el lector se contiene en la menos evidente, con personajes contruidos desde el interior de sus conflictos personales, narradores poco confiables, contradictorios, inclinados a inmiscuir su voz y su punto de vista en los de sus protagonistas; y el tercero aboga por la yuxtaposición diegética y discursiva, el simulacro de contar una historia, personajes cuyo origen está en la parodia, lo metafictivo o lo intertextual, narradores autoirónicos o ausentes (no marcados en el discurso).

1.3.1. Cuento clásico

En la época de su aparición, siglo XIX, el cuento literario se vuelve un producto preferido del público en virtud de que florece gracias al auge del periodismo; así, es común escribir cuentos que se publican de forma aislada en revistas o periódicos, rodeados del material tan heterogéneo propio de la prensa; posteriormente, muchos de estos cuentos fueron recopilados por sus propios autores y publicados en forma de antologías, aunque su concepción original fuera independiente. Los periódicos y folletines encuentran la forma de incrementar sus ventas con la publicación de relatos breves o novelas por entregas que cautivan al público; el periodismo favorece entonces lo que podría llamarse "cuento de circunstancias", ya que, como sería lógico, los autores son llevados a tratar los temas del momento que el público demanda, de tal manera que el cuento literario funciona a veces casi como un editorial periodístico.

Es Edgar Allan Poe (1809-1849) el primero en definir y conformar al cuento como género; al ser pionero de su crítica, Poe considera que el cuento en prosa debe esforzarse por lograr esa clase de unidad productiva que tienda a un único y asombroso efecto: "En toda la composición no debe haber una palabra escrita cuya tendencia, directa o indirecta, no sea para el diseño pre-establecido. Y esto quiere decir, con tal cuidado y habilidad, con

los que una pintura es pintada en su totalidad, que deja en la mente del que la contempla la idea de un arte entrañable, un sentido de la mayor satisfacción."⁴³

De esta forma, para 1842 con los cuentos de Poe, se establece el canon clásico del cuento, el cual se basa en el principio de unidad de impresión y en la existencia del final sorpresivo, además de una estructura circular, la cual revela una verdad única en la que la epifanía⁴⁴ o el elemento de sorpresa, funciona sólo una vez hacia el final de la historia. Al comparar esta tesis con lo que Alfredo Pavón opina sobre el cuento clásico, incluida al final del inciso anterior, encontramos coincidencias en el tipo de estructura y de epifanía, aunque Pavón considera también a un narrador confiable, probablemente externo, así como a personajes modelos, no muy bien definidos.

Para Ricardo Piglia, el canon clásico implica también dos historias: "El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de la sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie."⁴⁵ De esta forma, Piglia considera que aunque una historia se pueda contar de manera distinta, siempre hay un doble movimiento, algo incomprensible que sucede y está oculto, y cuya revelación se da al final de la historia.

⁴³ Edgar Allan Poe, citado en: Warren S. Walker. "From Raconteur to Writer: Oral roots and printed leaves of short fiction", p. 15.

⁴⁴ Russell M. Cluff "Iniciaciones y epifanías", p. 56. Epifanía es el término usado en la teología cristiana para designar una manifestación de la presencia de Dios en el mundo; en este artículo, Cluff aclara que "la epifanía es una revelación repentina, un momento de alumbramiento para el personaje, durante el cual se le ensancha el entendimiento sobre algún aspecto del mundo, de la vida o de su propia persona."

⁴⁵ Ricardo Piglia, *Formas breves*, p. 106.

Por su parte, Enrique Anderson Imbert siguiendo el canon clásico de Aristóteles, en cuanto a que la acción de la fábula debe ser completa con principio, medio y fin, aclara las funciones que tales momentos tienen en el cuento clásico:

La función del principio es presentar una situación. No sólo el narrador nos la describe sino que también nos indica en qué consiste el problema que está preocupando al personaje. La función del medio es presentar los intentos del personaje para resolver ese problema que ha surgido de la situación y crece en sucesivos encontronazos con otras voluntades o con fuerzas de la sociedad o de la naturaleza. La función del fin es presentar la solución del problema con un hecho que vinculado directa o indirectamente al personaje satisface la expectativa, para bien o para mal, de un modo inesperado.⁴⁶

Otros autores, como Mempo Giardinelli,⁴⁷ llaman a estos momentos gancho, nudo y desenlace; en todo caso siempre se trata de la organización y dosificación de la acción para seducir al lector, que incluye el mecanismo de sorpresa que todo cuento clásico debe contener al final. Horacio Quiroga, por su parte, concede mayor importancia al principio y sobre todo al final, y en su quinta regla del “Manual del perfecto cuentista” indica: “V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.”⁴⁸

El cuento clásico es entonces circular, pues sólo puede tener un efecto único con su principio, medio y fin; así Julio Cortázar habla de la forma cerrada del cuento, de su “esfericidad” y opina que el rasgo diferencial del “gran cuento” es la intensidad, entendida como tensión: “Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera.”⁴⁹

Pablo Brescia y Sara Poot⁵⁰ incluyen en el canon clásico elementos como la primacía de la situación sobre los personajes, la economía narrativa y la tensión estructural; en este

⁴⁶ Anderson Imbert. *Op. Cit.*, p.100.

⁴⁷ Giardinelli. *Op. Cit.*, p. 60.

⁴⁸ Quiroga. *Op. Cit.*, p. 335.

⁴⁹ Julio Cortázar. “Del cuento breve y sus alrededores”, p. 391.

⁵⁰ Pablo Brescia y Sara Poot Herrera. “Del cuento y sus investigadores”, pp. 23-29.

tipo de cuentos la estructura dinámica organiza la trama, “el hilo conductor”, hacia el acontecimiento, la historia no puede dispersarse ni detenerse, aunque en algún momento del final pueda presentar una ruptura cuya intención sea sorprender, obligar al lector a hacer una revaloración del relato. En este sentido, Anderson Imbert habla del significado de clímax en el cuento clásico: “Éste es el diseño más elemental, pues ¿qué es el cuento clásico sino una graduación de efectos, en arquitectura de graderías? La acción sube de peldaño en peldaño hasta el punto culminante. Algunos críticos se refieren al punto culminante con el término ‘clímax’ pero recuérdese que esta palabra griega significaba ‘escalera’.”⁵¹

Me parece que la mayoría de las consideraciones aquí vertidas se resumen de alguna forma con la siguiente cita de Lauro Zavala, quien pareciera retomar a todos los críticos anteriormente citados: “Así, el cuento clásico es circular (porque tiene una verdad única y central), epifánico (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), secuencial (porque está estructurado de principio a fin), paratáctico (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y realista (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la representación de una realidad narrativa.”⁵²

En este sentido, al revisar la siguiente tipología del cuento que establece Kurt Spang y que se incluye en el inciso anterior (ver nota 29), es evidente que todas las características consideradas están presentes en el canon clásico, el cual incluye una narración breve que, sin embargo, puede permitir dos historias que corren de forma paralela, creando con ello una tensión que mantiene cautivo al lector, pues viene a

⁵¹ Anderson Imbert. *Op. Cit.*, p. 154.

⁵² Lauro Zavala. “Charlas con Lauro Zavala” [En línea].

resolverse, por lo general, hacia el final del cuento a manera de una revelación, llamada también epifanía.

- ⇒ Narración breve que presenta un fragmento de la realidad.
- ⇒ Estructura dinámica con ingredientes dramáticos.
- ⇒ Trama única que apunta a un punto álgido, casi siempre inesperado que desemboca con rapidez en el desenlace.
- ⇒ Tiempo y espacio generalmente únicos.
- ⇒ El acontecimiento que se narra resulta insólito muchas veces, vinculado a personajes igualmente insólitos.
- ⇒ Carece de detalladas descripciones; el narrador va directo al grano; la impresión que resulta es un todo abarcable casi simultáneamente.
- ⇒ La narración puede ser sólo narrada o dialogada, aunque por lo general se presenta la forma mixta y, en ocasiones, también puede ser epistolar.
- ⇒ Su presentación es variada, bien en un marco que los une como en *Las mil y una noches* o el *Decamerón*, bien como narraciones independientes, o reunidos de forma suelta en antologías.

En resumen, se puede decir que el cuento clásico se apega en general al canon aristotélico y a las características básicas que definen al cuento como género; su acento se da en el desenlace y en el manejo de la tensión, sea a través de la historia dos o historia secreta, como Piglia asevera, o de una sola historia que corre directa hacia un final epifánico. La literatura de la Revolución y su realismo, una de cuyas premisas es la relación causa-efecto, es el movimiento que mejor hace uso del cuento clásico en nuestro país. Los relatos del paradigma de la Revolución parecen casuales, espontáneos y sencillos si se comparan con la escritura de la década de los cincuenta en adelante, en la que se presentan importantes cambios como se verá con el cuento moderno y posmoderno.

Entonces, podría decirse que lo más atractivo para el lector de un cuento clásico es la tensión que se crea entre las dos historias paralelas y que mantienen el suspenso hasta el mismo final, la mayoría de las veces sin que se pueda anticipar el recorrido que la historia dos seguirá para ser revelada. Sin embargo, cuando el cuento no presenta una

segunda historia, es el dinamismo de sus acciones y el manejo de su tensión lo que atrapa la atención del lector, ya que dicha tensión se mantiene hasta el final para revelar una verdad única, seguramente inesperada. Se trata de esa sorpresa que el narrador se guarda hasta el desenlace; a lo largo de la narración ha retrasado, ocultado o disfrazado ciertos datos que en forma repentina nos revela al final para clausurar su historia con intensidad y producir ese efecto único e inesperado de todo buen cuento.

Como todo canon literario, el del cuento clásico es eventualmente superado o trasgredido por otras manifestaciones y de esta forma, el cuento como género literario, según Spang, evoluciona con rapidez. “Los recursos narrativos, empezando con el mismo narrador, y pasando por el tratamiento del tiempo y del espacio y de organización de la trama también evolucionan hacia configuraciones cada vez más complicadas.”⁵³ Es esta evolución la que origina al cuento moderno, cuyas características generales se revisarán en el siguiente inciso.

1.3.2. Cuento moderno

Es evidente que con este nuevo tratamiento se trasgreden las principales reglas del canon clásico; esto quiere decir que la historia ya no se desarrollará obligadamente en forma secuencial con principio, medio y fin; o que la revelación no se presentará necesariamente una sola vez como desenlace y que el final podrá quedar abierto; o bien, que el tiempo y la narración ya no correrán forzosamente en forma paralela; o que el punto de vista no será ya omnisciente, ni los personajes se presentarán como arquetipos, sino como seres individuales vistos desde su interioridad. En ese sentido, Ricardo Piglia explica:

⁵³ Spang. *Op. Cit.*, p. 107.

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola. La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.⁵⁴

Esta opinión de Piglia coincide con la de Alfredo Pavón sobre el cuento moderno (ver nota 42), en cuanto a la doble historia, una convencional y otra alegórica⁵⁵; es decir figurada o velada, en la que se encuentra el verdadero sentido de la historia; Pavón menciona también el cambio en los personajes que se construyen desde sus conflictos personales, y en los narradores que ya no son confiables sino contradictorios y dados a inmiscuirse de forma directa con los protagonistas.

Así, con el cuento moderno, los protagonistas dejan de ser sólo arquetipos y se vuelven seres más comunes y corrientes; ahora los personajes no son precisamente convencionales y sus acciones no importan tanto como el mundo subjetivo en el que viven; como se ha dicho, se nos muestran a partir de sus conflictos interiores, de la problemática intelectual o moral que sufren; el mismo narrador se presenta desde distintos niveles y lo podemos encontrar contradictorio o irónico, además de que utiliza la técnica del fluir de la conciencia⁵⁶ o monólogo interior, para ahondar en las locuras, aberraciones, obsesiones o complejos de sus personajes. (Algunos autores, en lugar del término fluir, utilizan también corriente de la conciencia; cualquiera de ellos implica un discurso mental en el que aflora el inconsciente, yuxtaponiendo imágenes y pensamientos íntimos, sensaciones y recuerdos, tal como se presentan en la conciencia).

⁵⁴ Piglia. *Op. Cit.*, p. 108.

⁵⁵ Anderson Imbert. *Op. Cit.*, p. 165. Este autor aclara: “La palabra ‘alegoría’ es griega: ‘allá’, ‘otras cosas’, y ‘agoréuo’, ‘yo hablo’. Se dice algo con una segunda intención. Un cuento tiene forma alegórica cuando sus personajes, acciones y descripciones están simbolizando aspectos de un sistema intelectual.”

⁵⁶ *Ibid.*, p. 209. Anderson Imbert también menciona el origen del término fluir de la conciencia: “William James, en *Principles of Psychology*, 1890, acuñó el término ‘stream of consciousness’ por analogía entre los cambios de nuestra intimidad y la renovación de las aguas de la corriente de un río.”

Por su parte, también cambia la secuencia lógica de la historia, ahora el “principio, medio y fin” tendrá otros objetivos, según Anderson Imbert, entre el principio y el fin, la acción puede dar saltos en el tiempo, para atrás o para delante; “Porque para mí un cuento tiene, sí, principio, medio y fin, pero no siempre el principio es una exposición, el medio un nudo y el fin un desenlace. Si el narrador así lo dispone, la exposición suelta sus informaciones poco a poco y espaciadamente en el decurso de la narración; o el desenlace aparece en el primer párrafo y la reparación de ese desenlace en el párrafo último.”⁵⁷

De esta forma, se reconocen las posibilidades de participación que ofrece el final abierto; ahora las revelaciones pueden aparecer dispersas en el relato y no necesariamente al final, además de que el final abierto nos permite tener distintas hipótesis de lectura. Así, el desarrollo del cuento se distancia del canon clásico al cambiar las reglas para lograr ese efecto único, por lo que el final tradicional ya no será el todo, el lugar de la sorpresa o el juicio de valor; en el cuento moderno el clímax podrá presentarse en medio de la historia, durante un momento repentino e inesperado de revelación; el tiempo narrativo podrá no ser cronológico, lo que significa que el desarrollo de la historia en el cuento moderno pierde su estructura lineal y el tiempo se vuelve subjetivo pues, como ya se dijo, podrá fluir a partir de instrumentos psíquicos como el recuerdo y la asociación, a través del monólogo interior; los narradores pretenden entonces crear una ficción que ya no sea superficial y clara, sino profunda y compleja. De este modo, la historia y el discurso vagan por rumbos distintos, o sea que la secuencia y la presentación de los hechos ya no están en sincronía, y el relato podrá iniciar en cualquier parte del conflicto, ya no por el principio.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 101.

En México, como se ha mencionado, hasta la primera mitad del siglo xx se desarrolla la estructura del cuento clásico, en especial con los cuentos sobre la Revolución Mexicana, tema que decae a partir de la década de los cuarenta y sólo con la publicación de *Confabulario* de Juan José Arreola (1952), *El llano en llamas* de Juan Rulfo (1953) y *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes (1954) es que se constituye el cuento moderno. Para Alfredo Pavón, los nuevos elementos del cuento incluyen:

...intertextualidad, ruptura de la cadena causa-efecto, cambios temáticos constantes dentro de una sola historia, poligrafía (lenguaje científico, técnico, musical, pictórico, cinematográfico), fluir de la conciencia, anécdotas mínimas, finales abruptos y abiertos, conciencia del oficio de escritor (su esterilidad creadora, sobre todo) y de los fundamentos de la tradición narrativa, explicitación del poder del narrador sobre sus criaturas, referencias constantes a la alta cultura, diálogo con obras literarias precedentes, juegos misóginos, mezcla de lo público y lo privado...⁵⁸

Con estos tres grandes autores, hay un verdadero cambio en la narrativa mexicana y el cuento se vuelve más ambiguo y profundo, con narradores cuya visión limitada se aparta de la omnisciencia, pues como dice Evodio Escalante "La espontaneidad de la escritura blanca es sustituida por un alto sentido de la fabricación artística."⁵⁹ Cita en la que también incluye al escritor José Revueltas.

En síntesis, podría decirse que el cuento moderno comete una serie de infracciones contra las reglas clásicas, en particular en la historia subterránea, la revelación final o epifanía y en el manejo del tiempo, pues su final es, por lo general, abierto, además de que la revelación puede surgir más de una vez a lo largo del relato, o quedar velada en un tiempo trasgredido por el discurso. Alfredo Pavón habla además de un "armazón" de la narrativa moderna⁶⁰ que incluye juegos metafictivos –cuentos en los que el autor hace

⁵⁸ Alfredo Pavón. "El breve espacio donde no estás", p. 504.

⁵⁹ Evodio Escalante. "Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX", p. 90.

⁶⁰ Russel M. Cluff "Modalidades y estrategias narrativas. 1974-1977", p. 206. Metaficción podría referirse a todo cuento o novela cuyo tema, principal o secundario, es precisamente el acto de leer o escribir un cuento o una novela; en este sentido este autor aclara: Recordemos la definición de Patricia Waugh, en la que dice que la "Metaficción es un término que designa la escritura de ficción que con toda conciencia y sistemáticamente llama la atención a su condición de artefacto para plantear cuestiones sobre la relación entre la ficción y la realidad."

referencia al propio proceso de su escritura, en los que se entromete con sus personajes o con el lector—, dobles historias, guiños irónicos y humorísticos, pistas falsas, mezcla de códigos genéricos, finales inesperados en apariencia ajenos al planteamiento diegético.⁶¹ Así, el cuento se enriquece, para Leal hay un triunfo del personaje sobre la acción, del autor sobre el tiempo; así, al revisar la tipología del cuento de Spang, podría haber cierta discrepancia con la tercera característica, en cuanto a que la trama puede no ser única y no desembocar en el desenlace; sin embargo, el resto de las características son también válidas para el cuento moderno.

Tal vez muchos lectores modernos no gusten del canon clásico; esperar sin remedio una revelación al final puede en ocasiones aburrir, por lo que el cuento moderno ofrece, desde mi punto de vista, un mayor reto al lector, haciéndolo más interesante, más entretenido, además de que un final abierto siempre demanda la complicidad del lector, lo que paradójicamente le permite alejarse del narrador, al participar él mismo de la historia y establecer entonces un diálogo con el autor.

1.3.3. Cuento posmoderno

Con esta nueva manifestación que en México se da hacia finales de los sesenta (con la aclaración de que como toda nueva tendencia, ésta presenta antecedentes, como el caso del escritor Julio Torri, ateneísta a quien Emmanuel Carballo considera precursor de Borges o del mismo Kafka, cuyos trabajos anticipan el posmodernismo), se condensan de forma simultánea rasgos estructurales del cuento clásico y características narrativas del cuento moderno y, por lo tanto, el texto, además de presentar una estructura híbrida por ser un producto de elementos de distinta naturaleza, se convierte en una paradoja, por la

⁶¹ Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*, pp. 29-31. En el estructuralismo, la diégesis significa ficción o historia; es decir, la narración contada, lo relatado; así el nivel diegético corresponde a las acciones.

simultaneidad de elementos excluyentes, que en este caso corresponden a lo clásico y lo moderno, y que distinguen al cuento posmoderno⁶². Esta yuxtaposición es lo que produce textos cuya naturaleza es paradójica y lúdica a la vez, ya que combinan diversas tradiciones literarias, la mayoría de las veces a través de juegos literarios. Se trata de historias extraordinarias, improbables, sorprendentes que responden a una intención lúdica; en este sentido Enrique Anderson Imbert opina que: “En todo caso el narrador se especializa en excepciones. Exagera. Acumula coincidencias. Permite que el azar maneje a los hombres. Con subterfugios nos hace creer que estamos ante un prodigio; prodigio que luego resulta tener una explicación nada prodigiosa.”⁶³ Esta opinión también coincide con la de Alfredo Pavón, insertada en la introducción de este capítulo, sobre narradores autoirónicos e historias narradas como simulacro, como si se tratara de la copia de un original que en realidad no existe; Pavón incluye también entre las principales características del cuento posmoderno a la metaficción y la intertextualidad, así como la yuxtaposición de historias y discursos.

Entonces, el cuento posmoderno hace uso de la metaficción en el sentido de reflexionar sobre el ejercicio mismo de la escritura del texto; es de naturaleza híbrida por estar conformado por elementos de otros géneros tradicionalmente alejados del cuento, como la crónica, el diario, la fábula o el ensayo, en otros tiempos contradictorios o excluyentes entre sí, con lo que se demuestra el carácter variado de nuestra cultura actual. En este tipo de cuento se manejan también la ironía y la paradoja como estrategias

⁶² Giardinelli. *Op. cit.*, pp. 74-76. La condición posmoderna se relaciona con la crisis de las metanarrativas: las categorías trascendentales que la modernidad inventó para interpretar y normalizar la realidad. Para este autor el posmodernismo es una *summa*, una acumulación de circunstancias existenciales, de cotidianidad y añade: “Lo ha dicho mejor Marilynne Robinson en su estupendo trabajo sobre los cuentos de Raymond Carver (...) ‘La idea de lo moderno es ahora tan, tan vieja, que ha tenido que ser re-etiquetada como lo posmoderno, y con la garantía de que el nuevo producto es aún más árido, más cínico, más abismal que el producto al que estamos acostumbrados’”.

⁶³ Anderson Imbert. *Op.Cit.*, p. 171.

narrativas, así como la intertextualidad explícita o implícita que aparece tanto en el diálogo con otros textos literarios como con otros discursos; así, se pueden hacer alusiones a momentos históricos que marcan una determinada época.

Por su parte, Mempo Giardinelli⁶⁴ considera que la escritura posmoderna tiene también una marcada influencia de los medios audiovisuales, se guía por formas y estructuras que parecen más sencillas y comprimidas, y hay una fuerte presencia de la literatura policial que evidencia el tipo actual de sociedades, además de que los temas que trata pueden ser bastante desagradables como la muerte, la violencia, la violación, o la contemplación indiferente del derrumbe mundial. Asimismo, Russel M. Cluff habla de los “...cuatro elementos muy caros a la cuentística moderna y posmoderna: la prefiguración, el narrador no confiable, la postergación informática y la omisión conspicua.”⁶⁵ Lo anterior quiere decir que en la lógica del cuento posmoderno prevalece la paradoja, la incertidumbre y la ambigüedad, pues el narrador retrasa u omite la información; o bien, por el contrario, pretende anticipar la historia, sin un objetivo aparente. Entonces, la verosimilitud del relato se establece dentro del propio texto, a partir del significado que provee el lector; por lo que Anderson Imbert considera que “El escritor, hoy, lanza obras a medio hacer precisamente para que el lector las termine de hacer. Son -para emplear palabras de Eco- obras en movimiento, cuyas estructuras móviles invitan a múltiples reacciones e interpretaciones. El cuento ambiguo, indeterminado, plurivalente, indefinido, abierto es un amplio campo de posibilidades de lectura.”⁶⁶ Por ello, se habla más bien de lecturas que de relatos posmodernos, pues es posible tener muchas interpretaciones de

⁶⁴ Giardinelli. *Op. Cit.*, pp. 74-79.

⁶⁵ Cluff. (Modalidades). *Op. Cit.*, p.201.

⁶⁶ Anderson Imbert. *Op. Cit.*, p. 145.

un mismo texto, y cada una de ellas puede ser verdadera en su contexto particular, ya que depende del valor que cada lector le asigne.

Así, al recombinar rasgos de la tradición literaria y de la diversidad discursiva, el cuento posmoderno reproduce, a través de la ironía, un universo nuevo, aunque sólo en apariencia, como un simulacro de verdad y de ficción; es decir, como una creación de lo real a través de modelos que no tienen conexión con la realidad. Lauro Zavala se refiere a esta narrativa como itinerante por sus desplazamientos y cruces de fronteras entre géneros y modos narrativos. En este sentido, Zavala opina: "... en el relato llamado posmoderno hay una coexistencia de elementos clásicos y modernos en el interior del texto, que le confiere un carácter paradójico. Las dos historias pueden ser sustituidas por dos géneros del discurso (lo cual define una escritura híbrida), y el final cumple la función de un simulacro..."⁶⁷ De esta forma, a pesar de ofrecer un final que resuelva la historia, éste puede quedar abierto a diversas interpretaciones; se trata de un final "simulado" (simultáneamente natural y abierto) el cual no es esperado pero tampoco es sorprendente, sino que puede desprenderse de la línea narrativa desarrollada en el texto. Con la lógica del simulacro posmoderno en el que las distinciones entre lo real y lo irreal se difuminan, la verosimilitud del texto se convierte en una realidad que genera sus propias reglas de significación, cuyo contenido resulta posible en el propio contexto de la historia.

Por otro lado, en este tipo de cuentos, el elemento estructural principal para dar la unidad o el enfoque ya no va a ser la intriga, ni el carácter, sino más bien el tema, considerando al lector como un personaje principal de la obra; entonces la historia y el tiempo podrán ser estructurados de forma cronológica como en el cuento clásico o errar

⁶⁷ Lauro Zavala. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, p. 17.

por caminos diferentes (prolepsis, analepsis⁶⁸), como en el cuento moderno, ya que no utiliza de manera exclusiva ninguna de estas estructuras, con lo que refuerza la idea de una narrativa itinerante que viaja de un lado a otro, y que renuncia a la unidad de género y a la unidad de tema o estilo; es decir, presenta una intencional carencia de unidad al combinar estrategias, estructuras y discursos narrativos. En cuanto al concepto de epifanía como elemento revelador de la tensión, el cuento posmoderno, como se ha dicho, puede al mismo tiempo tener un final epifánico como el cuento clásico o una serie de epifanías sucesivas o veladas como en el cuento moderno, a partir del manejo del suspenso que el lector advierte o reconoce según su competencia lectora. En ese sentido, para Lauro Zavala "...las epifanías (o su ausencia) se convierten en epifanías narratorias, en la medida en que su presencia es responsabilidad del lector o espectador, y su reconocimiento depende de la competencia, la enciclopedia de lectura y el contexto histórico de interpretación de cada lector en cada proceso de lectura."⁶⁹ Así, tales epifanías, revelaciones o, en términos de Aristóteles, anagnórisis, se reconocen en mayor o menor medida gracias a la competencia del lector y al momento histórico de la lectura, por lo que alguno experto podrá reconocer, inclusive, más revelaciones de las que el propio autor haya considerado de manera consciente.

Para Alfredo Pavón, con el cuento posmoderno se presenta "El afincamiento en lo cotidiano, antiolemne y antiheroico, pasando por la narrativización de una realidad cargada de conflictos, donde nos quedan escasas esperanzas e ilusiones y abundantes validaciones de la injusticia y la desgracia."⁷⁰ Este aspecto antiolemne del cuento resulta en una narrativa profundamente irónica que maneja el humor y la ironía a través de

⁶⁸ Beristáin. *Op. Cit.*, pp. 102-105. Gérard Genette denomina prolepsis a la presentación anticipada de las acciones y analepsis al fenómeno opuesto, es decir, a la retrospección, como cuando se resume la historia anterior luego de haber comenzado la narración *in media res*.

⁶⁹ Lauro Zavala. *Elementos del discurso cinematográfico*, p. 98.

⁷⁰ Pavón. (Cuento mexicano). *Op. Cit.*, p. XVI.

diversos juegos (con el lenguaje, con la historia, con las convenciones del tiempo y el espacio, con las tradiciones de los géneros literarios, etc.). Por lo anterior, creo conveniente hacer aquí un paréntesis para tratar de explicar en breve la diferencia entre humor e ironía⁷¹, tan recurrentes en el cuento posmoderno, el primero se emplea en él como arma de desmitificación y la segunda como estrategia crítica. La ironía consiste en dar por verdadera y seria una afirmación a todas luces falsa, con el propósito de crítica, burla, o indignación; con ella se intenta establecer una distancia entre el enunciado irónico y las convenciones de verosimilitud a las que alude o se opone. Existen muchas formas de ironía, aunque todas ellas consisten en la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos; Zavala⁷² habla, entre otras, de la ironía del narrador, cuando éste adopta puntos de vista opuestos al de su personaje; la ironía del destino, que se presenta cuando existe una contradicción entre lo que ocurre a los personajes y lo que ellos esperaban; la ironía cósmica, como la imposibilidad del ser humano de escapar a la muerte. De esta forma, todo texto irónico presenta una ambigüedad ética y estética que la distingue del humor. Éste, por su parte, consiste en decir con seriedad cosas absurdas o ridículas, a fin de hacerlas patentes; el humor, como ejercicio de la imaginación, es producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones.

Por lo que a México se refiere, entre 1967 y 1971 se publicaron importantes antologías individuales de cuento y narrativa breve, entre las que destacan *La ley de*

⁷¹ Evodio Escalante. "La triple disimulación irónica en 'la muerte tiene permiso'", p. 94. "Entender la ironía como disimulación es remitirse a los orígenes del término. El *eirón*, en efecto, es ese personaje insignificante de la dramaturgia griega por el que nadie da un quinto, pero que, tras las peripecias de la trama, se afirma como un personaje de la mayor importancia. El criado, el tonto, el bufón cuya presencia en la obra parecería circunstancial y hasta excusable, se revela al final como un personaje más decisivo que los que de verdad lo parecían. El sentido originario de la palabra implicaba, pues, un acto de enmascaramiento que iba del menos al más."

⁷² Zavala. (Paseos). *Op. Cit.*, pp. 77-78.

Herodes de Jorge Ibargüengoitia, *La oveja negra* de Augusto Monterroso, *Álbum de familia* de Rosario Castellanos, y *El principio del placer* de José Emilio Pacheco, con las que se comienza a producir el cuento posmoderno mexicano. Así, Alfredo Pavón nos aclara las características de estas nuevas manifestaciones:

Alberto Vital sostiene que el cuento mexicano de los cincuenta y sesenta se caracterizó por romper con algunas de las marcas tradicionales del cuento (la linealidad, el final sorpresivo) y por la utilización de códigos propios a otro tipo de textos literarios (poesía, ensayo) o no literarios (el instructivo, la receta); estos aportes fueron pulidos por los cuentistas de la mitad de los sesenta y de los setenta, convirtiendo al juego estilístico e intertextual en el verdadero protagonista del género, es decir, el tradicional dominio del sujeto, su historia y sus acciones se diluyen y deja la plaza al lenguaje, a la escrituras.⁷³

En resumen, el cuento posmoderno puede hacer uso de los elementos del cuento clásico, como una historia cronológica, y del moderno, como la metaficción y la intertextualidad; además de estar consciente de la participación del lector, cuyas expectativas intenta burlar, para sorprenderlo con una mezcla de elementos, los cuales, de manera irónica y a veces fantástica, cruzan las fronteras entre géneros y disciplinas; se trata de cuentos cuya naturaleza allana las distancias entre la cultura de élites y de masas, complica las relaciones entre ficción e historia y cuestiona la autoridad de las instituciones. Así, para Mario Muñoz en el cuento posmoderno convergen principalmente dos aspectos: "...de una parte la fusión de los géneros y las combinaciones técnicas; de la otra, el impacto que ha tenido la realidad en los contenidos temáticos, que, a través de la ironía, la parodia y el humor negro, expresan el sinsentido de la existencia."⁷⁴

En cuanto a la tipología de Spang, es evidente que el cuento posmoderno debe también compartir esas características, pues de otra forma dejaría de ser un "cuento"; sin embargo, como en el moderno, la parte de la trama única que desemboca con rapidez en el desenlace, no se cumple obligadamente, además de que la narración, en ocasiones,

⁷³ Alfredo Pavón. Prólogo. *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, p. XVII.

⁷⁴ Mario Muñoz. "En los umbrales del medio siglo: 1950-1953", p. 19.

pareciera que ya no corre a cargo de un narrador sino del propio lector, pues como dice Alfredo Pavón, hay una aparente ausencia del narrador porque no está marcado en el discurso.

Por otro lado, para Lauro Zavala la narrativa actual “ha adoptado un tono donde se combinan el humor, la ironía, la experimentación con los géneros narrativos tradicionales, y una refrescante tendencia hacia la concisión y la brevedad extremas.”⁷⁵ Esta brevedad extrema se refiere a experimentos como la minificción,⁷⁶ creación que empieza a delinearse como un subgénero de la narrativa (o de la poesía) y que se caracteriza por su extremada brevedad (un máximo de 200 palabras), pero cuyo estudio está más allá de los límites de esta investigación, no obstante su cercanía con el cuento, además de las muchas influencias y antecedentes que ambos productos comparten.

Pues, como dijo alguna vez uno de los grandes maestros del cuento latinoamericano, Horacio Quiroga; el cuento tiene ciertas características básicas que lo conforman como tal, a lo que surja fuera de ellas, “busquemosle otro nombre”. Dichas características se refieren precisamente a ese viejo afán del ser humano de contar una historia.

Por lo que a esta tesis se refiere, intentaré delinear una propuesta para analizar el cuento literario en las tres modalidades que desde el siglo XIX ha adoptado, el cuento

⁷⁵ Zavala. (Paseos). *Op. Cit.*, p. 13.

⁷⁶ Violeta Rojo. “El minicuento ese (des)generado” [en línea]. Esta autora prefiere el término “minicuento” al que considera un “des-generado”, por su hibridez genérica, pues utiliza de forma paródica los llamados géneros gnómicos (dichos, sentencias y reglas morales escritas en pocos versos); el aforismo (la sentencia breve y doctrinal que se propone como regla de alguna ciencia o arte); la alegoría (la obra o composición literaria en la que hay elementos que representan otros diferentes); la anécdota (relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento); el caso (que suele ser la narración de un suceso); el chiste (suceso gracioso o festivo); el ejemplo (caso o hecho sucedido en otro tiempo, que se propone y refiere, o para que se imite y siga); la fábula o apólogo (la composición literaria en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral); la ocurrencia (especie inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre a la imaginación); la parábola (narración de un suceso fingido, de que se deduce, por comparación o enseñanza, una verdad importante o una enseñanza moral); el proverbio, la sentencia, el adagio y el refrán (dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad).

“Podríamos concluir, entonces, que el carácter proteico o des-generado se debe a que es un sub-género en formación, que convierte al minicuento en un género experimental. Que los géneros arcaicos y modernos utilizados son parodiados y que, además, el carácter proteico se debe, o es debido al juego intertextual indispensable para conseguir la brevedad y la condensación de la anécdota. Esto es, que el des-género del minicuento constituye tanto su origen como una estrategia narrativa”.

clásico, el moderno y el posmoderno; a pesar de los diversos rasgos que cada uno presenta y de lo complejo que podría resultar tratar de llegar a una propuesta para los tres tipos, pienso que el cuento como tal comparte en todos los tiempos el hecho de ser una narración breve cuya intención es la de sorprender; atrapar al lector en una lectura de principio a fin.

Como narración, el cuento sea clásico, moderno o posmoderno, muestra de manera evidente una historia cuyos personajes se desarrollan en un tiempo y un lugar dados, por absurdos o increíbles que puedan resultar. De igual forma, y a pesar de todas las complejidades, la historia (o el tema) deberá tener un inicio y un final, sin importar los significados posteriores que a partir de ella el lector pueda crear, incluyendo la sensación de simulacro. El mismo Alfredo Pavón asegura:

Mas éstos (narradores de fin de siglo) llevarán a sus límites las formas narrantes, produciendo, entonces, una ruptura de fronteras genéricas. En sus manos, el cuento dilapidará leyes, marcos y convenciones, manteniendo, sin embargo, una línea narrativa mínima capaz de sostener la seguridad del lector de hallarse frente a un cuento, aunque aquél no deje de reconocer en esa línea narrativa mínima diversos procesos de trastorno intergenérico donde el relato breve asume rasgos de la novela, el ensayo, la prosa poética.⁷⁷

Sin embargo, aclara que esa rebeldía o trasgresión genérica no deberá ser total pues se corre el riesgo de alcanzar otro producto diferente del cuento, mejor o peor, pero no un cuento.

Ahora bien, creo que lo importante para la lectura de un cuento es poder disfrutarlo y apreciarlo, así que para lograrlo es necesario, en primer lugar, comprenderlo; en segundo lugar, como estudiante de literatura, para comprenderlo es necesario analizarlo de la mejor manera, tratando de revisar todos los elementos posibles o esenciales, elementos a los que trataré de llegar en esta tesis para filtrarlos por los tres tipos de cuentos presentados y llegar a una guía, o a un especie de mapa que guíe el recorrido del análisis del cuento;

⁷⁷ Alfredo Pavón. Pról. *Contigo, cuento y cebolla*, p. XI.

tarea que pareciera posible al repasar las palabras de Samperio: “Y sin embargo, a pesar de la sagacidad del género para huir de las definiciones absolutas, todo cuento comparte una obviedad común: contar una historia o un hecho.”⁷⁸ Con lo anterior quiero decir que, no obstante la historia del cuento clásico se encuentre fácilmente, o que en el moderno se pierda a veces por otros caminos, o bien que en el posmoderno, el tratar de encontrarla llegue a irritar; dicha historia (o hecho o tema), es real, existe; pues, de otra forma, no se trataría de un cuento.

⁷⁸ Samperio. *Op. Cit.*, p. 15.

2. PROPUESTA DE ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS LITERARIO

Una vez que se han revisado, dentro de la narrativa, la conformación y las características del cuento como género literario, y que se han esbozado las particularidades del cuento clásico, moderno y posmoderno, revisaré algunas propuestas para realizar el análisis literario de un cuento, a fin de establecer los elementos de este trabajo. El objetivo será que el estudiante que inicia sus estudios en literatura logre una comprensión de los principales elementos que caracterizan al cuento, para que pueda reconocerlos y con ellos realizar un análisis literario del texto al que eventualmente se enfrentará.

Los elementos provienen de tres diferentes fuentes; la primera corresponde a las características que Kurt Spang ha definido para el género cuento; la segunda, del análisis literario que siguen cinco especialistas en la materia y, la tercera, de los elementos generales que comparten los cuentos clásico, moderno y posmoderno, y que se han mencionado en el capítulo anterior. Cada listado que se defina será comparado con los otros, para tratar de encontrar los elementos comunes que de alguna forma sean inherentes al cuento, a su condición *sine qua non* de contar algo.

Cabe aclarar que la explicación de cada uno de los elementos que aquí queden definidos se dará en el siguiente capítulo (3).

2.1. Algunos conceptos teóricos

Para empezar, realizaré una revisión sucinta de los antecedentes de la teoría literaria que surgió en el siglo xx a partir de los estudios de Lingüística que realiza Ferdinand de Saussure, con objeto de tener una visión general de lo que el análisis literario implica y de las diversas tendencias que se han seguido.

a. El modelo lingüístico

Desde principios del siglo pasado, Saussure trata de delimitar el área de la lingüística: “Buscar las fuerzas que entran en juego de manera permanente y universal en todas las lenguas, y deducir las leyes generales a que se pueden reducir todos los fenómenos particulares de la historia.”¹ Así, Saussure distingue entre lengua y habla, la primera como sistema y la segunda como manifestación personal de ese sistema. Como la lengua escrita es el medio por el que se manifiestan los textos literarios, creo que es importante conocer la forma en que Saussure la definía: “la lengua es un conjunto de concepciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el uso de las facultades del lenguaje en los individuos.”² Para Saussure, la unidad de la lengua es el signo y su definición incluye dos partes solidarias. “una llamada significado o imagen mental y la otra significante o imagen acústica.”³

De esta manera, los conceptos de Saussure estudian a la lengua como forma y como sistema, cuyos elementos se definen por su función y por sus relaciones con los demás elementos del sistema. Con estos antecedentes se empiezan a analizar los textos literarios de manera estructurada, como formas significativas, y no a partir de la historia de la literatura o de cuestiones ajenas al propio texto, como el autor y su mente en los que la crítica de principios del siglo XX ponía mucho énfasis.

El primer desarrollo de la teoría literaria influenciado por la lingüística de Saussure es el de los Formalistas para quienes lo importante son las propiedades universales de la literatura, la “literariedad” como objeto de la ciencia literaria; los mecanismos o principios estructurales que hacen que un texto sea una obra de arte. Se trataba de definir al campo

¹ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Concepción Company y Marcela Flores. *Manual de filología hispánica*, p. 9.

de lo propiamente literario y dejar a la psicología y a la historia en el lugar que les corresponde, a fin de dar cuenta de la especificidad literaria, tomando como modelo a la lingüística. La visión de este enfoque es inmanente al texto, pues pretende analizar sólo la esencia de lo literario, la obra misma como objeto de estudio sin consideraciones externas.

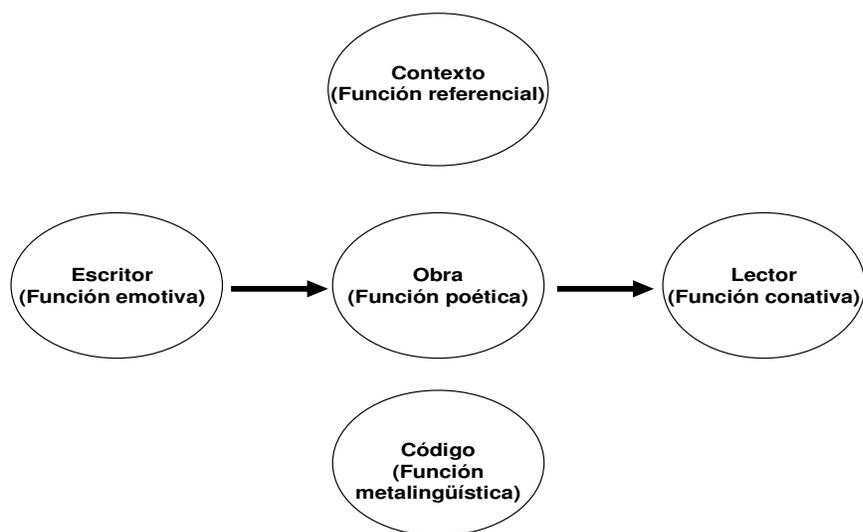
b. El modelo comunicativo

Posteriormente, hacia 1960, Roman Jakobson establece una función lingüística para cada elemento del proceso comunicativo: el **hablante** (remitente) que envía un **mensaje** a un **oyente** (destinatario), el mensaje que requiere un **contexto** (o referente) y un **código** común para ser pertinente, que se transmite gracias a un **contacto** (canal).

Así, cada uno de estos seis elementos determina una función lingüística distinta, aunque rara vez se dé una sola de ellas en la comunicación. Para Jakobson, el predominio de una sobre las otras, marca los diversos tipos de lenguaje. La orientación hacia el contexto constituye la función referencial, denotativa, cognitiva. La función expresiva o emotiva se centra sobre el remitente. La función conativa apunta al destinatario. La función fática tiende a establecer o acentuar el contacto entre el emisor y el receptor. En la función metalingüística la atención se centra en el código mismo. Finalmente, la función poética atiende al propio mensaje.

Según Raman Selden⁴ se podría establecer un esquema literario en el que intervengan todos los factores, de acuerdo con el que Roman Jakobson elaboró para la comunicación lingüística, descartando el contacto (función fática) que en este ámbito siempre se lleva a cabo por medio de la letra impresa:

⁴ Raman Selden. *La teoría literaria contemporánea*, pp. 10-11.



Entonces, la lengua literaria es un código por medio del cual se elabora el significado del mensaje (u obra literaria), en la que intervienen las particularidades de los demás elementos o funciones del esquema anterior. Así, la teoría literaria ha seguido diversas tendencias que privilegian una u otra función, de acuerdo con el momento de su aparición, para lo que sería útil revisar el libro de Raman Selden, para conocer su desarrollo.

c. Diversos enfoques para el análisis literario.

De esta forma, el significado de un texto se puede abordar por los diversos agentes establecidos en el esquema anterior: el significado es lo que pretende el autor, lo que explica el texto o lo que entiende el lector; para Selden la crítica romántica, predominantemente emotiva, hace hincapié en la mente y la vida del escritor, en el autor; la teoría formalista, de carácter inmanente se basa en la obra misma, en lo que explica el texto, y el punto de vista del receptor o lector ha sido más estudiado por la fenomenología y la teoría de la recepción. Para los otros dos agentes, contexto y código, Selden menciona a la crítica marxista, pues tiene un carácter referencial y se enfoca en el

contexto social e histórico, y al estructuralismo el cual se ha dedicado más al estudio del código. Existen así diversas teorías que se basan en alguna de las funciones que se han esbozado, por lo que cabe aclarar que los elementos de análisis pueden diferir si se consideran las metodologías críticas predominantemente textuales como pueden ser el Formalismo y el Estructuralismo, o predominantemente contextuales como por ejemplo la historia de la literatura o la crítica sociológica.

En este sentido, Carlos Reis en su obra *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, establece sobre todo tres modalidades de análisis de textos: el estilístico, el estructural y el semiótico. El estilístico surge de la crítica romántica y toma en cuenta las relaciones de la lengua con el pensamiento, el individuo y la colectividad, se trata del producto de un uso particular, por lo que la vida y la mente del autor son muy importantes. El estructuralismo trata de analizar el texto como sistema con sus relaciones formales, por lo que esta teoría se enfoca en el código, en la función metalingüística, con lo que se pretende analizar la obra desde un punto de vista inmanente; desde su propio sistema. La semiología o semiótica, teoría general de los signos, considera al texto literario como un signo cuya interpretación final la da el lector; un signo autónomo y unidad máxima de significación, por lo que su enfoque se da en el receptor o lector, en la comunicación que establece el texto con su usuario. En efecto, como ya se vio, el texto se puede estudiar desde muchos aspectos incluido el histórico y el social, además del escritor, el texto mismo, o el lector. Sin embargo, en la actualidad, los métodos de análisis combinan los puntos de vista y no necesariamente se avocan a una sola función.

Éste es el caso de Celinda Fournier quien, a pesar de basarse más en el estructuralismo, en su obra *Análisis literario* establece la importancia de conocer al autor y los valores que denota su discurso. Esta autora aborda cinco métodos de análisis para la

narrativa, que tienen que ver con funciones, actantes, historia y discurso. Sin embargo, sus enseñanzas no se limitan a tales elementos ya que presenta una especie de guía para analizar el cuento, que comprende tres niveles, el estructural, el temático y el interpretativo. Así, al nivel estructural lo divide en externo (la presentación de las acciones y el lenguaje, incluida la narración) y en interno (narrador, argumento, trama, tiempo y ambiente). Por su parte el nivel temático incluye cuestiones como tema, mensaje, figuras literarias, motivo, personajes. En cuanto al nivel interpretativo, Fournier toca aspectos como conclusiones y estilo del autor.

Por su parte, Ma. del Carmen Bobes Naves en su obra *Teoría de la literatura y literatura comparada. La Novela*, basa su análisis para la narración en un modelo sintáctico que revisa las acciones como funciones, los personajes como actantes y el tiempo y el espacio como una unidad denominada cronotopo, todos ellos conceptos propios de la narratología, pero que provienen de las teorías formalistas y estructuralistas.

Aquí cabe aclarar que los elementos de mi propuesta de análisis no necesariamente seguirán ningún modelo literario, ya que deberán surgir, de manera específica, de las características que definen al cuento como género literario y de aquellas que estudiosos en la materia han encontrado a lo largo de sus diversas manifestaciones. Sin embargo, podría decir que al tener en mente al estudiante universitario que se inicia en el análisis literario de textos, deberé considerar elementos que tengan que ver con la producción de la obra (datos del autor y del cuento), con la obra misma (trama, personajes, acciones, tiempo y espacio) y con las modalidades de su narración (el narrador y su discurso), todos los cuales trataré de explicar en el siguiente capítulo desde diversos puntos de vista, tomando como base los autores que se revisarán en este capítulo y con la ayuda de conceptos emanados de la teoría literaria, en especial del estructuralismo.

Hago hincapié en que los elementos que elija no necesariamente cubrirán el espectro total del cuento en cuanto a su posible análisis, aunque sí serán congruentes con las características de la narración; así, por ejemplo, Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*, explica a profundidad los cuatro “mundos” de la narración: el del espacio, el del tiempo, el de los actores y el del narrador. Por supuesto que su estudio es mucho más amplio y dentro de cada ámbito toca muchos otros aspectos de la teoría literaria, incluido el de la lectura.

2.2 Elementos que surgen del cuento como género narrativo

En este apartado recapitularé los aspectos que surgen para el estudio del cuento según sus características como género narrativo, para después hacer una referencia cruzada con los que surjan a partir de especialistas en el análisis literario y con los que se definan de sus diferentes producciones (cuento clásico, moderno y posmoderno).

Recordemos las características específicas que Kurt Spang (ver nota 32) define para el cuento, al situarlo como un género narrativo:

- ⇒ Narración breve que presenta un fragmento de la realidad. Esta característica atañe al tipo de la narración; es decir, a un mundo creado por el **autor** que incluye **espacio, tiempo, personajes e historia**, así como a un **narrador**.
- ⇒ Estructura dinámica con ingredientes dramáticos. Aquí se incluye el tipo de **estructura** e implica también a las **acciones** y a los **personajes** del relato.
- ⇒ Trama única que apunta a un punto álgido, casi siempre inesperado que desemboca con rapidez en el desenlace. En este punto se toca el tipo de **historia** – y de la **trama**– y el manejo de la **tensión**, además del **principio** y el **final** del relato.

- ⇒ Tiempo y espacio generalmente únicos. Esta característica se refiere a las modalidades del **tiempo** y el **espacio** de la historia.
- ⇒ El acontecimiento que se narra resulta insólito muchas veces, vinculado a personajes igualmente insólitos. Se incluyen en este rasgo las características de las **acciones** y de los **personajes** del relato, además de la selección de un **tema**.
- ⇒ Carece de detalladas descripciones; el narrador va directo al grano; la impresión que resulta es un todo abarcable casi simultáneamente. Este punto toca las modalidades del discurso; es decir, las **características del narrador** y el **tiempo y espacio de la narración**.
- ⇒ La narración puede ser sólo narrada o dialogada, aunque por lo general se presenta la forma mixta y, en ocasiones, también puede ser epistolar. Aquí también se refiere a las modalidades del discurso, la forma en que el **narrador** nos da a conocer la historia.
- ⇒ Su presentación es variada, bien en un marco que los une como en *Las mil y una noches* o el *Decamerón*, bien como narraciones independientes, o reunidos de forma suelta en antologías. Aquí se cubre el tipo de presentación del relato, incluido el **tema**, el **título** y la forma de su **edición**: en una antología, un libro de cuentos del autor, en revistas, periódicos, etc.

En resumen, se pueden considerar en primera instancia los siguientes elementos, surgidos en el orden en que aparecen a partir de las características anteriores del cuento como género:



En este listado inicial, algunos elementos (autor, edición) podrían no considerarse como elementos inmanentes al texto literario y, por tanto, no ser imprescindibles para el análisis literario; sin embargo, éstos se incluirán como datos que el estudiante debe conocer para la realización de su análisis.

2.3 Cinco especialistas en el análisis literario

Como lo comenté al principio de este capítulo, revisaré ahora los elementos que surgen para la narración y para el cuento de acuerdo con cinco estudiosos en la materia, la mayoría de ellos dedicados al análisis de textos hispánicos; como se verá, cada uno favorece algún punto de vista, alguna modalidad para estudiar el texto, obviamente con base en las diversas corrientes de la teoría literaria que acabamos de revisar, o en una poética propia para el desarrollo de sus cuentos. Los primeros que reviso son Lázaro Carreter y Correa Calderón, críticos literarios españoles, quienes abordan el comentario de textos desde un enfoque más formalista ya que se basan en la determinación del tema; por su parte, Wolfgang Kayser, especialista imprescindible en nuestro país para el análisis literario, a pesar de su origen alemán, analiza todos los aspectos de la obra literaria desde una concepción clásica, pues parte de la épica, otorgándole gran importancia al autor, aunque también al narrador. El mexicano Alberto Paredes, crítico literario, privilegia los

aspectos y los modos de la narración, enfoque estudiado a partir del Formalismo y el Estructuralismo, al que se dedica hoy en día la narratología; finalmente Óscar de la Borbolla y Guillermo Samperio, ambos escritores mexicanos, hablan desde su experiencia de cuentistas y privilegian el manejo de la tensión a través de diferentes concepciones, De la Borbolla a partir de una historia subterránea y Samperio con el manejo del final, el tiempo y la extensión del relato.

a. Lázaro Carreter y Correa Calderón

Estos autores en su libro: *Cómo se comenta un texto literario*, establecen la importancia de definir el tema, con cuya referencia realizan su análisis literario a través de un método de cinco fases que empieza con la lectura atenta del texto. Lázaro y Correa abordan principalmente la localización del texto (autor y edición), el tema, la estructura, la forma en cuanto a las características del lenguaje y la conclusión. Para realizar el análisis literario de un cuento es evidente que se deberá definir el **tema** y la **estructura** del texto, además de presentar una **conclusión** como ejercicio de recapitulación de dicho análisis. En este caso y por tratarse de estudiantes universitarios, el análisis deberá incluir también los datos del **autor** y de **edición** de su obra, como puede ser el **título** y el año de su edición.

b. Wolfgang Kayser

El libro de este autor, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, establece la importancia de fijar la edición y fecha de la obra, así como la autoría del texto a analizar. Kayser privilegia la forma dentro del contenido, incluyendo las figuras retóricas y la sintaxis, así como la estructura y su vinculación en el tiempo y en el espacio, considerada como la división por capítulos, escenas, cuadros, unidades. El concepto del narrador es resaltado también por W. Kayser, según los diferentes aspectos que pueden presentarse.

De esta forma Kayser, además de la importancia que da al fijar al autor y su obra como Lázaro y Correa, incluye el asunto, motivo, leitmotiv, figuras retóricas, sintaxis, personaje, espacio, tiempo y acciones, más las características del narrador. De este autor tendría que incluir entonces a los **personajes**, sus **acciones**, el **espacio** y el **tiempo** de la **historia**, y las **características del narrador**, así como el **lenguaje**, rubro en el que se englobarán las cuestiones de forma. En cuanto al asunto, motivo y leitmotiv, éstos quedarán explicados en el apartado sobre el tema, elemento ya considerado con Lázaro y Correa.

c. Alberto Paredes

Paredes, en *Las voces del relato*, propone algunas bases para formalizar una teoría del narrador a partir del cuento y de la novela. En su análisis revisa ampliamente los motivos y personajes, e incluye la historia y la trama, así como los modos de la narración, todos ellos elementos ya surgidos con los autores anteriores, a excepción de la **trama**.

d. Óscar de la Borbolla

En su *Manual de creación literaria*, De la Borbolla trata algunos conocimientos prácticos para los que desean escribir y abunda en el tipo de narrador y en las modalidades del tiempo que utiliza en su discurso, así como en el manejo de la historia subterránea, la que considera un elemento muy importante para construir la intriga. Como se verá en el siguiente capítulo, el manejo de una segunda historia (o subterránea como la refiere este autor), será revisado en el apartado dedicado a la **tensión**.

e. Guillermo Samperio

En su libro *Después apareció una nave*, Samperio considera tanto al tiempo como a las acciones los elementos fundamentales en todo cuento, ambos relacionados

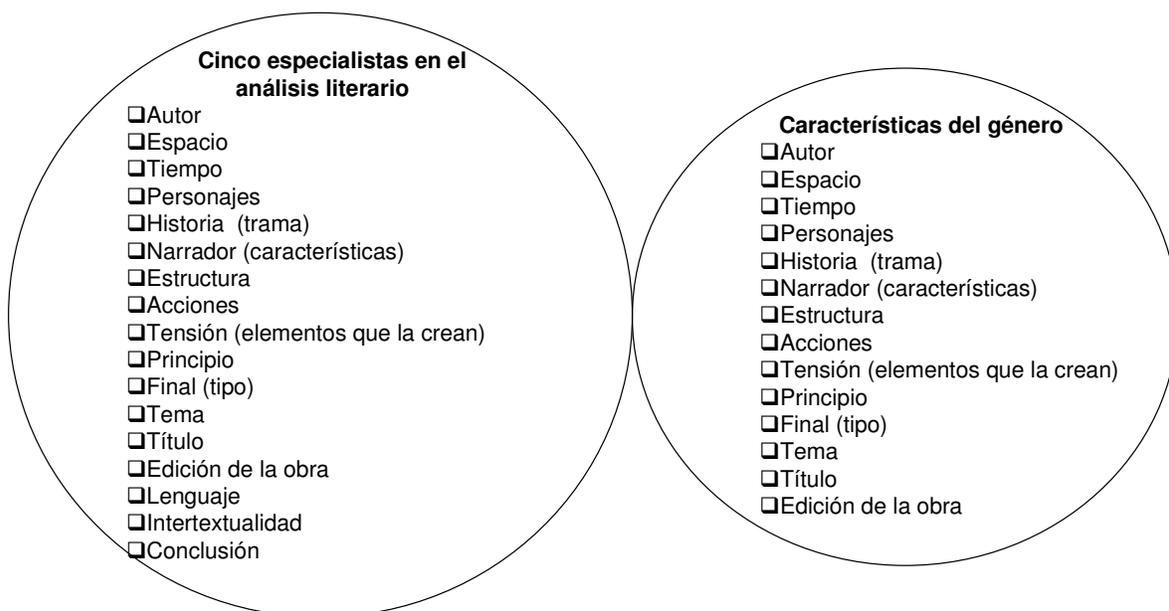
respectivamente con la tensión y con los distractores, los cuales sirven también para acrecentar la tensión y dosificar la intriga. Igualmente, comenta la importancia del final, el ambiente y las atmósferas; estos dos últimos conceptos tienen que ver con el espacio y tiempo de la narración, en cuyos apartados se revisarán. Samperio incluye también una “línea dramática definitoria” que se refiere al seguimiento de la tensión a lo largo del texto, así como una “línea argumental del tiempo” que define los hechos según su presentación, lo que correspondería al argumento de la obra referido al tiempo; de especial importancia cuando la historia no se presenta cronológicamente. Esto quedará explicado en el siguiente capítulo al profundizar en la diferencia entre historia y trama. Por lo que de esta propuesta solo falta considerar al **final**, como un elemento muy importante para el análisis literario del cuento.

f. Recapitulación de los elementos considerados

Lázaro Carreter	Kayser Wolfgang	Alberto Paredes	Óscar de la Borbolla	Guillermo Samperio
Lectura atenta				
Localización del texto	Determinación del autor Determinación de la fecha			
Tema	Contenido: Asunto, motivo, leitmotiv, tema Fábula	Acción, tema y motivo Historia y trama	Historia manifiesta e historia subterránea	Tensión
Forma (figuras retóricas, sintaxis)	Forma (figuras retóricas, sintaxis)			Ambiente y atmósferas
Estructura	Estructura (tiempo y espacio) Características del narrador Personajes	Modos de Narración Personajes	Tiempo (historia y discurso) Voces Narrativas Personajes	Tiempo Narrador Personajes
Conclusión				Final

Así, al considerar los elementos que surgen de estos especialistas, resumidos en la tabla anterior, llego a una segunda lista de elementos que, al revisarla con una propuesta

que realiza Lauro Zavala⁵ para el análisis literario del cuento: “... el análisis de cuentos puede apoyarse en el reconocimiento de elementos como título, inicio, personajes, tiempo, espacio, narrador, lenguaje, ideología, intertextualidad y final”, me doy cuenta de que faltaría la ideología; sin embargo, y aunque parezca arbitrario, no pienso incluirla como un elemento adicional en esta propuesta de análisis, ya que el plano de las ideas es bastante difícil de establecer, además de que depende de la época en que fue escrito el cuento. Pero los elementos que sí considero que abonarían a la comprensión del texto y que no se mencionaron en la revisión de los críticos literarios son el **principio** del cuento y su **intertextualidad**. En resumen, el listado de los elementos a los que llego es el siguiente (presentados en el mismo orden que el listado anterior para su fácil comparación):



Como se ve, ambos listados coinciden en principio, ya que el único elemento que no surge de las características que Kurt Spang determina para el cuento, aparte del lenguaje que va implícito en la mayoría de ellos, es el de la intertextualidad, la cual tiene en la

⁵ L. Zavala. *Paseos por el cuento*, p. 78.

actualidad gran importancia, en virtud de que se refiere al dialogismo que toda obra de arte, según la escuela de Mijail Bajtín, mantiene con la cultura y con las obras que le preceden y le sucederán. En cuanto a la conclusión, sin duda tiene que ver con una visión didáctica de esta propuesta, el objetivo será que el estudiante de literatura pueda “jalar” los hilos de su análisis y resumir su visión.

2.4 Elementos que surgen del cuento como tipo de producción: clásico, moderno, posmoderno

Revisaré ahora lo que se ha mencionado sobre el cuento clásico, moderno y posmoderno, para encontrar sus elementos principales, sin importar el manejo de cada uno de ellos, ya que al explicar en el siguiente capítulo cada elemento que en esta propuesta quede definido, trataré de abordar los diferentes rasgos que pueden presentar.

En primer lugar, el cuento clásico presenta una narración breve con estructura circular ya que su final es cerrado y sus acciones cronológicas, esta característica atañe en principio al tipo de **historia, estructura y tiempo**, aunque implica también el mundo ficticio creado por el autor que incluye todos los mundos de la narración: **tiempo, espacio, personajes y narrador**; asimismo, el cuento clásico pretende dar un efecto único y desembocar en un final inesperado, en esencia esto se refiere al **tema**, la **trama** y al manejo de la **tensión**, incluyendo el **principio** y el **final**; por su parte, los personajes no están muy definidos y se presentan como arquetipos; en este aspecto los elementos involucrados tienen que ver evidentemente con los tipos de **personajes** y sus **acciones**; en cuanto a la segunda historia secreta que en ocasiones se presenta, ésta se vincula una vez más con el manejo de la tensión y con el mundo creado por el autor a través del narrador.



En resumen, los elementos que encuentro para el cuento clásico son prácticamente los mismos que se presentaron en el inciso anterior y que emanan de sus características como género, aunque aquí no incluyo los datos del autor ni de edición, ni tampoco el título del cuento. En cuanto al listado de los especialistas, también faltaría considerar el elemento de la intertextualidad y el de la conclusión. No obstante lo anterior, por supuesto que todos esos elementos se dan por sentados para el análisis de cualquier tipo de cuento y deben considerarse también para el clásico.

En segundo lugar, el cuento moderno, como se vio en el apartado 1.3.2, sigue presentando todos los elementos del cuento clásico, pero con un manejo diferente; el **tiempo** no es necesariamente cronológico, por lo que la **historia** y la narración pueden ir por rumbos diferentes; la segunda historia no es evidente y el **final** puede no ser cerrado, ni el **narrador** omnisciente. Sus **personajes** son ahora más profundos y el **tiempo** del relato se vuelve más subjetivo, desde la interioridad del personaje. El cuento moderno puede presentar cambios temáticos y una alta **intertextualidad**, además de que el autor puede elegir jugar con los **personajes** y lectores a través de la metaficción, la cual tiene que ver con el **tema** y el tipo de narrador.

Así, el cuento moderno añade a lo ya definido para el clásico solamente la **intertextualidad**, con lo que sus elementos, a excepción de la conclusión y de algunos

que tienen que ver con su producción (edición y título de la obra), son un espejo de aquéllos definidos por los especialistas.



Finalmente, el cuento posmoderno combina elementos de la tradición clásica y moderna, por lo que incluye todos los elementos ya vistos, aunque puedan manejarse desde una actitud irónica o antiolemne. A pesar de que el acento ya no resida en la historia sino en el tema y de que la segunda historia haya casi desaparecido y pueda ser sustituida por dos tipos de discurso, o bien, de la ambigüedad del narrador y del simulacro que pueda presentar el final, los elementos mencionados en el cuento clásico y moderno, elementos que según Spang conforman a todo cuento, existen también en el posmoderno, aunque su tratamiento sea muy diferente, o inclusive, simulado.



De esta forma, los elementos principales, como por ejemplo narrador, tensión, historia, personajes, espacio, tiempo, etc., siguen estando presentes en los tres tipos de cuentos, independientemente del tratamiento que el autor elija darles; me refiero en especial al tipo de narrador o de historia, o bien al manejo de la tensión y del final, por lo que en la explicación de cada uno de ellos, trataré de abordar los posibles rasgos o características que pueden presentarse, además de hacer hincapié en la diferencia entre historia y discurso, y el tipo de tiempo y espacio que ambos manejan.

2.5 Elementos comunes del cuento que se encuentran en sus características y en su producción

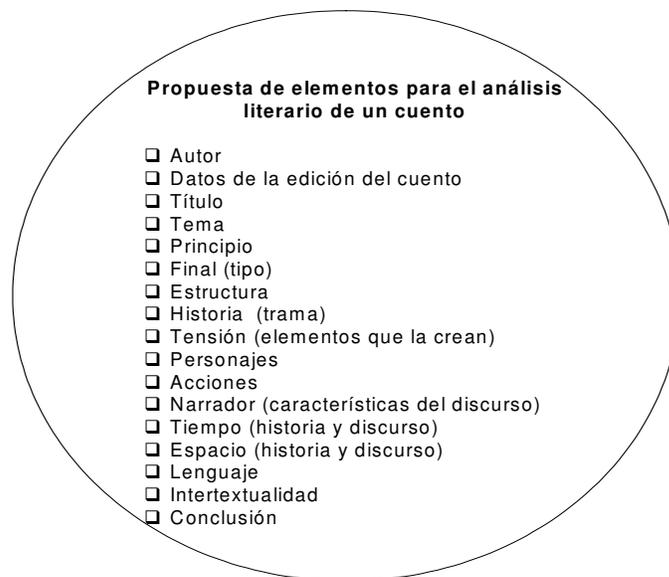
A continuación se comparan los elementos generales que se han presentado a partir de las características definidas por Spang como género narrativo, de cinco especialistas en el análisis literario y a partir de sus diversas manifestaciones según las modalidades de su producción.



Como se ha comentado, los especialistas en el análisis literario cubren todos los aspectos que se han tratado en las demás esferas de elementos, pero además incluyen cuestiones básicas para que un estudiante que inicia su licenciatura en literatura realice el

análisis literario de un cuento, cuestiones como los datos del autor y del cuento, así como la presentación de una conclusión.

Ahora bien, para iniciar el recorrido de los elementos reconocidos, trataré de seguir un cierto orden que facilite el análisis y lo que considero conveniente es establecer una guía, una especie de recorrido según toma el lector conocimiento de la obra. Con lo anterior quiero decir que cuando decidimos leer un cuento, lo primero que consideramos es al autor, luego al título y, finalmente a la obra completa; una vez leído el texto, lo que más pesa en nuestro recuerdo es la historia y su tema, los personajes principales y el final. Es probable que recordemos al narrador y al manejo de la tensión o de la revelación, del tiempo y del espacio. Sin embargo, difícilmente estaremos conscientes del lenguaje o la intertextualidad, elementos que podría considerar al final de esta propuesta:



Para concluir con la introducción de los elementos elegidos para mi propuesta de análisis, me parece conveniente mencionar que en el desarrollo de cada uno de ellos trataré de agruparlos en apartados más generales, con objeto de facilitar su explicación.

Considero que la selección que he hecho de los elementos para el análisis de un cuento son los que podrían ayudar a su comprensión, tomando en consideración la lectura que un estudiante que inicia sus estudios en literatura tendría que hacer; una lectura crítica (no ingenua) aunque limitada por su propia situación de principiante.

3. ALGUNAS ACLARACIONES SOBRE DE LOS ELEMENTOS ELEGIDOS

Antes de intentar definir cada uno de los elementos escogidos para el análisis del cuento literario, creo que es importante insistir en el nivel de comprensión que un estudiante de licenciatura puede alcanzar al realizar un análisis textual; supongo sinceramente que no se trata de llegar al sentido final de la obra, cuya interpretación, resulta casi imposible, ya que, en última instancia, el significado lo asigna cada lector de acuerdo con su competencia literaria. De este modo, la comprensión que pretendo establecer con mi propuesta para analizar un cuento, concuerda con el sentido que Lázaro y Correa¹ le otorgan a la explicación, basándose en la comprensión del texto y no en su interpretación; o con lo que T. Todorov define para la descripción: “Una descripción de la obra apunta al sentido de los elementos literarios...”². Se trata de llegar a una comprensión que dé sentido al análisis literario.

3.1. El autor y su texto

Al iniciar el análisis de un texto, además de especificar su género, lo primero que el estudiante de literatura debe hacer es determinar al autor y al texto elegido, para lo que será necesario incluir los datos de edición del cuento, a fin de conocer la fecha de su producción e incluir una breve biografía del autor.

En este sentido, W. Kayser, establece en primera instancia la importancia de fijar la edición y fecha de la obra, además de la autoría del texto a analizar y propone “determinar” al autor a través de ciertos indicios que tienen que ver con el contenido, la forma, el estilo o las ideas; sin embargo, para el caso de un cuento, creo que será suficiente con conocer la obra cuentística del autor y un resumen de su biografía, ya que,

¹ Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*, p. 13-26.

² Tzvetan Todorov. “Las categorías del relato literario”, p. 162.

como se ha dicho, el tema de la ideología del autor es algo muy abstracto y, en todo caso, difícil de determinar; para la información que se propone, ésta se puede encontrar en el propio libro de cuentos, en Internet; o bien, en el *Diccionario Biobibliográfico de Escritores de México*, editado por el INBA, o en el de *Escritores Mexicanos* editado por la UNAM.

Por su parte, Lázaro y Correa opinan de igual manera que es necesario identificar el texto a analizar, relacionarlo respecto de toda la obra del autor y determinar su género literario. No creo necesario relacionar al cuento con toda la obra del autor, aunque sí conocer, como ya dije, su producción cuentística; en cuanto al género literario, evidentemente esta propuesta aborda sólo al “cuento”, pero su tipología puede abarcar otras características como su corriente o su temática, por ejemplo, un cuento clásico policíaco, cuento de terror, de la Revolución, etc. Por lo general, esta información también se consigue en la propia antología a la que pertenezca el cuento a analizar.

De esta forma, el primer elemento a identificar en mi propuesta de análisis para el cuento, corresponde al autor y su texto; se trata de una ficha biobibliográfica, cuyo objetivo será incluir un resumen que cubra los principales datos biográficos del autor, una breve semblanza de su obra y la edición del cuento analizado y, si es posible, determinar el lugar que el texto elegido ocupa en la producción del autor e incluir la tipología a la que pertenece. Así, los elementos que incluyo en el plano del autor y su texto son los siguientes, enfocados cada uno a lo que se ha descrito en este apartado.

⇒ Autor

Ficha biográfica

. Información general sobre su obra

Texto (cuento)

. Información general (fecha, edición, tipología)

3.2. Tema. El título, el principio y el final

Para iniciar el análisis de la obra es indispensable establecer el tema, el asunto sucinto que aborda el texto. Para ello, hay que llegar a conceptos generalmente universales como la vida, la muerte, el amor o la guerra. La forma de lograrlo es leer el cuento con detenimiento y contestar la pregunta ¿de qué trata el texto? Desde tiempos remotos son pocas las situaciones a las que podemos reducir el tema, como pueden ser el amor, el adulterio, la venganza, el crimen, la rebelión, los enigmas, los celos, la ambición, el arrepentimiento, la locura, etc.

Autores como Lázaro Carreter y Correa Calderón opinan que es fundamental la definición del tema, lo cual se logra, a su entender, tomando como base al argumento, al que definen como "... el asunto del texto y a partir de éste, eliminando los detalles se llega al tema, cuyos rasgos característicos son la claridad y la brevedad."³ Así, según ellos, el tema resume la intención primera del autor y es el que da la clave para la comprensión del texto; por eso, es necesario dividir el texto en "apartados", tomando en consideración que en todos ellos es posible identificar al tema principal; así: "Los apartados se caracterizan y distinguen entre sí porque el tema adquiere en cada uno de ellos modulaciones más o menos diversas."⁴ Dicha división por partes se explicará a detalle en el siguiente apartado sobre la historia. Entonces estos autores consideran al tema como la parte fundamental del texto para lograr su explicación, ya que dicho elemento está presente en los rasgos formales del texto, sean léxicos, sintácticos, o figuras retóricas, por lo que, para ellos, la explicación de un texto consiste en "'justificar' cada rasgo formal del mismo como una 'exigencia' del tema."⁵

³Lázaro Carreter y Correa Calderón. *Op. Cit.*, p. 31.

⁴ *Ibíd.*, p. 36.

⁵ *Ibíd.*, p. 40.

Por su parte, para Helena Beristáin en todo texto debe haber una continuidad temática que se establece a partir de ciertas líneas de significación o “isotopías” que al irse tejiendo configuran el sentido total de la obra. Para definir el tema habrá que encontrar dicho sentido y establecer la palabra o frase que lo resuma, se trata de encontrar cierta redundancia en los significados que le dan coherencia al texto. De esta forma, al igual que Lázaro y Correa, Beristáin considera que la relación del tema con los diversos rasgos formales establece una primera línea de significación para la configuración del sentido general de la obra.

Otros autores dan también gran importancia al tema, aunque no necesariamente para lograr, a partir de él, la significación de la obra como tal; por mi parte, creo que el estudiante de literatura puede errar en la determinación del tema y, por consiguiente, en su análisis del texto. En muchas ocasiones no es sencillo establecer el tema con claridad, así que incluyo algunas ideas para lograrlo.

Para W. Kayser el tema es la “idea sumaria de la acción”⁶, por lo que podría ayudar relacionar la secuencia de las acciones, definir la historia cronológica, cuya idea o significado final aterrizará en la definición del tema.

Según A. Paredes, el tema es “... el asunto que trata la obra. Por principio, su lugar de existencia es la historia y sus acciones; lo efectúan los personajes y lo organiza la trama. ... El tema es la idea central del texto...”⁷ Este autor también establece el tema a partir de la historia y sus acciones y, al igual que Kayser, lo define con base en una idea, como si se tratara del concepto central de la obra.

Para G. Samperio, “El tema es aquello que, de súbito, representa para nosotros lo excepcional, lo extraordinario, lo fuera de lo común; generalmente es una materia invisible,

⁶ Kayser. *Op. Cit.*, p. 100.

⁷ Paredes. *Op. Cit.*, p. 22.

oculta, implícita, que no se percibe a la primera oportunidad.”⁸ Esa materia oculta, implica entonces una lectura atenta de la historia y de las acciones de los personajes; una recopilación de los significados que esa lectura va descubriendo.

En efecto, el tema es una abstracción difícil de encontrar, aunque resulta elemental definirlo para llegar a un buen análisis del texto, por lo que, como ya dije, habrá que preguntarle al texto ¿de qué tratas? ¿qué historia cuentas?, haciendo uso de las herramientas que en este apartado menciono y teniendo en mente que se está identificando el asunto del texto, el cual siempre estará relacionado con los grandes temas (situaciones o conceptos) de la humanidad, cuya sintaxis es muy breve. Habrá que recordar también que el tema es la primera elección del autor, ya que para iniciar su relato elige una anécdota, un hecho, un acontecimiento que *trata* sobre algo; es ese “algo” lo que hay que identificar para definir el tema, lo que en última instancia le da un primer significado al relato, pues está implicado en esa elección que el autor hace sobre el asunto que abordará; recordemos que se trata de la idea central del texto, aquélla que finalmente le dará sentido y coherencia al relato.

En lo que a la determinación del tema se refiere, también ayudará estudiarlo a la luz del tipo de principio y final que el cuento presenta, independientemente de los hechos cronológicos de la historia. Al analizar tales elementos, principio y final, el estudiante tendrá claves muy importantes para intentar llegar a la determinación del asunto y por ende al tema de la obra. En los cuentos clásicos, el principio y el final tienen que ver con el planteamiento y el desenlace de la historia, en los modernos y posmodernos esto no se cumple de manera obligada; sin embargo, tales elementos, además del título del relato, tienen una gran importancia a la hora de determinar el tema de la historia. Para dicho

⁸ Samperio. *Op. Cit.*, p. 43.

objetivo, en el caso del principio, ayudará realizar las siguientes preguntas: ¿Cuál es su función? ¿Cómo se relaciona con el final?

Por lo que al final se refiere, además del final natural cuyo desenlace cierra la historia y el abierto que queda a la imaginación del lector ante varias posibilidades, a los que Anderson Imbert denomina respectivamente desenlaces terminante y problemático, Samperio considera que en el cuento se pueden presentar diversos tipos, como son el final ambiguo, que se coloca entre dos extremos; final sorpresivo, que es inesperado; final flotante, que se basa en sobreentendidos, y final detonante, en el que el cuentista se desahoga por completo.⁹ Por lo que hace al final ambiguo, se considera que el desenlace de la historia presenta dos alternativas de solución; según Anderson Imbert se trata de un desenlace dilemático, ya que el problema ofrece dos soluciones cuya elección corresponde de forma inevitable al lector; en cuanto al final sorpresivo, el autor elige un desenlace inesperado que sobrepasa todas las expectativas del lector. En el final flotante el autor deja ver ciertas pistas al final del relato que guían al lector para definir el desenlace, para Anderson Imbert se trata del desenlace promisorio en el que se sugieren posibles aperturas. Por su parte, el final detonante no deja duda alguna sobre el desenlace, ya que el autor cierra la historia con un desahogo total. Así, en el cuento clásico el final cerrado implica ser natural, sorpresivo o detonante; en el moderno, el final abierto resulta ambiguo o flotante y en el posmoderno, al ser simultáneamente clásico y moderno, se considera ligero (sólo para crear una impresión emotiva) y simulado, a la vez natural y abierto. Sin importar si el final cierra o no la historia, su análisis implica una importante clave para la comprensión del texto; la historia termina o no, según su tipo de final, pero para el texto el trabajo terminó, ya que lo que sigue corresponde al lector, por lo

⁹ *Ibíd.*, pp. 108-11.

que en ese momento entendemos las intenciones del autor o, más bien, lo que nos ha transmitido a través de su historia, así que para el objetivo que perseguimos, determinar el tema, opino que ayudará analizar el tipo de final y su significado.

Aquí, habría que considerar también al título del cuento; sin menospreciar la importancia que tiene a la hora de elegir una lectura y de lo afortunado o no de su sintaxis para la comercialización de la obra, habrá que revisarlo e indagar si tiene que ver con el texto, si se relaciona con el tema, si implica otro significado; en fin analizar lo que sugiere y su pertinencia al texto. En muchas ocasiones el título es un guiño del autor, una pista para descubrir la historia y, por tanto, el tema; otras veces, el autor ironiza su obra, o se mofa de ella con el título, aunque por lo general existe una relación estrecha del tema con el título del cuento.

En síntesis, en mi propuesta de análisis, la determinación del tema será el segundo elemento e incluirá el título, el principio y el final del cuento.

⇒ Tema

. Título

. Principio

. Final

3.3. La historia y la trama. Estructura

En este apartado, considero que cabría primero recordar la diferencia entre fábula y trama, según los formalistas rusos; para ellos la fábula es “la descripción de los sucesos” y la trama “la composición de los elementos semánticos en un texto”, así “la fábula es únicamente el material para la formación de la trama.”¹⁰ Esto quiere decir que la fábula corresponde a la historia cronológica del relato y la trama a la forma (y secuencia) en que

¹⁰ D.W. Fokkema “Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética”, pp. 27-56.

el narrador nos presenta esa historia; como mejor lo explica H. Beristáin: “La sucesión de los principales nudos constituye un resumen de la historia, al que denominamos intriga o trama. Y dicha intriga reordenada conforme a una lógica y una cronología, constituye la fábula. Ambas corresponden a la diégesis o historia.”¹¹ Esto significa que la historia puede ser narrada en forma cronológica, según el orden de la fábula; o bien, sin respetar la secuencia de los acontecimientos en el tiempo, según una determinada trama. Para facilitar el análisis del cuento, habrá que determinar entonces si los acontecimientos son narrados o no en forma cronológica, en cuyo caso propongo conocer ambas, fábula y trama, sólo con el objeto de realizar un resumen de la historia del relato: un resumen de los acontecimientos narrados en forma cronológica. Cuando la presentación de los hechos no sea coincidente con el tiempo de la historia sino que se narren en un orden diferente (empezando *in media res*, por el final, etc.), entonces habrá que estar conscientes de este rasgo estructural para poder rehacer la historia cronológica a partir de la presentación de la trama. El objeto de realizar dicho resumen es, por supuesto, en beneficio del significado del cuento, ya que como dice Kayser, “La comprensión de la fábula contribuye a hacer una obra transparente y aprehensible”¹²; sin duda, ambos conceptos ayudarán al análisis literario, así que para realizar el resumen hay que conocer primero la trama, si fuera el caso, con el propósito de estructurar la fábula completa y de ese modo resaltar los sucesos más importantes en un orden cronológico y lógico que facilite la interpretación de los hechos.

Con objeto de simplificar este ejercicio, el cual también ayudará a definir el tema, se propone ir dividiendo el texto por apartados, como se mencionó en el inciso anterior, a fin de profundizar su análisis; es decir, separar la narración según las situaciones que la

¹¹ Beristáin. *Op. Cit.*, pp. 36-37.

¹² Kayser. *Op. Cit.*, p. 102.

hacen avanzar, con lo que se podrá establecer su estructura por secuencias o por párrafos, etc., y así poder fijar la fábula, sin importar si los hechos son narrados de manera cronológica, como ocurre en el cuento clásico o en el posmoderno, o en un orden diferente, como ocurre especialmente en el cuento moderno.

Para la división de dichos apartados es útil la idea de motivos de Paredes; para él los motivos son “las secuencias temáticas que hacen suceder y avanzar al relato. Cápsulas o breves entidades en las que se expone el tema de una manera secuencial.”¹³

Con el estructuralismo tales divisiones podrían quedar mejor definidas con las unidades funcionales de Barthes, de manera específica con los “núcleos o funciones cardinales”, así: “Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga, o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia.”¹⁴ De esta forma, los apartados que propongo tienen que ver con esos motivos o núcleos que hacen que la historia se detenga o continúe, esas alternativas que se presentan en el relato de cuya continuación depende el desarrollo de la historia, lo que ayudará a establecer la estructura del relato y facilitará la realización del resumen de la historia o fábula; para Lázaro y Correa esta división se trata simplemente de partes: “Pues bien, en esta fase de la explicación debemos averiguar en lo posible de qué partes está compuesto el fragmento.”¹⁵

En breve, tras la lectura del cuento, se puede ir dividiendo el texto en partes como Lázaro y Correa lo proponen; es decir, en apartados que dividan la historia según el desarrollo de los acontecimientos, tomando en consideración su importancia y su cohesión, con objeto de definir la estructura del cuento, sea por secuencias, por párrafos,

¹³ Paredes. *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁴ Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural”, p. 15.

¹⁵ Lázaro Carreter y Correa Calderón *Op. Cit.*, p. 34.

etc., y así recorrer la trama conforme la vamos conociendo para luego reordenarla, si fuera el caso, de manera cronológica y llegar a la fábula, a fin de realizar un resumen de ella. Este tipo de ejercicio nos hace apreciar los elementos de la historia desde diversos ángulos, lo que ayuda a reconocerlos y relacionarlos para una mejor comprensión.

Lo importante a recordar en este punto es tratar de establecer por secuencias los apartados o partes que de alguna forma vayan presentando los diversos acontecimientos que constituyen la trama del cuento, sin perder de vista que este ejercicio se hace para la mejor comprensión del relato.

Entonces propongo incluir el elemento “historia”, según lo que se ha mencionado:

⇒ Historia

- . Estructura (apartados)
- . Resumen fábula (trama)

3.4. La Tensión. Artificios (la segunda historia y la revelación)

Una vez definida la historia y dividida por apartados, será posible determinar si existe una segunda historia que conduzca, a través de la tensión, a una revelación o epifanía, la cual, como se explicó en el capítulo anterior, implica el mecanismo de sorpresa que, según Piglia, todo cuento debe contener. Aquí cabe mencionar que de acuerdo con De la Borbolla, la historia subterránea “sirve para construir la intriga, o sea para lograr la distribución, el aplazamiento y hasta la dosificación de la información que implica la trama.”¹⁶ En efecto, con el tratamiento velado de una segunda línea de significación, cuya intención es despistar al lector para luego sorprenderlo, la historia subterránea se vuelve la responsable de mantener el interés del relato, ya que puede provocar asombro o sorpresa

¹⁶ De la Borbolla. *Op. Cit.*, p. 16.

al hilarla con la historia principal, cuyo desenlace desconocemos precisamente por la intriga que impone su tratamiento.

Como vemos, esta segunda historia (o subterránea) tiene que ver con el manejo de la “tensión”, elemento esencial del cuento que se relaciona con el tiempo y que se complementa con acciones que retardan su desenlace.

Así, como lo expresa Samperio, “el cuento cumple con un doble movimiento: el de las palabras, por un lado, que son temporales y avanzan de un antes a un después; y el que proviene de la acción, que es fluida por naturaleza.”¹⁷ Considerando lo anterior, este autor establece dos elementos fundamentales para la creación de un cuento: la “tensión” y los “distractores”, relacionados respectivamente con el tiempo y con la acción. Así, Samperio, con la idea de una “línea dramática definitoria”, propone realizar una “Gráfica de tensión, en la que el eje vertical muestre el grado de tensión o intensidad (del cero al diez) y el eje horizontal represente la extensión del relato.”¹⁸ Su objetivo sería entonces medir la acción respecto del tiempo o extensión de la narración. Con seguridad, a mayor tensión el tiempo será menor, y el cuento mejor. Por supuesto que los distractores “tienen la función de hacer pensar al lector que el acontecimiento que está por narrarse tiene vertientes dramáticas distintas de la oculta, la central.”¹⁹ Es decir, el objetivo de los “distractores” es ir ocultando el verdadero asunto del cuento.

Creo que cualquiera que sea el artificio que el autor emplee para crear la intriga, sea una “historia subterránea” o el uso de “distractores”, lo que debe analizar el estudiante es precisamente la tensión y tratar de definir los elementos que la crean o la mantengan, incluyendo “la revelación” o el recurso de la ironía, ya que su identificación ayudará a

¹⁷ Samperio. *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 79.

relacionar los mecanismos de la tensión. Reconocer, en fin, las tensiones y distensiones que mantienen en suspenso el ánimo del lector.

Entonces, esta propuesta incluirá también en el elemento de la “tensión” a los artificios que la crean, incluyendo la segunda historia y la revelación, aunque cabe aclarar que tales artificios no se presentan necesariamente en todos los cuentos sean clásicos, modernos, o posmodernos, por lo que cuando no se identifique dicha segunda historia, habrá que identificar los distractores de Samperio, o “las peripecias y anagnórisis” de Aristóteles; se trata de aquellas partes de la narración cuyo objeto es mantener el interés, y así poder establecer los recursos que el autor emplea para crear la tensión, la intriga; reconocer esa construcción gradual de una expectativa de cuya resolución ingeniosa e inesperada pende a menudo la vida del cuento; lo que hace que el lector se prenda a su lectura de principio a fin.

⇒ Tensión

. Artificios (segunda historia / revelación)

3.5. Personajes y acciones

Los personajes son un elemento primordial en toda narración, su participación en la ficción es obligatoria; como dice W. Kayser; “Hay tres elementos creadores de mundo y que representan por ello los elementos estructurales de las formas épicas: personaje, espacio y acontecimiento.”²⁰ Así que en cualquier tipo de cuento sea clásico, moderno o posmoderno, siempre existirá este elemento.

A.J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen, por lo que les da el nombre de actantes, mismo término que utiliza Paredes para describir al personaje como “el ser ficticio que aparece y participa en

²⁰ Kayser. *Op. Cit.*, p. 471.

la obra narrativa. Actúa en la historia (es un actante) y es objeto y sujeto de las delicadas operaciones que forman la trama.”²¹

Independientemente de que “Un buen personaje es aquél que por más que avancemos en su vida no se vuelve predecible, como una persona interesante”,²² lo que importa en este apartado es determinar a los participantes del relato y su papel dentro de él. Tanto Paredes como Samperio clasifican a estos seres ficticios según su participación en la historia, así que definen en primer lugar al protagonista, personaje en el que por lo general recae el conflicto, se trata del ser de quien depende el desarrollo total de la historia; se le considera el actor principal ya que cumple funciones decisivas, con un papel dominante en el desenvolvimiento de la acción. El segundo personaje en importancia para estos autores es el antagonista, que es el creador de conflictos quien, en varias ocasiones, puede no ser un personaje, sino una entidad abstracta (como la guerra), es el personaje que participa en la historia como opositor al protagonista. Paredes y Samperio mencionan también a los personajes secundario e incidental, que son los que están más alejados del conflicto, los que rodean al protagonista o al antagonista, pero de quienes no dependen las decisiones y cuya participación en la historia es mucho menor, sobre todo en el caso del personaje incidental quien aparecerá de manera ocasional, ya que se trata de seres subordinados que sólo contribuyen al color local del cuento, por lo que representan tipos que en general no cambian en su estado de ánimo o personalidad. Paredes incluye en adición al personaje-testigo, que es el ser que observa todo sin la menor intervención; es decir no participa de la historia, aunque es el responsable de relatar los hechos, haciendo la función de narrador, figura que revisaremos en el próximo apartado.

²¹ Paredes. *Op. cit.*, p. 23.

²² De la Borbolla. *Op. Cit.*, p. 17.

Del mismo modo, dentro de estas clasificaciones, Samperio menciona al personaje grupo, en el que no se diferencia a ninguno de sus individuos, sino que aparece colectivamente, como podrían ser los soldados de un ejército que participan de manera conjunta en la historia, se trata de cualquier tipo de personaje dentro de la historia, sea antagonista, protagonista o secundario. Sin duda, cualquiera de estos personajes puede ser el narrador, por lo que también se puede hablar de un narrador protagonista, el cual, como ya se dijo, se revisará en el próximo inciso.

Cabe aclarar que la diferencia en la participación del personaje secundario e incidental es de grado, ya que el segundo tendrá menos participación en la trama, aunque en el cuento, estos personajes no siempre se presentan por la propia naturaleza del relato breve.

En último lugar, es importante mencionar que el número de personajes en el cuento es por lo general limitado, por lo que la ficción puede crearse con un solo personaje, cuya función será, por supuesto, la del protagonista; así, considero que lo importante para definir y encontrar el papel que un personaje juega es analizar su nivel de participación en la trama, principal (protagonista) o secundario (antagonista, incidental, etc.), de acuerdo con los acontecimientos que le suceden, con las acciones que realiza y con las relaciones que crea.²³ Específicamente, Barthes propone: "... definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables..."²⁴

Así, para definir la función de los personajes; es decir, su participación en la historia como protagonista, antagonista, secundario, etc., tendrán que revisarse sus acciones y

²³ Todorov. *Op. Cit.*, pp. 167-175. Con el Estructuralismo el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática, ya que propone tres relaciones básicas, tomando en consideración la función de los actantes por parejas como objeto / sujeto, en los que se establece una relación de deseo; donante / destinatario, en los que la relación es de comunicación, y ayudante / opositor, relacionados por su participación en la lucha.

²⁴ Barthes. *Op. Cit.*, p. 24.

relaciones, pues, además de que ayudan a clasificarlo, es por ellas, a través del comportamiento del personaje, con lo que podemos calificarlo y, por tanto, analizarlo. Del mismo modo, considero importante incluir sus características físicas y psicológicas ya que, aunque en el cuento generalmente no están muy definidas, creo que como estudiantes de literatura siempre es muy tentador explayarse en estos aspectos. Recordemos que para de la Borbolla el personaje debe mantener el interés, para Aristóteles tiene que ser congruente entre sus dichos y sus costumbres y para Barthes sólo participa en una esfera de acciones reducidas. En suma, en el cuento siempre hay algo, una historia o un hecho, que le sucede a alguien, y ese alguien siempre será un personaje, el actante de esa historia.

⇒ Personajes

. Función (acciones y relaciones)

. Características

3.6. El narrador y su discurso

Un cuento es narrado por alguien que se mueve en el plano de la expresión, el cual se denomina también plano del discurso por diferenciarlo del plano de la historia o del contenido. T. Todorov expresa esto con claridad: “En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. ... Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.”²⁵

Aquí, importa la figura que narra, el punto de vista que adopta, si participa o no de la historia, si sabe más o menos que los personajes, la persona gramatical desde la que

²⁵ Todorov. *Op. Cit.*, p. 163.

narra, etc.; se trata de las estrategias que el autor escoge para la presentación de su discurso.

En un análisis habrá que definir en primer lugar al tipo de narrador; si es externo, testigo o protagonista; es decir, si narra la historia sin participar de ella, si es un personaje testigo, sea secundario o incidental, o bien, si es el mismo protagonista. Existe también el narrador “morfológico”, cuando se trata de un “yo narrativo” que no corresponde a ningún personaje y que, según Paredes, “puede corresponder a la voz coral del grupo humano dentro del cual sucede la historia.”²⁶

El narrador morfológico narra desde la primera persona, sea singular o plural, sin corresponder a ningún personaje, ya que no actúa en la historia, por lo que emite el discurso desde un pronombre personal; se trata de un yo (o nosotros) contando. Según Paredes, la participación básica de este tipo de narrador es siempre conocer, recordar algo.

De acuerdo con Paredes, como segundo elemento se tendrá que considerar el punto de vista del narrador, si es omnisciente u omnisapiente (la visión por detrás, en la que el narrador sabe todo lo que sucede); narrador junto (la visión con, en la que el narrador conoce los hechos al igual que su personaje), o narrador desde fuera (la visión por fuera, en la que el narrador registra los hechos sin comprenderlos). Esto significa, como dice Samperio, que; “... la voz narrativa logra tener tres posiciones frente al hecho narrado: sabe más que los personajes, sabe igual que ellos o sabe menos.”²⁷

Dentro de las características del narrador, también habrá que incluir al sujeto narrativo, lo que significa identificar a la persona y al tiempo gramatical desde los que habla (primera, segunda o tercera personas; presente, pasado, futuro, etc.); de acuerdo

²⁶ Paredes. *Op. Cit.*, p. 70.

²⁷ Samperio. *Op. Cit.*, p. 119.

con Paredes: “Cualquiera que sea la persona usada, su tipo específico y el comportamiento singular de ese narrador, el texto se constituye en su escritura y lectura, a partir de una persona gramatical que ‘lo dice’.”²⁸

En ese sentido, cuando el autor elige la primera persona le da al texto un carácter testimonial, íntimo; por lo general, esta persona corresponde a un narrador protagonista. Por lo que hace a la tercera persona, el narrador está contando la vida de los personajes como si platicara con el lector. En cuanto a la segunda persona, la menos común en la narrativa, se considera un recurso del narrador que aparenta no conocer la historia del personaje.

Para Beristáin, el narrador en tercera persona es también, un narrador en primera persona, “pero capaz de parecer un observador bastante más indiferente”. Por su parte, al narrador en segunda persona lo considera como uno que narra desde la primera y hacia la segunda persona; “como si el autor, desde una primera persona implícita, se dirigiera a un personaje, o al lector, o a sí mismo.”²⁹

Por otro lado, De la Borbolla analiza también la distancia del narrador respecto de lo narrado y en esto establece cuatro tipos de narrador; el “autodiegético”, aquél que cuenta su propia historia; el narrador tiene una conciencia parcial de los hechos. El “intradiegético”, es el que cuenta desde dentro de la historia, como testigo o personaje secundario; puede ser en primera, segunda o tercera persona. El “extradiegético”, ajeno a la historia y habla desde fuera, como si fuese un dios; se trata del tradicional narrador omnisciente que por lo general utiliza la tercera persona. El “metadiegético”, aquél que realiza juegos autorreferenciales, narrando historias intercaladas como segundo plano de ficción. En cuanto a este tipo de narrador, De la Borbolla establece una distinción de la

²⁸ Paredes. *Op. Cit.*, p. 31.

²⁹ Beristáin. *Op. Cit.*, pp. 116- 117.

metadiégesis con construcción en abismo³⁰, en la que los personajes de un plano de ficción son alcanzados por los de otro plano de ficción, como es el caso del final abierto de “Continuidad en los parques” de Cortázar; para Beristáin el nivel metadieético implica una narración dentro de otra narración que se da a través de una “metalepsis”; es decir, del paso de un nivel narrativo a otro. “... como en ‘Continuidad de los parques’, de Cortázar, en que el narrador comienza ubicado fuera de la historia (extradieético) y acaba inmerso en ella en calidad del más importante de los protagonistas de una intriga policial: la próxima víctima, en una construcción ‘en abismo’.”³¹

Otro aspecto del discurso se refiere al estilo del narrador; esto significa si es directo, cuando usa el diálogo o la cita textual; o indirecto, cuando sólo usa la narración, o bien, indirecto libre, a través de la interpretación o parlamento de un diálogo, asumido por el narrador; según Helena Beristáin,³² éste último, a diferencia del directo y el indirecto, carece de verbo introductor.

Por último, hay que tener en cuenta que en muchas ocasiones es difícil definir al narrador, ya que éste puede cambiar a lo largo del relato. Por lo general, considero que en el cuento el tipo no varía, ya que el narrador podrá ser externo, testigo o protagónico a lo largo del relato; sin embargo, su punto de vista puede variar y entonces es posible que se complique su análisis, pudiendo, inclusive, mudar a otro personaje, además de utilizar todos los estilos posibles, sea el directo, el indirecto o el indirecto libre. Creo que lo que importa en el análisis del narrador, al definir las estrategias que utiliza para darnos a conocer su discurso, es identificar sus preferencias y tratar de resumirlas dentro de las diversas características que aquí se han revisado.

³⁰ Anderson Imbert (*Op. Cit.*, p. 159) aclara este término “La expresión poner ‘en abismo’ es de André Gide (Journal, 1893) y alude a una imagen que, dentro de una obra, refleja en miniatura la obra misma. Ése es un reflejo simple, pero hay reflejos infinitos como el de dos espejos paralelos.”

³¹ Beristáin. *Op. Cit.*, p. 122.

³² *Ibid.*, p. 131.

Para facilitar la identificación del narrador, incluyo a continuación un cuadro resumen de sus posibles características y habrá que considerar que el narrador de un cuento, como se ha indicado, puede presentar varias combinaciones de tales características o, inclusive, mudar dentro de una misma categoría.

Tipo	Punto de vista	Sujeto y tiempo narrativos (Persona y tiempo gramatical)	Distancia	Estilo
-Externo -Testigo (personaje secundario, etc.) -Protagonista -Morfológico	-Omnisciente -Narrador "junto" -Narrador "desde fuera"	-Primera -Segunda -Tercera (Singular/plural) -Presente -Pasado -Futuro (etc.)	-Autodiegético -Intradiegético -Extradiegético -Metadiegético	-Directo -Indirecto -Indirecto libre

De esta forma, en el apartado del narrador habrá que incluir, además de su tipo, todas las características que logremos identificar respecto de lo que aquí se ha incluido.

⇒ Narrador

. Tipo – Características.

3.7 El tiempo y el espacio

En el relato existe un tiempo y un espacio que sitúan e identifican a los personajes en tales dimensiones y que se reconocen por los mismos hechos que el narrador va evocando. Para Helena Beristáin, "... los datos de la espacialidad y la temporalidad de la historia nos permiten armar imaginariamente un escenario histórico, significativo en sí mismo."³³ Es este escenario histórico al que me refiero cuando incluyo en mi análisis el tiempo y espacio de la historia.

Por otro lado, existe el tiempo y el espacio del discurso que el narrador impone y, en este sentido, habrá que revisar las estrategias que utiliza para determinarlos. Para ello, resulta útil la opinión de Samperio, quien define el ambiente como un espacio ocupado con determinadas características que crean una atmósfera especial por la función narrativa

³³ *Ibíd.*, p. 86.

que desempeñan. Se trata precisamente del ambiente que el narrador elabora. Así, habrá que identificar esa atmósfera especial del cuento a analizar.

En cuanto al tiempo del discurso, habrá que definir sus modalidades, tomando en consideración que la historia, por lo general, se comprime en la narración; es decir, existe un desfase entre el tiempo de la historia y el del discurso, ya que éste último, el tiempo de la narración, el tiempo en que el narrador nos da a conocer su relato, casi siempre es de duración inferior al de la historia, pues se puede narrar toda una vida en una sola página. Entonces, de acuerdo con De la Borbolla, el narrador puede hacer uso del “tiempo coincidente”, como en los diálogos y los monólogos en los que hay una igualdad en el tiempo de la historia y de la narración, ya que ambos avanzan en forma paralela; la “pausa”, en la que la historia no avanza, como en la descripción o digresión; el “resumen”, en el que se sintetiza lo esencial de una acción, y finalmente, cuando el desfase es más pronunciado, o sea que abarca no una acción sino un tiempo considerado, el narrador introduce una “elipsis” que implica la supresión de una parte de la historia.

Helena Beristáin, por su parte, lo explica de la siguiente forma:

... cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en lo enunciado, y la extensión del texto en su correspondiente enunciación: 1) La igualdad (convencional) que priva en la "escena". 2) La comprensión del tiempo de la historia dentro del tiempo del discurso en el "resumen". 3) La extensión del tiempo del discurso en la "pausa" (que puede ser o no ser descriptiva). 4) La "supresión" o "elipsis" del tiempo de la historia ("dos días después llegó...") que es inferible y queda implícito.³⁴

Considero que, sin importar la extensión del cuento, es muy poco probable que su historia narre todas las acciones o acontecimientos supuestos en ella, por lo que el discurso tiene que echar mano de estos recursos. De esta forma, mi propuesta de análisis para el cuento incluirá también el tiempo y espacio de la historia y los del discurso.

⇒ Tiempo y espacio

³⁴ *Ibíd.*, p. 103.

- . De la historia
- . Del discurso – Ambiente
 - Modalidades del tiempo

3.8 Intertextualidad y lenguaje

Todo cuento es un proceso construido a través de relaciones y de ecos de otros textos; se trata de un tejido de usos del lenguaje que inherentemente retiene, compuesto de referencias y prácticas históricas que lo determinan, por lo que ningún texto es “único”, sino que se constituye a partir de una especie de legado que todo autor hereda, cuya aceptación o rechazo influye en su obra.

Esos textos pueden ser no sólo escritos, sino también visuales y auditivos, considerando que toda experiencia puede ser vista como un texto. Así, tales ecos conforman la intertextualidad de la obra y para reconocerla hay que tener un cierto menaje que tiene que ver con la competencia literaria del lector; ecos o relaciones de los que Todorov opina: “Cada obra de arte entra en complejas relaciones con las obras del pasado que forman, según la época, diferentes jerarquías. El sentido de *Madame Bovary* es el de oponerse a la literatura romántica. En cuanto a su interpretación, ésta varía según las épocas y los críticos.”³⁵

Cualquier trabajo literario, inclusive el más breve, necesariamente se refiere y tiene que ver con trabajos anteriores de su propio género, con otros escritos de su cultura y de su tradición. J. Lye nos dice: “Ningún texto puede estar aislado de la constante circulación de significados en el ámbito de la cultura; todo texto se conecta y está constituido por y a través de otros textos.”³⁶

³⁵ Todorov. *Op. Cit.*, p. 162.

³⁶ John Lye. “Some Characteristics of Contemporary Theory”. [En línea].

Se trata de una comunicación irremediable entre textos; una palabra, un personaje, una historia, evoca a otros tantos, ya que no hay autor alguno que pueda producir un texto autónomo; es decir que no tenga vínculos con otros textos. Como Bajtín lo indica, las obras viven en el “gran tiempo”, impregnadas siempre de los siglos anteriores y de esta forma, existe una especie de diálogo entre una cultura y otra, entre un sentido y otro.

Es ese diálogo el que tendrá que reconocer el estudiante en el cuento que vaya a analizar; lo que le evoca la historia, los personajes, el manejo de la narración; sin duda, el autor absorbe las relaciones de su cultura y las transforma en su obra, consciente o inconscientemente, y toca al estudiante encontrar tal intertextualidad a partir de sus propios ecos.

En este sentido, puede ayudar el estudio de la época del autor, de su biografía y de otras obras de su tipo; sin embargo, los ecos pueden ser muchos y muy diversos, por lo que no siempre lograremos identificarlos; el no lograrlo tiene que ver con nuestra falta de competencia, por lo que lo único que podemos hacer es seguir leyendo.

De todas formas para aquéllos afortunados en reconocer la intertextualidad de las obras, la incluyo como un último apartado de mi análisis. Los que no lo logren, podrán al menos definir el tipo de lenguaje que el autor emplea, tomando en consideración las figuras retóricas de las que hecha mano, como pueden ser figuras de palabras o tropos como la metonimia, la sinécdoque y la metáfora, o figuras de pensamiento, como la ironía, la lítote o la antítesis, y cuya intención es, por lo general, embellecer la expresión, o bien, singularizarla³⁷.

³⁷ Beristáin (*Op. Cit.*, p. 157) establece la siguiente división para estas figuras:

“1) Figuras que se dan en las palabras (en fonemas o en sílabas), que pertenecen al dominio plástico (el correspondiente a la forma pura y arbitraria, no significativa pero sí definitiva), como por ejemplo las aliteraciones y paronomasias (de fonemas), las aféresis y diéresis (de sílabas); son los metaplasmos.
2) Figuras de frases, que pertenecen al dominio sintáctico (...), como la elipsis o el hipérbaton: son las metalaxas.

Probablemente, estos dos elementos sean los más complicados para el estudiante, ya que la intertextualidad puede no surgir del todo al término de una lectura, o bien, lo que surja no tenga nada que ver con el texto a juicio del experto maestro, además de que el lector sienta que no abona mucho para la comprensión del cuento. En cuanto al lenguaje usado, no pretendo que se analice el texto palabra por palabra, sino que se establezca si hay alguna preferencia en el autor, alguna obsesión por una figura, o simplemente algún uso especial del lenguaje; Samperio, por su parte, propone en su modelo identificar la figura o metáfora más extraña, así como la más atractiva. Tal vez este punto tampoco ilumine mucho el análisis literario, pero como estudiantes de literatura es obligatorio saber reconocer las figuras retóricas. Para esto será muy útil consultar diccionarios especializados en lingüística o poética en el idioma español, los cuales describen puntualmente, muchas veces con ejemplos, las diferencias entre todas estas figuras. Asimismo, algunos libros sobre análisis literario, como el que aquí se ha mencionado de Lázaro y Correa, incluyen al final de su exposición un glosario de los términos usados, con su debida explicación.

Entonces y para concluir, la propuesta que vengo desarrollando para analizar un cuento comprenderá a la intertextualidad como último elemento, con el sentido que en este apartado se establece.

⇒ Intertextualidad

. Lenguaje

3.9 Conclusión

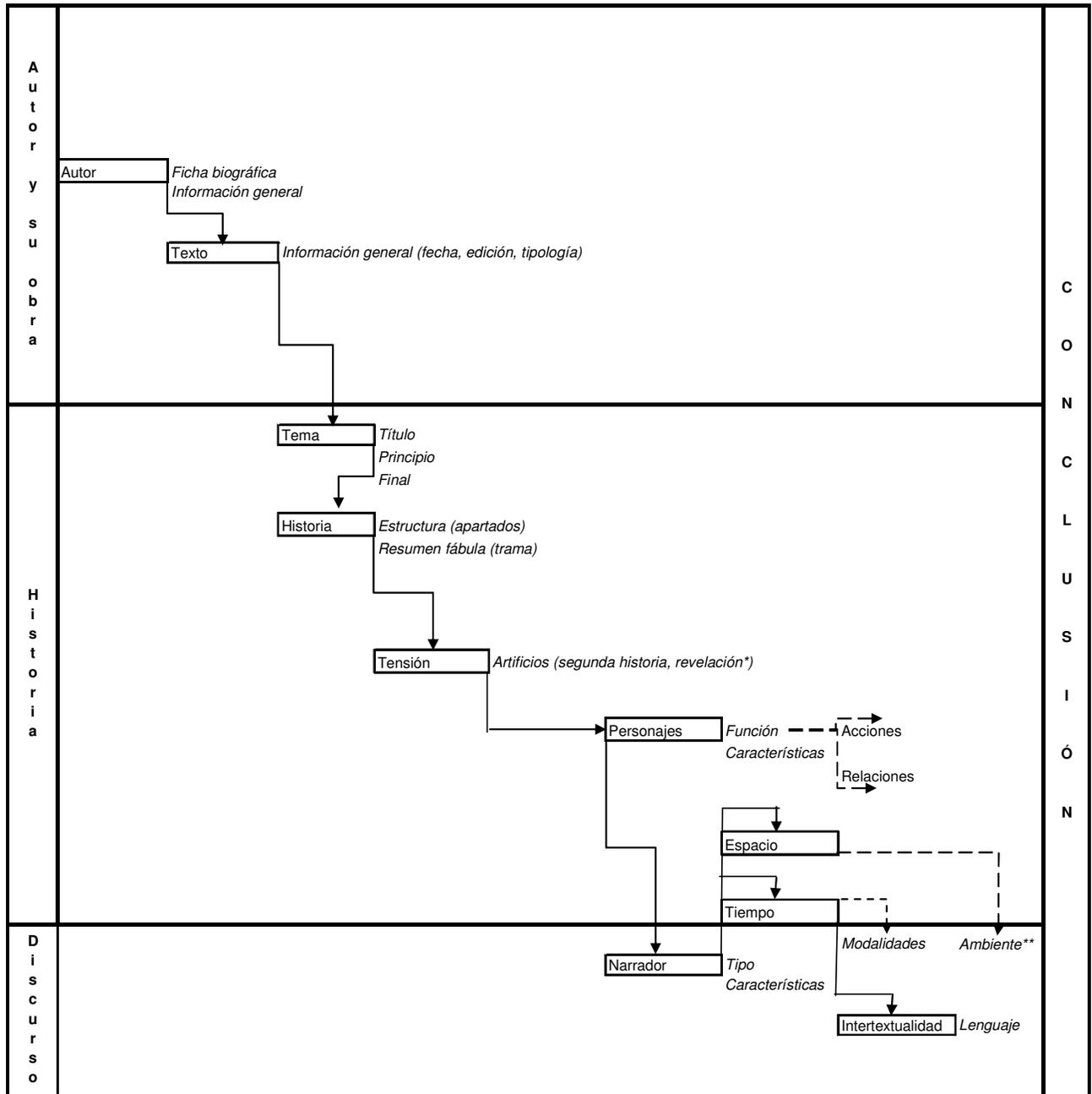
3) Figuras que involucran palabras (aunque no sea una sola) y pertenecen al dominio sémico (el de las 'porciones de significado cortadas arbitrariamente y limitadas por una forma'), como la metáfora o la metonimia: son los metasememas.

4) Figuras de frases, que pertenecen al dominio lógico (el del 'contenido o significado puro, que no está sometido a ninguna presión o limitación de orden lingüístico'), como la ironía o la lítote: son los metalogismos."

Finalmente, habrá que incluir una conclusión que resuma los hallazgos más importantes de nuestro análisis y que exprese un juicio respecto del cuento leído; que recapitule nuestro trabajo y muestre nuestra opinión. Se trata de un balance de las observaciones y de una impresión personal.

Ahora bien, antes de proceder a probar esta propuesta con el análisis de tres cuentos identificados como clásico, moderno y posmoderno, respectivamente, incluiré un breve mapa para seguir el análisis, el cual espero que sirva como guía para que el estudiante no se pierda en el recorrido de los elementos que he establecido.

GUÍA DE LOS ELEMENTOS PARA ANALIZAR UN CUENTO



(*) Identificarlas en caso de existir, en caso contrario, especificar los artificios que el autor emplea para crear la tensión.

(**) Especificar, en caso de reconocerlo, el ambiente y los elementos que lo crean

4. ANÁLISIS DE UN CUENTO SEGÚN PROPUESTA

En este capítulo trataré de probar en tres cuentos la guía establecida en la página anterior; como se puede apreciar, sus elementos se agrupan en ocho grandes apartados, además de la conclusión.

1. El autor y su texto
2. Tema. El título, el principio y el final
3. La historia y la trama. Estructura
4. La Tensión. Artificios (la segunda historia y la revelación)
5. Personajes y acciones
6. El narrador y su discurso
7. El tiempo y el espacio
8. Intertextualidad y lenguaje

Conclusión

Se trata de recorrer el mismo camino para tres tipos de cuento, uno clásico de Jorge Ferretis, uno moderno de Emiliano Pérez Cruz y otro posmoderno de Alberto Chimal. Al inicio del elemento correspondiente pongo entre paréntesis una pequeña nota sobre la significación general de ese apartado, aunque habría que referirse al capítulo anterior para revisar su explicación de forma general.

4.1 Un cuento clásico

Para este ejercicio he escogido “Hombres en tempestad” de Jorge Ferretis, título que le da nombre a su libro de cuentos que apareció en 1941 en la Colección de Autores Mexicanos de la Editorial Cima. Considero que los elementos que se han propuesto para el análisis literario del cuento, no deben presentar mayores problemas, ya que a pesar de que no se trata de un “traje a la medida”, sí surgen a partir de todos los elementos revisados para el cuento clásico, elementos que tal vez en el cuento moderno y, especialmente en el posmoderno, sean difíciles de identificar.

4.1.1. El autor y su texto

(En este apartado se trata de Incluir algunos datos biográficos del autor, ubicar la edición e información general de su cuento y de su obra).

Jorge Ferretis¹ (1902-1962) nació en Río Verde, San Luis Potosí, lugar en el que transcurrió casi toda su vida y su obra; fue periodista, director de varios periódicos de su estado, Oficial Mayor de la Cámara de Diputados y diputado, cuando murió era el director general de cinematografía. Como autor recorre el ensayo, la novela y el cuento, además de los artículos periodísticos. Ferretis, considerado político y escritor dentro de la segunda generación de narradores de la Revolución, proponía enseñar a leer a los que no sabían, por lo que también se le considera un nacionalista con tendencias sociales, cuyos relatos tienen una visión moralizante y didáctica. Entre sus obras destacan: *Tierra caliente* (1935), que fue la primera novela de este autor, seguida de *Cuando engorda el Quijote* (1937); en *El sur quema* (1937) y *San Automóvil* (1938), el autor reúne sus relatos breves. En cuanto a sus libros de cuentos, además del que ya se ha mencionado, también escribió: *El coronel que asesinó a un palomo y otros cuentos más* (1952) y *El Alcalde Lagos*, llevado al cine por el director Gilberto Martínez Solares en 1938, bajo el título *El señor alcalde*. Finalmente, en 1967 Mauricio Magdaleno escribió el prólogo de su libro de cuentos *Libertad obligatoria*, obra póstuma de Ferretis.

En sus obras, Ferretis reflexiona sobre los fenómenos políticos y sociales que produjo la Revolución Mexicana, a la que consideraba hecha por analfabetos y aprovechada por ladrones. En el cuento que nos ocupa, este autor describe un medio rural “despoblado y pobre sobre el que se abatió la violencia revolucionaria”. (p. 29).² En este ambiente

¹ Ferretis, Jorge. Biografía. *Escritores del cine mexicano sonoro*. [En línea].

² María del Carmen Millán. *Antología de cuentos mexicanos I*. En adelante los números de página de “Hombres en tempestad” se referirán a esta edición. (Ver texto completo al final de este apartado, 4.1).

sobresale el poco valor que dan a la vida estos hombres de campo, a los que Ferretis presenta con sus propios modismos y en cuya historia inserta sus reflexiones sobre los hechos que él mismo nos va relatando. Se trata de un cuento clásico al que Seymour Menton inserta en el Criollismo, corriente en la que incluye a la literatura de la Revolución Mexicana.

4.1.2 Tema. El título, el principio y el final

(En este apartado se trata de identificar el tema, el asunto que aborda el texto, por lo que ayuda revisar el título, la función y relación del principio y el final, además de establecer el tipo y el significado de éste último).

Aunque el título “Hombres en tempestad” nos habla de una situación meteorológica, considero que esta tempestad se refiere también a la pobreza que estos hombres enfrentan diariamente y a su supervivencia en tales condiciones. La primera línea del relato así nos lo indica; un paisaje desolado y oscuro que adivina una vaca, primer personaje que se menciona y cuya función es plantear lo que la historia abordará: un medio en el que prevalecen los animales sobre el hombre. En cuanto al final del relato, éste sigue confirmando la pobreza de los personajes, del paisaje y hasta del pensamiento de la sociedad en la que viven; el final, como desenlace, cierra la historia de modo natural e irónico, con una reflexión del narrador a modo de corolario, como si se tratara de una deducción lógica de la historia; vender cara la carne de la gente, para que así ya nos se desperdicie. Por tanto, opino que el tema del relato es simplemente la pobreza que se permea a lo largo del cuento y que se anuncia desde su inicio; todas las acciones de los personajes, los lugares y el ambiente que se recrea, nos hablan de una pobreza que se refleja en una tempestad continua, como lo advierte el título del cuento, ya que la vida humana no tiene valor alguno, tanto así que vale menos que la de los animales y cada

cual tiene que luchar con su propia tempestad para sobrevivir, como lo revela el final que anuncia otra tormenta.

4.1.3. La historia y la trama. Estructura

(Dividir la trama por apartados; para ello habrá que considerar los principales núcleos o sucesos que la hacen avanzar y determinar, en su caso, la historia cronológica, con objeto de presentar un resumen de la historia).

El autor ha dividido la trama en cinco apartados a modo de capítulos, a través del recorrido del tiempo de la historia (alborada -p. 30-, mediodía -p.31-, noche -p.33-, atardecer del día siguiente -p.34-, después de algunos días -p. 35-); al revisarlos a la luz de la historia, me parece adecuado adoptar tales divisiones, pues cada una de ellas aborda un suceso o núcleo principal (ver texto original y sus divisiones al término del presente apartado, 4.1)

Como se trata de una historia cronológica, no hay que reconstruirla a partir de la trama, la cual se desarrolla alrededor de dos campesinos amigos y parientes, uno de los cuales le presta al otro su buey, en un ambiente tempestuoso de lluvias e inundaciones; en un ambiente de pobreza e injusticia donde la vida de los animales vale más que la de los humanos. Así, la historia se centra en la salvación del buey, a costa de todo, hasta de la propia seguridad. Su final es cerrado e, inclusive, presenta una reflexión a modo de corolario.

4.1.4 La Tensión. Artificios (la segunda historia y la revelación)

(Determinar los mecanismos que el narrador emplea para crear y mantener la tensión o la intriga).

La tensión se empieza a crear en el segundo apartado en el momento en que los hombres, padre e hijo, reconocen la tormenta en la sierra y ven que el río está creciendo, cuando todavía no empieza a llover en las tierras de labranza y aparece el tío en un montículo, rodeado de una “inmensa y alborotada laguna” (p. 32) que lo va derritiendo. El lector piensa que al encontrar al tío (probablemente su hermano aunque nunca se aclara), padre e hijo van a salvarlo, pero no; cuando empieza la tempestad se lanzan tras el buey, su “josco” y desde este punto el narrador advierte “... antes de pensar en tirarse al agua para ayudar al tío Jesús a ganar tierra...” (p. 33).

Opino que la tensión se mantiene porque el lector está esperando conocer la suerte del tío Jesús, además de que nos damos cuenta que los otros dos corren igual peligro al tratar de salvar al buey. El ambiente que crea el clima y los tiempos (horas) de la historia ayudan también a mantener la tensión; así por ejemplo, la tormenta amaina cuando ya es casi de noche y no se puede ver bien, entonces sabemos que Jesús todavía vive y está luchando por no ahogarse, pero nadie va a rescatarlo. Nos lo imaginamos totalmente agotado, porque en el momento en que el tata y su hijo se dieron cuenta de que venía la tempestad, el tío ya estaba rodeado de agua y era apenas el mediodía; al terminar este apartado está anocheciendo, por lo que han pasado, al menos, seis horas.

El siguiente apartado, como todos los demás, también inicia con referencias a la naturaleza, al clima; ya no llueve y es totalmente de noche; a pesar de lo que quisiéramos saber del tío, aquí no se le menciona ni una vez, lo que conocemos es que el buey sigue en el río y que sus dueños cada vez se arriesgan más por salvarlo. Amanece y logran sacar al animal que se recupera hasta el mediodía.

En el tercer apartado, se deshace la tensión, con brevedad el autor nos relata que hasta el atardecer encontraron al tío desmayado, o sea que estuvo más de 24 horas

luchando por su vida; entre todos los “resucitan” milagrosamente mediante estrujones y gritos.

El desenlace del cuento no nos maneja ya tensión respecto de la actitud que tomará el pobre tío Jesús a quien casi dejan morir por culpa del “josco”; en los primeros párrafos, sabemos que está agradecido con el tata José porque le prestó su animal; además de conocer a modo de relación, las pérdidas que provocó la tempestad en el caserío, entre las que se encuentra una mujer embarazada que se menciona después de un jacal, entre animales y otras cosas que los lugareños perdieron. A modo de corolario, el narrador reflexiona sobre la poca valía de la vida de las personas de aquellas tierras, comparadas con la de los animales, para concluir en boca del tío Jesús, lo que podría ser una solución para que las personas valieran más: matarlas y vender su carne muy cara.

Como lector me parece que sí hay una segunda historia que tiene que ver con el desarrollo de la suerte del tío y que es la que mantiene la tensión, ya que debería ser la historia principal; sin embargo, desde el principio el narrador se detiene en la visión de la naturaleza y al ser humano lo describe como un bulto, una sombra. El narrador no mantiene la tensión creando una indecisión sobre a quién salvar, siempre prevalece el animal sobre el humano, por lo que la propia historia que no conocemos del tío es la que mantiene la tensión, la cual se resuelve, como para confirmar lo insignificante del valor de la vida humana, en un apartado de escasas 14 líneas. Así, el lector que espera conocer la suerte del tío, primero tiene que leer todo un apartado relacionado con la salvación del buey, en el que, además, se pone en peligro la vida del protagonista y de su hijo.

La revelación en este cuento se presenta como una ironía del destino (ver nota 69); ya que la vida de los pobres vale menos que la de los animales, la única forma de cambiar esto sería matar a los propios pobres, para vender cara su carne. Por supuesto que este

razonamiento a modo de corolario del tío Jesús es a todas luces equivocado, aunque se desprenda de la historia como una consecuencia lógica por la situación de pobreza en la que viven los personajes.

4.1.5 Personajes y acciones

(Identificar a los personajes según su participación en la historia y analizar sus acciones y relaciones).

Como personajes principales tenemos al tata José y a su buey “josco”, el primero como protagonista de la historia, ya que son sus acciones las que desarrollan la trama (el préstamo y rescate del buey); por su parte “josco” se presenta como objeto del deseo, lo que hace que el tío Jesús sea el antagonista de la historia, pues es el que ocasiona la aparente desgracia del protagonista –por la posibilidad de perder su mayor bien– al pedir prestado al buey en un día de tempestad.

En cuanto a las acciones y relaciones de estos personajes tenemos primero al protagonista José que es un padre de familia, campesino viejo, con un hijo joven y una esposa trabajadora; es un buen hombre pues le presta al tío (probablemente su hermano) su principal posesión, el buey “josco”, para que termine sus labores de preparación de la tierra. Al tío Jesús, como antagonista de la historia, lo vemos a punto de ahogarse sin pedir ayuda, entiende que lo primero es rescatar al animal por el valor (en dinero, claro) que tiene y, de hecho, las únicas palabras que emite en su desgracia son para indicarle al hijo del tata por donde encontrar al buey. Al final es el tío el que reflexiona sobre su aventura, y sin ningún rencor, a manera de “sociólogo”, propone vender la carne de los seres humanos más cara que la de los animales, para que así no se desperdicie y “las gentes valiéramos más” (p.36), absurdo que se desprende naturalmente del medio que pinta el autor.

El buey, por su parte, es visto a la luz de las acciones del tata José, como el instrumento de la intriga o como un objeto del deseo, condición que se establece por la importancia de su participación en la historia y por la relación en la que está comprometido con el tata y con el tío; así, durante unas 18 horas el tata y su hijo se dedicaron a buscar al buey y a rescatarlo de que se hundiera en el río, sin importar nadie más, ni el tío, ni ellos mismos.

Por otro lado, es significativo que ninguno de los otros personajes tenga nombre y que éstos sólo estén referidos con relación al protagonista, lo que también indica su papel menor en la trama; así, el hijo del tata es un personaje secundario, al igual que su madre. El muchacho que ayuda a sacar al “josco” y los diversos pobladores del caserío son personajes incidentales; a estos pobladores podría considerarles como un personaje grupo que a veces pide ayuda o llora, y otras veces muere o pierde sus pertenencias, aunque también salva al antagonista de la muerte.

Por lo que hace a la descripción física de los personajes, el narrador sólo nos deja saber que el hijo y el padre tienen rostros duros y quietos, que se entienden bien con poco hablar, que el padre tiene el cuerpo magro y, finalmente que tanto el tata como el tío tienen los rostros ajados.

A pesar de tan escasa descripción, por los pocos diálogos y las acciones que realizan, los personajes claramente representan a los campesinos indígenas que en forma estoica aguantan y enfrentan la vida que les tocó vivir; hombres rudos y ensimismados que por su edad mantienen una jerarquía ante los demás que impone respeto y que saben apreciar lo muy poco que van logrando, sin amparo alguno y luchando día a día para sobrevivir.

4.1.6 El narrador y su discurso

(Determinar quién narra, así como el tipo, punto de vista, sujeto y tiempos narrativos, distancia y estilo del narrador).

El narrador de “Hombres en tempestad” es omnisciente ya que conoce tanto lo que está sucediendo en el jacal como lo que sucede donde se desarrolla la acción del relato; se trata de un narrador en tercera persona extradiegético; es decir, no participa de la historia, por lo que no representa a ningún personaje.

El tiempo que utiliza para relatar su historia es el pasado y el copretérito; sin embargo, al principio, cuando da la impresión de estar creando un mundo, el narrador inicia con el presente y sólo hasta que José y su hijo salen de su choza para ir a trabajar en el campo, es que empieza a narrar en pasado.

Por otro lado, el discurso del narrador es casi siempre indirecto, aunque incluye cuatro diálogos, el último dividido en dos, ya que en la segunda parte el narrador reflexiona sobre la injusticia de la vida de los campesinos “En aquellas tierras” (p. 36) y tras la reflexión del tío Jesús, el narrador concluye su discurso con el anuncio de otra tempestad.

A pesar de lo parco que resulta el narrador en la descripción de los personajes, la del paisaje es mucho más abundante, como se verá en el siguiente inciso; en los diálogos el autor utiliza las expresiones y formas lingüísticas propias de los campesinos, como por ejemplo “... se lo emprestó” (p. 31), “...tragao muncha agua” (p. 34), “...biera hecho lo mismo” (p. 35), “Pos ansina...” (p. 36), etc. Con este tipo de diálogo dialectal se completa el sabor rural del relato y se logra la caracterización de los campesinos indígenas de nuestro país; campesinos anónimos que el autor nos dibuja a través de estos diálogos y de los momentos más dramáticos de su relato.

4.1.7. El tiempo y el espacio

(Identificar el tiempo y el espacio a la luz de la historia y de la narración; definir el ambiente y las modalidades del tiempo del discurso).

La historia principal se desarrolla en alrededor de 40 horas (Comienza la narración al despuntar el día, la tormenta inicia al medio día y encuentran al tío al día siguiente al atardecer), aunque el narrador incluye, al término del relato, "Pasaron unos días" en dos ocasiones, cuando el "josco" y el tío han sido ya salvados. El espacio representa un medio rural despoblado y a la vez violento; se trata de un caserío cerca de la sierra por donde baja un río, cuyo cauce bordea las tierras de labranza y los hogares de los campesinos.

El tiempo de la narración es rápido, con cada apartado se acorta el tiempo de la historia y el narrador es bastante cuidadoso para hacérselo saber; por ejemplo, los campesinos salen al despuntar el día y en el siguiente apartado con una fórmula tan simple "Sol. Mediodía." (p. 31) se han suprimido unas 6 horas de la historia. Con informaciones muy precisas, el narrador va suprimiendo o comprimiendo la historia: "era casi de noche" (p. 33); "el cielo se había limpiado" (p. 33); "era de madrugada" (p. 34); "hasta el atardecer" (p. 34); así, pasaron unos días hasta que se hace el recuento de las pérdidas de la tormenta en escasas seis líneas y pasaron otros tantos días hasta que aparece el tío para platicar con el tata, "una tarde", y reflexionar sobre la situación en la que viven.

En cuanto al espacio, ya se ha dicho que se describe muy bien un ambiente rural, campesino, de pobreza e injusticia; un ambiente de abandono en el que los seres humanos valen menos que los animales; al hacer uso de la naturaleza del paisaje y, especialmente del cielo, el narrador refuerza el momento del relato, ya que su forma cambiante va reflejando la hora y la situación de la tempestad; así utiliza palabras como

amanecer que cincela; cielo caliente; cielo emborronado, cielo empapado, cielo borracho de tiniebla, cielo limpio, nubes empapadas de ocaso, etc.

La descripción que de la naturaleza hace el narrador nos sumerge en una tempestad real, en un paisaje desolado, con una naturaleza agreste que arranca árboles, jacales y gente a su paso, cuyo cielo se abre en “agujeros de lumbré” (p. 33); se trata de una violencia que contrasta con la actitud del pobre campesino, estoico y callado que no sólo trabaja en contra de una sociedad que no lo defiende, que no lo protege, sino inmerso en una naturaleza que se abate con saña en su contra.

4.1.8 Intertextualidad y lenguaje

(Identificar los ecos, referencias de otros textos sean escritos o no).

El lenguaje que utiliza Ferretis en este cuento nos hace pensar en los relatos realistas, crudos y precisos de la Revolución y de sus efectos, tal vez por tratarse de un medio rural pobre, que presenta la carencia de derechos humanos para sus personajes; campesinos anónimos, indígenas olvidados que viven y mueren en medios agrestes sin igualdad de oportunidades o de derechos, como si su destino estuviera irremediabilmente marcado.

Sin embargo, este cuento no deja la sensación de brutalidad o fatalidad que muchos otros sobre este tema transmiten, quizá porque ninguno de los personajes principales muere, o porque el autor, con ironía nos hace ver cuál sería la solución de los hechos que nos narra.

Por otro lado, el tratamiento que Ferretis da al principio de su relato, al utilizar el tiempo presente, nos hace pensar en la creación de un mundo: “comienza el mundo a desteñirse con el alboré” (pág. 30), lo que nos remite al Libro del Génesis, al considerar especialmente el motivo de la inundación y la imagen final del relato de “dos figurillas de barro seco” (pág. 36), símbolos que tienen que ver con el Diluvio Universal y con la

creación del hombre; por su parte, los nombres de los personajes principales, José y Jesús, aluden también a una percepción religiosa, en este caso del Nuevo Testamento.

4.1.9 Conclusión

(Incluir el balance de nuestras observaciones y una opinión personal).

“Hombres en tempestad” presenta una cruda realidad del medio rural, cuando aún no había tanta emigración del campesino a las grandes ciudades ya que, por la fecha de su publicación, estamos hablando de finales del sexenio de Lázaro Cárdenas y, como vemos, el hijo del tata José trabaja con él en el campo; sin embargo, sí demuestra las condiciones en las que vivía el campesinado después de una revolución que nunca los favoreció y que sólo los usó. Este texto muestra también la imagen del indígena mexicano que persiste hasta nuestros días; hombres estoicos, cuyos dramas sufren calladamente sin quejarse, sin pedir nada, trabajando en las peores condiciones y conformándose con muy poco. La terquedad, otra característica que atribuimos al indígena mexicano, es aquí también reflejada con la decisión de José y su hijo de salvar al “josco” a como diera lugar, hasta morir en la raya si fuera necesario.

El discurso del autor es rápido y vigoroso, a veces un poco fragmentado, ya que la sintaxis pareciera incompleta, como en este enunciado cuyo verbo se omite: “Pocos árboles, grandes, quietos.” (p. 30), fórmula que repite al inicio del siguiente apartado “Sol. Mediodía.”; sin embargo, a lo largo del relato, vemos descripciones poéticas que contrastan con su discurso realista, para Ferretis las tortillas son “Blancura que se adelgaza entre las manos renegridas de la mujer, para dorarse luego sobre aquel barro quemante” (p. 31), y de los relámpagos comenta: “Porque en el cielo empapado se abrían con fragor agujeros de lumbre. Carcajadas de un cielo borracho de tiniebla.” (p. 33). Como se ve, Ferretis narra con un lenguaje culto y refinado, a pesar de honrar el habla

dialectal del campesino, imponiendo un ritmo rápido al relato que sólo se detiene en ocasiones para describir la naturaleza, la cual recrea con gran acierto.

Como lo comenta Menton, la segunda generación de narradores de la Revolución, a la que pertenece Ferretis, se siente más comprometida con la historia de México y muestra una mayor conciencia crítica sobre las barbaridades y aciertos de la Revolución y de nuestra sociedad. Para este autor, como se aprecia al final de este cuento, la literatura es una forma de crítica y de enseñanza; escribir para orientar a la opinión pública, para reconocer las carencias del pueblo mexicano.

Por último, la secuencia de las acciones y el interés por conocer la suerte de los personajes, nos impide, en una primera lectura, darnos cuenta de que no se dice nada del buey que tenía el tío Jesús, cómo y quién lo salvó no se sabe, porque sí se salvó, ya que al final el narrador menciona la fortuna de estos campesinos por tener dos bueyes; recordemos que al principio el tata dice que le prestó al "josco" para completar su yunta y que ya en la crecida del río se aprecia al tío Jesús con los bueyes (en plural); simplemente el narrador decide no ocuparse de este asunto y omitir los pormenores.

HOMBRES EN TEMPESTAD*

(1) Pocos ÁRBOLES, grandes, quietos. Troncos oscuros como de roca estriada.

Comienza el mundo a desteñirse con el alboreo.

Muge una vaca que no se ve, como si el mugido se diluyera en la penumbra.

Al pie de uno de aquellos árboles tan solos, hay un bulto, como protuberancia del tronco, más oscuro que el color de la corteza. Pero aquel bulto es suave, tibio. Es Tata José, envuelto en su cobija de lana y encucillado junto al tronco. Viejo madrugador, de esos que se levantan antes que los gallos, y despiertan a las gallinas dormilonas.

Antes de sentarse allí, junto al tronco, ya había ido a echar rastrojos a un buey.

En una choza de enfrente, se comienza a ver lumbre entre los carrizos. Adivínase adentro a una mujer, sentada sobre sus talones, en el suelo. Sopla y sopla sobre los rescoldos, hasta hacer que ardan unas ramas secas que rompía con las manos.

Del mismo jacal se ve salir luego una sombra friolenta. Es el hijo de Tata José.

Sale embozado en su cobija, hasta los ojos, como su padre.

Llega junto al viejo, y se para, mudo, como pedazo de árbol. ¡Se entienden tan bien los hombres cuanto más poco se hablan!

Sin embargo, mucho después, el recién llegado dice:

-Anoche oí al tío Jesús.

-Sí -contesta el bulto empotrado junto al tronco.

-Oí que dende ajuera le pedía un güey.

-Sí -repite la voz reseca del viejo.

Tras de una pausa, se oye al muchacho insistir:

-¿Y se lo prestó?

-Pos sí, pa'que acomplete su yunta.

-¿Y' hora con qué barbechamos nosotros?

El viejo, en tono más seco aún, responde casi en son de reproche:

-Jesús 'ta mucho más atrasado que nosotros. Nu ha preparaao tierras. Y yo nu iba a negale mi güey josco.

Vuelven a quedar callados, como dos bloques de sombra. Y en aquellos bloques, el amanecer comienza a cincelar con luz rostros humanos, duros, quietos.

Se escucha entonces una voz de mujer. Y se dijera que tiene la virtud de animar esculturas. Una vieja fornida, asomando por el hueco de la choza, grita su conjuro: los llama a almorzar.

¡Almorzar! Los dos hombres acuden a sentarse junto a la lumbre. ¡Oh, aquellas tortillas que se inflan, una a una, sobre el comal! Blancura que se adelgaza entre las manos renegridas de la mujer, para dorarse luego sobre aquel barro quemante. Y unas tiras de carne seca, que por unos instantes se retuercen entre lo rojo de las brasas. Y unos tragos de café, de ése que antes de servirlo, se oye burbujar en la olla. De ése que cobija a los prójimos por dentro. ¡Aaah! Tan calentito, que cuando lo sirven hace salir del jarro una neblina olorosa, calentita y cobijadora también.

Ya más claro el día, salieron los dos de aquel jacal. Ciertamente, no habían almorzado como para hartarse; pero llevaban los estómagos a medio llenar de aquella agua de café endulzada; de maíz cocido, y hebras de carne con chile. Lo suficiente para engañar a las tripas. Y hacerlas aguantar (aunque gruñeran) hasta ya caído el sol. ¡Sus tripas! Ellas bien que se daban cuenta del precio del maíz. Bien que se daban cuenta, por la parquedad o la abundancia con que la mujer les echaba tortillas.

Tata José y su muchacho no tenían premuras, y menos aquel día. ¡Claro que no hubiera sido posible negarle el "josco" al tío Jesús!

Se echaron, cada uno, un azadón al hombro, y tomaron su vereda, monte arriba.

De las lomas levantábanse vaporcitos de niebla que dejaban los cerros limpiécitos, remendados de milpas.

(2) Sol. Mediodía. El cielo estaba caliente. Pero allá, sobre la sierra del norte, se amontonaba negrura. Tata José con unos ojillos que le relumbraban entre arrugas, quedó un momento contemplando, lejos, aquel amontonamiento de nubes.

El hijo, mirando también, advirtió:

-¡Qué recio 'ta lloviendo allá pa'arriba!

Y siguieron azadonando terrones.

Pero sobre sus espaldas, un trueno hizo temblar los ámbitos, desdoblándose por el espacio estremecido. Si el cielo fuera de cristal azul, aquel enorme trueno lo habría estrellado. Y habría caído sobre la gente hecho trizas.

-Vámonos -dijo el Tata, echándose al hombro su azadón-. Esa tempestá nos coge.

Pero el muchacho, atrás, se detuvo con un grito señalando por una ladera, abajo, donde se contorsionaba el río.

-¡Mire Tata!

Los dos sintieron como agarrotados por la misma sospecha. Todavía no llegaba la tempestad, y sin embargo, la creciente ya los había sorprendido.

Los que trabajaban al otro lado, ya no podrían vadearla. ¡Y las tierras del tío Jesús estaban allá!

El viejo y su hijo bajaron al trote por las lomas. Sobre las márgenes del río, la creciente comenzaba a arrancar plataneros enteros. A los árboles grandes les escarbaba entre las raíces, hasta ladearlos, entre un estrépito de quebrazón de ramas.

Lejos, al otro lado, se deducía algunos hombres gritaban desde una lomita. Agitaban los brazos y se desgañitaban, pero los bramidos de la corriente ya no permitían oír sus voces.

El agua subía y subía. Ya hasta dos o tres jacaes habían sido arrancados de las vegas. Mujeres y gallinas, cerdos y niños, chillaban por todas partes.

Tata José y su hijo, corriendo hacia donde el río bajaba, llegaron jadeantes hasta el paralelo de las tierras del tío Jesús. Allí las vegas estaban convertidas en inmensa y alborotada laguna.

Como a un kilómetro, distinguieron al tío. Los bueyes de la yunta estaban desuncidos junto a él, y miraban la inundación, medrosos. El viejo estaba inmóvil, erguido con su larga garrocha en la mano, clavada junto a sus pies. El montículo donde estaban se iba empequeñeciendo más y más, cual si se derritiera. Inútil hasta gritar.

Enormes gotas empezaron a caer, oblicuas, desde el cielo emborronado. ¡Allí apenas empezaba a llover! ¡Y al josco se lo iba a corriente! ¡Su josco!

El Tata y su muchacho emprendieron otra vez carrera. ¡El aguacero arreciaba! A todo correr, ellos casi sentían como si las nubes los apedrearán. Eran unos gotazos tan grandes y tan fuertes, que se antojaban apuntados a reventarles ojos. De repente, parecía como si en lo alto, entre chorros de agua tibia, mezclaran cubetazos de alcohol o de gasolina que se incendiasen entre la tormenta. Porque en el cielo empapado se abrían con fragor agujeros de lumbre. Carcajadas de un cielo borracho de tiniebla.

Hasta después de una hora, el chubasco amainó.

El Tata y su hijo, como dos duendes desesperados, andaban todavía por el lodo de las laderas, espionando sobre las aguas. De seguro la creciente habría arrastrado a su josco.

Cuando el cielo se apaciguó del todo, era casi de noche. Y los dos duendes angustiados, abrían más grandes ojos entre la penumbra.

-Nu hay nada, Tata.

-Nu hay nada -contestó el viejo desolado, con la camisa y los calzones pegados al cuerpo, empapados en lluvia y en sudor.

Pero de pronto, entre basuras y palos que flotaban, distinguieron una forma que braceaba débilmente sobre las aguas.

-¿Será el tío?

-¡Jesúúús! -gritó el Tata desde la orilla.

-¡Tííoo! -asegundó el muchacho.

Braceando apenas, para no sumergirse, el tío sacudió entre las aguas la cabeza.

-¡Eeeh! -contestó con un grito apagado.

-¡'On `ta`l josco, tío? -preguntó a grito abierto el muchacho.

-Por ahí viene -respondió sacando fuerzas para gritar ahogadamente, señalando con el brazo hacia atrás.

Y agregó muy apenas:

-Aguárdenlo 'nel recodo.

Padre e hijo, efectivamente, distinguieron más lejos un bulto mayor. Y con el corazón a tumbos, adivinaron que era su res.

Movidos por igual impulso, antes que pensar en tirarse al agua para ayudar al tío Jesús a ganar tierra, echaron a correr hacia el recodo.

(3) El cielo se había limpiado. Pero la luna tardaba en encender las crestas de los montes.

Y a la muy escasa luz de unas estrellas, el muchacho se tiró a la corriente, que se ensanchaba en un remedo de mar.

Braceó entre la penumbra hasta alcanzar la sombra de la res. Y nadando junto a ella, empujábala, empujábala. Había que orillarla, antes de que a ambos los sorbiese una garganta rocosa donde a lo lejos, seguía bramando el aluvión.

Tata José, metido hasta las corvas en el agua, enronquecía entre la oscuridad, gritando a su hijo y a su josco.

Hacia la medianoche, salió la luna. Hacia la medianoche también, el muchacho, casi desfallecido, logró empujar al buey hasta la orilla. Pero aquel lugar era rocoso, y el animal, entumido por tantas horas en el agua, no podía salir.

Entre la sombra, lejos, oíanse de vez en vez confusos gritos humanos.

Desde la orilla, el viejo se aventó como una gran rana junto al buey, que ya de entumido ni mugía. Tras del chapuzón se vio al viejo manoteando hasta asirse de las ramas de un árbol que aún estaba bien cogido con sus raíces al paredón. Y así, el cuerpo magro se anudó a las ramas, para servir de retén al animal. Aquel gran volumen negro que flotaba, se habría deslizado lentamente hacia la desembocadura, si Tata José no hubiera estado allí hecho nudo, atrancándolo con los pies.

El hijo salió empapado y maltrecho, y comenzó a subir lomas. Quizás en el caserío encontrase gente que quisiera bajar en su ayuda.

Era de madrugada, cuando el agua comenzó a descender. El muchacho regresó seguido al trote por su madre y por otro hombreco de once años al que sobraban deseos de servir, pero le faltaban fuerzas. Y entre jadeos de los cuatro, el josco, por fin, estuvo a salvo, aunque sin poderse tener sobre sus patas.

Allí amaneció, echado entre el lodazal, empanzonado de agua, con los ojos más tristes que el común de los bueyes, y el hocico en el suelo. Ni siquiera gana de pastura tenía. Inútil que el muchacho subiera a cortarle zacatón fresco.

Estuvo sin moverse toda la mañana, y Tata José quedó cuidándolo, encucillado cerca, dolorido y quieto.

Después del mediodía el animal, con las patas intentó levantarse. Y el viejo suspiró con alivio.

(4) Al tío Jesús lo encontraron hasta el atardecer, exánime, mucho más abajo. El agua lo había dejado en tierra, al bajar la corriente. De seguro peleó, braceando, hasta lo último.

Lo encontraron antes de que se hiciera duro, con el vientre crecido. Y lo empezaron a sacudir.

-Es que ha de ber tragao mucha agua -dijo alguien.

Y con una piedra redonda y pesada, le comenzaron a magullar aquel abultamiento. Otros le movían los brazos, cual si trabajasen con una bomba. Otros le gritaban al oído, larga, muy largamente. Le torcían la cabeza después. Y así, a estrujones y a gritos, fue volviendo a la vida. Cuando empezó a resollar y entreabrió un ojo, se alzó de todos los circunstantes un alarido sagrado. Como si cada uno hubiese realizado, en parte, aquel milagro de resurrección.

(5) Pasaron unos días.

Entre el careno no acababan aún los comentarios sobre las pérdidas de cada quien; uno, su chilar; otro, tres puercos y una muchachita. El de más abajo, sus plataneros llenos de racimos. Otro, su jacal y su mujer encinta. Aquél, su chivo negro. El de más allá, un jarro sin oreja, donde guardaba dineritos.

Pasaron unos días.

Una tarde, vieron salir de su jacal al tío Jesús. Eran sus primeros pasos desde la noche aciaga.

Y aquellos pasos los encaminó hacia el jacal de José.

El Tata salió a recibirlo.

Como si hiciera mucho tiempo que no se veían, en aquellos rostros ajados fulgía un gozo fraterno, fuerte. Sus cuatro manos se asieron en un gran saludo.

Luego, ambos fueron a sentarse frente a la choza, junto al árbol.

El tío Jesús había ido a darle las gracias. Se las debía, por haberle prestado su buey.

Tata José, un poco avergonzado, hubiera preferido no hablar de ello.

-Yo pensaba que 'tarías nojao -le dijo sin verle la cara.

-¿Nojao? -preguntó con extrañeza Jesús.

-Pos sí, porque yo y mi muchacho nos juimos a salvar a mi josco antes qui a ti...

-¡Pero hombre! -exclamó Jesús-. Yo 'biera hecho lo mismo! Como qui un cristiano no cuesta lo qui un güey. ¡Yo 'biera hecho lo mismo!

Y en su rostro no había, en verdad, sombra alguna de reproche ni de rencor. En verdad, sólo agradecimiento llevaba para quien había sido capaz de prestarle lo que tanto apreciaba. Sentados en la tierra, el Tata y el tío enmudecieron durante mucho rato.

Las nubes, empapadas de ocaso, se quemaban. El horizonte aparatosamente ardía, pero no impresionaba a los dos viejos, por más que les llenara con su lumbre los ojos. Ellos pensaban en la gloria de tener dos bueyes. Como el Tata. Ya podría morir tranquilo un viejo que no había malgastado su existencia. Que podía legar a su muchacho aquella fortuna con cuernos y con rabo.

En aquellas tierras, los hombres se mataban por cualquier cosa, a machetazos. O los fusilaban las patrullas por cualquier chisme. Por el hurto más insignificante, los ahorcaban. A una res, en cambio, no se la sacrificaba así como así. Había que pensarlo. A una res, así se pasara una noche dañando en milpa ajena, se la capturaba con miramientos. ¿Quién se ocuparía de pelear por adueñarse de un hombre? De una vaca, en cambio...

El tío Jesús, indiferente al cielo, sobre la tierra floja se volvía sociólogo. Y decía:

-¿Sabes cómo haría yo pa'que las gentes valiéramos más?

-¿Cómo?

-Pos si yo juera'l dueño de México, mandaría que'n los abastos se mataran gentes, y que vendieran sus carnes ¡mucho caras! como a cinco pesos la libra, hasta que nos gustara comernos.

-¿Y eso pa'qué? -preguntó el Tata mirándolo fijamente.

-Pos ansina ¿no se te afigura que ya no se desperdiciarían gentes? ¿A que en ninguna parte has mirao que se desperdicie un chivo?

-Hombre, pos no...

Y los dos viejos quedaron nuevamente silenciosos. Parecían dos figurillas de barro seco, alumbradas por la quemazón de aquellos nubarrones que el ocaso incineraba como andrajos de cielo.

(*) Ferretis, Jorge. *Hombres en tempestad*. Colección de Autores Mexicanos. Editorial Cima. 1941.

(1) – (5) División de los apartados

4.2 Un cuento moderno

En este caso analizaré un cuento de Emiliano Pérez Cruz “Todos tienen premio, todos” que apareció en 1983 en la colección de cuentos *Tres de ajo* de la Editorial Oasis. Nuevamente recorreré los nueve apartados a los que llegué en esta tesis, para ver si se acoplan al cuento moderno.

4.2.1 El autor y su texto

(En este apartado se trata de incluir algunos datos biográficos del autor, ubicar la edición e información general de su cuento y de su obra).

Emiliano Pérez Cruz³ nació en la ciudad de México el 8 de agosto de 1955; estudió periodismo y comunicación colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. A lo largo de su desempeño profesional ha sido Jefe de publicaciones del CREA; profesor y jefe de publicaciones en la Universidad de Sonora; subdirector de promoción, difusión y cultura del Ayuntamiento de Nezahualcóyotl; fundador y coordinador de la sección cultural de *Summa*; coordinador de la sección cultural de *Ovaciones*. En 1979 se le nombró Cronista Honorífico del Municipio de Nezahualcóyotl, además de haber sido colaborador de muchísimas revistas y periódicos a nivel nacional. En 1977 fue becario Salvador Novo; en 1980 del INBA/Fonapas, en narrativa, y del FOECA-Estado de México, creadores con trayectoria, en 1994. En el 2000, Josefina Estrada publicó su biografía *La vida, función sin permanencia voluntaria*, en la editorial Colibrí. Ha recibido varias menciones honoríficas por sus cuentos y otros premios, entre los que destacan el Premio de Cuento en el Festival Literario de la FCPyS 1976, y el Premio Nacional de Testimonio Chihuahua 2000 por *Si fuera sombra, te acordarías*.

³ Pérez Cruz, Emiliano. *Diccionario de escritores mexicanos*. [En línea].

Su obra publicada incluye principalmente crónica y cuento; dentro de sus crónicas se encuentran: *Borracho no vale*, Plaza y Valdés, 1988. *Noticias de los chavos banda*, Planeta, 1994. *Pata de perro*, Planeta, 1994. *Si fuera sombra, te acordarías*, Lectorum, 2002. Sus libros de cuentos comprenden: *Tres de ajo*, Los Libros del Fakir, Oasis, 1983. *Si camino voy como los ciegos*, CONACULTA, Los Cincuenta, 1998. *Los siete pecados capitales* (colectivo), CONACULTA-INBA/SEP, 1989. *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, IMC, 1998. *Un gato loco en la oscuridad. Antología personal*, Colibrí, 2002. Finalmente, también ha publicado una novela, *Reencuentros*, Doble A, 1993, la cual se publicó posteriormente con el título *Ladillas*, Daga, 1998.

Como ya se dijo, “Todos tienen premio, todos” fue publicado en 1983 en la colección de cuentos *Tres de ajo*, aunque la versión con la que trabajaré está incluida en la antología *El cuento hispanoamericano* de Seymour Menton, a cuya paginación me refiero en este ejercicio.

En cuanto a su temática, Emiliano Pérez Cruz evoca y recrea un México que para muchos es invisible. Se trata de aquellos marginados de la sociedad, seres desposeídos que viven y mueren como pueden, a los que este maestro de la crónica urbana, presenta con toda crudeza, como lo demuestra “Todos tienen premio, todos”, cuento al que Menton⁴ clasifica dentro del rubro de la “violencia” y yo añadiría de la violencia urbana. Este crítico considera también que Pérez Cruz tiene la destreza de un narrador que llega a las entrañas de sus personajes. Identificado con el escritor José Revueltas, Pérez Cruz presenta personajes entrañables o repulsivos en situaciones límite.

⁴ Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*, p. 712.

4.2.2 Tema. El título, el principio y el final

(En este apartado se trata de identificar el tema, el asunto que aborda el texto, por lo que ayuda revisar el título, la función y relación del principio y el final, además de establecer el tipo y el significado de éste último).

El título del cuento, “Todos tienen premio, todos”, anunciaría un relato optimista en el que el destino favoreciera a todos; empero tras terminar la lectura, nos damos cuenta que se trata de un título irónico que refleja la decisión de dos niños, casi adolescentes, de seguir el destino de la señora que vendía suertes en el mercado, el suicidio. El final también se refiere a este título, pues sugiere que en un futuro otros dos personajes del relato seguirán la suerte de los chicos; como si a todos les tocara ese “premio”.

La primera línea del cuento “Nadie me comprende” (p. 706), habla del desamparo en que el narrador protagonista vive; su refugio son los personajes de las tiras cómicas: *Tarzán, Batman, Superman, Rolando el Rabioso*; desde el principio (el cual inicia la historia prácticamente al final), el narrador nos introduce, a través de un monólogo interior, en un mundo de pobreza, de seres marginados, solos y desamparados. Por su parte, el final, además de dejar abierta la historia a la posibilidad de que El Maestro y Alfonso se suiciden también y de que no confirma la muerte de los chicos, ratifica el desamparo y la soledad del protagonista, al hablar nuevamente de la falta de comprensión en la que vive; “Hay charales, quién quita y ellos nos comprendan. No sabemos nadar, pero doña Jova nos dará la bienvenida. Y aguardaremos a los demás.” (p. 711).

Así, este cuento, como el analizado anteriormente, trata de la pobreza, ahora en la ciudad, en Cd. Nezahualcóyotl; sin embargo, hay también otros temas que toca el relato, inherente a esa pobreza, como la promiscuidad sexual y el abuso de los seres humanos, aunque las acciones que hacen avanzar el relato tienen que ver más con el desamparo del

ser humano, con el abandono y la soledad en que viven el protagonista y sus amigos; según lo confirma el inicio y el final del cuento, se trata de un niño a quien nadie comprende, ni importa, por lo que trabajaré con el desamparo como tema del cuento.

4.2.3 La historia y la trama. Estructura

(Dividir la trama por apartados; para ello considerar los principales núcleos o sucesos que la hacen avanzar y determinar, en su caso, la historia cronológica).

Como se aprecia en el texto completo incluido al final de este apartado (4.2), el autor divide su relato en 19 párrafos, algunos de ellos bastante grandes, ya que básicamente el narrador protagonista está relatando una “lluvia de recuerdos” (mediante el uso del monólogo interior o fluir de la conciencia), inherentes a la situación en la que vive en un mercado, así como a su relación con los demás personajes.

Yo he tratado de agrupar tales recuerdos en secuencias que tienen que ver con el asunto que tratan y con la importancia en la trama, por lo que he dividido el texto en seis apartados. A lo largo de esta narración, el protagonista, un muchacho de escasos 12 años de edad, cuenta su vida y su desamparo; así, en el primer apartado que incluye siete párrafos del texto, el protagonista va presentando a los personajes del mercado con los que convive, incluida su mamá y su amiga Luz. En el segundo apartado que sólo comprende tres párrafos, el muchacho habla de sus experiencias sexuales, de la promiscuidad en la que se vive en ese mercado. En el tercer apartado que también consta de tres párrafos, el narrador nos da información sobre lo que hacen él y sus amigos, así como algunos antecedentes importantes. En el cuarto apartado, de tan solo dos párrafos, se vuelve al tema de la promiscuidad, sólo que ahora el muchacho informa lo que le sucedió a su familia. En el quinto apartado he agrupado tres párrafos del texto en los que el protagonista relata lo sucedido el día en que narra su historia e incluye un recuerdo que

da cierto contexto al desenlace. En el sexto y último apartado, en un solo párrafo, se presenta el desenlace del cuento.

Por otra parte, como la trama no guarda un estricto orden temporal, un resumen de la historia cronológica iniciaría cuando el protagonista, un muchacho de 12 años, cuyo nombre nunca conocemos –ni tampoco el de su papá, su mamá o su hermana–, recuerda su niñez cuando iba al rancho de su abuelo con su hermana cuatro años mayor que él quien murió a la edad de 15 años, (hace un año respecto del presente relato), por el incesto que cometió su padre con ella, ahora en la cárcel, También le queda su madre quien vende gelatinas en el mercado.

Al protagonista lo expulsaron de la escuela y lo corrieron de la doctrina. En el presente vive en los alrededores de un mercado, en una gran promiscuidad; su amigo y protector es el Maistro quien tiene un puesto de periódicos; hace tres años su esposa e hijos murieron en un incendio. Otro de sus amigos es Alfonso, un joven medio idiota y loco con cara de buena gente que se parece al escudero de *Rolando el Rabioso* y que vende chucherías en el mercado; Alfonso juega sexualmente con el protagonista y con Luz, amiga también del chico. Sus demás amigos son los personajes de las historietas que le deja leer el Maistro.

El día en que el muchacho relata su historia, se suicidó doña Jova la que vendía las suertes en el mercado, y a su amigo Alfonso lo descalabraron los policías porque quiso violar a la frutera en el baño del mercado. En el momento de sus recuerdos, el protagonista está esperando a su amiga Luz porque piensa irse con ella al Chocolatito, un charco profundo en el que van a ahogarse y deja ver que después harán lo mismo el Maistro y Alfonso.

4.2.4 La Tensión. Artificios (la segunda historia y la revelación)

(Determinar los mecanismos que el narrador emplea para crear y mantener la tensión o la intriga).

La forma de contar del protagonista, saltando de un tema a otro, al relatar con brusquedad su vida en un mercado lleno de prostitución, de pobreza y de abandono es lo que hace mantener la tensión, pues el lector nunca sabe qué va a pasar y todo lo que va conociendo es bastante grave; desde un incesto hasta la muerte, pasando por la vagancia, la cárcel, la pobreza y la ignorancia. Finalmente, con el suicidio de doña Jova se desencadena de alguna forma la decisión de los jóvenes de meterse al charco sin saber nadar. La segunda historia o historia velada, tendría entonces que ver con ese suicidio, pues el final de la historia nunca es evidente para el lector, no se presenta como una expectativa, ya que el chico no está presentando una diatriba de quejas, no aparenta estar desesperado y sólo con la primera línea “nadie me comprende” (p. 706), o con la mención del llanto de Luz al verse reflejada en el espejo, el narrador nos deja ver algo de su tristeza; desde mi punto de vista, el narrador nos presenta algunos indicios sobre la segunda historia cuando relata la muerte de doña Jova y añade “Para otros hoy será día triste también. Van a llorar” (p. 711) y se termina de construir con la mención de que el Maistro y Alfonso los iban a seguir pero no han cumplido su tarea aquí, justo antes de confirmar que no saben nadar, revelación que se presenta hasta la penúltima línea. Así, después de tantas desgracias que el protagonista relata sin mucho orden, sin compadecerse y sin asombro, el desenlace del suicidio se anuncia, pero no se confirma, por lo que al lector le queda abierto el final, que incluye la promesa del suicidio del Maistro y Alfonso; de esta forma considero que no sólo hay una revelación, la decisión de los

jóvenes de suicidarse, sino que la crudeza de la trama relatada por un niño de escasos 12 años, nos va presentando los hechos a modo de atroces revelaciones.

Por otra parte, la tensión en la historia se detiene en ocasiones con las exploraciones sexuales del muchacho con su amiga Luz, con algunas descripciones y recuerdos de su familia, especialmente de su mamá que en tres ocasiones concluyen con la mención de las ricas gelatinas que ella hace; esta repetición enfatiza el abandono del chico, pues, en última instancia, es ésta la imagen que en él sobresale, la de una vendedora de gelatinas, no la de una madre. Antes del final, el muchacho inserta un recuerdo que detiene la historia, el del llanto de Luz al verse en el espejo. Así, la forma de relatar del chico, a través de un monólogo interior o fluir de la conciencia que va de un tema a otro con aparente ingenuidad, mantiene el interés del cuento, ya que en el relato desordenado de los hechos inserta los recuerdos de su intimidad, además de que el lector no puede anticipar el desenlace que se anuncia hasta las últimas líneas, cuando se le revela la decisión de dos chicos enamorados de ahogarse juntos.

4.2.5 Personajes y acciones

(Identificar a los personajes según su participación en la historia y analizar sus acciones y relaciones).

El protagonista (y narrador) es un muchacho de 12 años, de cuyo aspecto no sabemos nada, los demás lo consideran todavía un niño, parece que le empieza a salir el vello en la axila; no dice groserías, se distrae, no aprende, le gusta hacer travesuras; sin embargo, a pesar de tantas desgracias y del abandono en el que vive, el suicidio no pareciera un desenlace natural para este personaje, ya que su relato no es pesimista, no muestra desesperación y en ocasiones se antoja ingenuo y cándido, propio de un niño de su edad, además del hecho de que está enamorado. Igualmente, se nos presenta sensible

ante las cosas bellas, como un amanecer, la propia Luz, el arroyo del rancho de su abuelo, las salamandras, las lagartijas. Pareciera que el autor irónicamente elige el título del cuento para sorprender al lector con esta decisión. El premio no está en esta vida o a todos nos toca sufrir, según la lectura que le demos. Sin embargo, la decisión de suicidarse del muchacho podría tener cierta lógica si se revisa a la luz del ambiente y de los personajes que le rodean; un ambiente lleno de promiscuidad, de desgracias, pobreza, soledad y abandono que los conduce por caminos perdidos, por lo que ese ambiente tan inadecuado para un muchacho de su edad podría ser considerado su antagonista en la historia.

En cuanto a los demás personajes, considero que los secundarios, por su importancia en la historia con relación al protagonista, son el padre encarcelado por el incesto que cometió, la madre que vende gelatinas ricas y siempre lo deja solo, la hermana muerta, el Maestro que lo protege, su amigo Alfonso el tonto y futuro asesino, el malvado Güero y su hija Luz, doña Jova la suicida, y sus amigos de las historietas: *Tarzán, Batman, Supermán, Lulú, los Supersabios*, pero sobre todo *Rolando el Rabioso*. A éste último, como su preferido, el protagonista lo relaciona en sus recuerdos con varios de los personajes, por ejemplo, al Güero no le gusta y Alfonso, su amigo, se parece a Pitoloco, el escudero de Rolando; las historias de su abuelo le gustan menos que las de Rolando y, finalmente, el sacerdote de la doctrina le rompió los cuentos de Rolando. Las referencias a estas historietas representan una intertextualidad clara del autor para ahondar en la desgracia de su protagonista, ya que sus amigos, como seres de papel, nunca podrán abandonarlo, así el chico se evade en su compañía.

Físicamente, los personajes secundarios mejores descritos son El Güero y Luz, el primero es feo de ojos azules, arrugado, fuerte, malo y burlón. Luz es rubia, de largos

cabellos, también tiene los ojos azules, de risa fresca y cristalina, tiene hoyuelos en las mejillas y también en su trasero, sus pies son bonitos y su cuerpo aún es de niña; ella sí estudia. Se va a suicidar con el chico, pero sus razones son todavía más oscuras para el lector, aunque se sabe que no es feliz con el llanto que experimenta al verse en el espejo. Sin embargo, también podría considerarse una muerte por amor, a la luz del epígrafe que el autor inserta.

Es importante hacer notar que tanto el Maistro como doña Jova nunca hablan y sólo los conocemos por sus acciones; en ellos es entendible su silencio por la tragedia que sufrió el primero y por la decisión que toma la segunda.

Los personajes incidentales serían las prostitutas, un padrote, Juana, Nemesio su amante y su madre Praxedis, la esposa y los hijos muertos del Maistro, la Veva a quien trata de violar Alfonso, el sacerdote y la catequista que corren al chico de la doctrina, la maestra y el conserje que lo expulsan del colegio, el Gordo Ismael, carnicero y amante de su madre.

Lo sorprendente en este apartado es la cantidad de personajes que se insertan en el cuento, como si se tratara de una película en la que aparecen todos los extras que se necesitan para recrear un pobre mercado a manera de un mundo total que refleja la cultura de los cinturones de pobreza de las grandes ciudades.

4.2.6 El narrador y su discurso

(Determinar quién narra, así como el tipo, punto de vista, sujeto y tiempos narrativos, distancia y estilo del narrador).

Como ya se ha visto, se trata de un narrador protagonista, con un punto de vista a partir del propio personaje; es decir, sabe lo mismo que él. Es autodiegético, pues narra su propia historia, utilizando una visión desde el presente, ya que el pasado se inserta sólo en

sus recuerdos; evidentemente, utiliza la primera persona y el discurso directo para verter sus recuerdos mediante la técnica del *fluir de la conciencia* o monólogo interior.

Desde el principio, las frases son breves y en ocasiones bruscas; “todos son mentirosos, pero tengo muchísimos amigos” (p. 706), lo que ayuda a imaginar al narrador como es, de escasos 12 años, abandonado, sin mucho que hacer en la vida mas que leer historietas y explorar su sexualidad con una niña como él; que vive en la promiscuidad, etc. En fin, el autor recrea muy bien la condición social del narrador a pesar del tipo de lenguaje que predomina, sin modismos ni usos dialectales. Por otra parte, la edad del chico y sus indagaciones sexuales podrían configurar un cuento de iniciación⁵, aunque su verdadero fin es el suicidio, lo que podría considerarse como la solución del enigma de su vida con lo que superará su condición actual; no obstante el camino del “iniciando” no se concluye, ya que no sabemos si en realidad tiene éxito en su propósito de suicidarse.

El narrador, debido a su propia edad, no menciona en ocasiones directamente los hechos, sino que los disfraza con una reflexión ingenua propia de un niño que, sin embargo, no deja lugar a dudas sobre lo que quiere decir. Así, por ejemplo, expresa “Ni mi mamá ni el Maistro ni Alfonso saben qué quiere decir ‘incesto’. Yo sí, pero no les digo.” (p. 708). O cuando habla de la muerte de doña Jova que tomó pulque con arsénico, sin mencionar la palabra suicidio comenta: “Es extraño, porque nunca bebía” (p. 711). Tampoco menciona que se va a suicidar con Luz, sino que da una serie de pistas antes de

⁵ Cluff. *Op. Cit.*, pp. 46,47. Según este autor la sintaxis del cuento de iniciación es la siguiente: 1) Sujeto: un “iniciando” (la mayoría de las veces es un individuo muy joven, pero lo esencial es que carezca de cierto conocimiento vital y tal carencia lo ponga en un estado “liminal” respecto a los iniciados, es decir, ya no está ni en el mundo de los niños ni en el de los adultos; 2) Incidente Emotivo: algo ocurre para llamarle la atención sobre el elemento ignorado; 3) Verbo: el “iniciando” se esfuerza por deshacerse de su ignorancia (si es una iniciación “moderna”, el personaje suele encarar el enigma solo, causa cuyo efecto resulta en un cuento de naturaleza psicológica; si se trata de una iniciación “primitiva”, las ordalías sufridas por el protagonista se experimentan en ritos públicos, a veces en compañía de un grupo de su misma edad); 4) Clímax-anticlímax: llega el “momento de la verdad”, en que el protagonista o logra lo que se ha propuesto o fracasa en su intento; 5) Resolución: el conjunto de las acciones (tanto las del protagonista como las de sus adversarios) determina si la iniciación será “tentativa”, “incompleta” o “decisiva”.

confirmar que no saben nadar; a ver si los charales sí los comprenden, por qué sus amigos no los acompañan, que no los denunciarán y que se quedarán a vivir para siempre en el charco. En ese sentido, el discurso del chico va totalmente de acuerdo con su edad y situación, por lo que la crudeza de los hechos que relata, además de sorprender, termina también por conmover.

El narrador deja fluir sus recuerdos sin emoción o censura, como si se tratara verdaderamente de un niño sin mucha conciencia, debido a la situación en la que vive, con lo que logra plasmar un mundo urbano real de abandono, promiscuidad y pobreza en un mercado de Nezahualcóyotl, un micro mundo de cualquier lugar de los cinturones de miseria que existen en México, alrededor de las grandes ciudades.

4.2.7 El tiempo y el espacio

(Identificar el tiempo y el espacio a la luz de la historia y de la narración; definir el ambiente y las modalidades del tiempo del discurso).

Podría decirse que el tiempo de la historia es coincidente con el del discurso, aunque la memoria del narrador recorra algunos años, tres por lo menos, pues sabemos que hace tres años se murió quemada la familia del Maestro o que hace un año del deceso de su hermana; en realidad no hay más referencias temporales y no sabemos de cuánto tiempo está hablando cuando iba al rancho de su abuelo quien ya no vive, o cuando lo expulsaron del colegio.

De todas formas, la trama coincide con el discurso ya que está narrando, a través de la técnica del monólogo interior o fluir de la conciencia, en el momento que está esperando a Luz a la salida de la escuela para irse al charco y la enumeración de sus recuerdos en los que incluye el día de ayer, como para situarnos en el momento de sus reflexiones y

recuerdos, lleva el mismo tiempo que el recorrido de su lectura. Así, el tiempo de la trama coincide con el tiempo del discurso.

En cuanto al espacio, sin duda, el lugar de la historia se sitúa a las afueras de la escuela donde el protagonista espera a su amiga; sin embargo, la historia que el protagonista recuerda se desarrolla en un barrio como el de Neza, prácticamente alrededor de un mercado y de su baño donde se cometen muchos de los actos promiscuos de los personajes; el chico evoca también la tienda o estanquillo de revistas del Maistro, además de muchos otros espacios como el rancho de su abuelo, el bosque de su alrededor, las Islas Marías donde está encarcelado su padre, la calle de Bucareli donde el protagonista va con el Maistro a recoger los periódicos, la Iglesia La Santísima, el altar del Señor de las Maravillas, la escuela, la pulquería, etc. y finalmente el charco enorme a donde van a ir a suicidarse el chico y Luz, en realidad se trata de espacios recordados en la narración. En ese sentido, podría decirse que se trata de un espacio psicológico, creado por el fluir de la conciencia del protagonista.

De esta manera, el ambiente que se crea, como ya se dijo, es el micro mundo de un mercado; toda una cultura urbana de pobreza y promiscuidad sexual se refleja en la narración de los recuerdos del protagonista. Con todo, su monólogo interior no produce un ambiente de tragedia o desesperación, a pesar de lo grave de la situación.

4.2.8 Intertextualidad y lenguaje

(Identificar los ecos, referencias de otros textos sean escritos o no).

Desde el principio las frases son breves y a veces bruscas, como correspondería a un narrador de escasos 12 años; sin embargo, según Seymour, como no se usan formas dialectales o muchos modismo, esta prosa evoca a Juan Rulfo, especialmente en cuanto a la técnica del monólogo interior, la cual utiliza en varios de los cuentos de *El llano en*

llamas; así, por ejemplo, el cuento inicia con estas tres oraciones: “Nadie me comprende. Por eso prefiero refugiarme aquí. Sí, aquí hay buenas compañías”. Igualmente, al brincar de un recuerdo a otro, nos recuerda al narrador Benji de William Faulkner (*El sonido y la furia*), ya que el lenguaje de ese personaje es simple, con oraciones breves y un vocabulario básico, además de que utiliza también el mecanismo del recuerdo, a través del fluir de la conciencia, para darnos a conocer su discurso; sin embargo, los recuerdos de nuestro protagonista se articulan mejor, ya que este chico no es idiota como Benji, pero sí un poco lento.

De igual modo, con la técnica del fluir de la conciencia para descargar todos los hechos que el protagonista va recordando, como una enumeración de las cosas por las que ha pasado, nos da la impresión de estar viendo una película en la que, como sería lógico, el futuro suicida recuerda su vida antes de morir. En este sentido, también nos refiere a algunas películas mexicanas de los años setenta que recrean el ambiente del mercado de un barrio, en el que aparece todo tipo de personajes.

Por otro lado, el autor inserta, a modo de epígrafe, el final de un poema de Pablo Neruda que se titula “Canción de los amantes muertos”, se refiere a unos amantes, ella bella y buena, él dulce y triste, que murieron del mismo dolor; el autor pide al Señor perdón por ellos en tres ocasiones. Esta estrofa y el título del poema anticipan la suerte que correrán los niños, la muerte de los amantes y, tomando en cuenta su idilio infantil, nos refiere a los grandes amantes jóvenes de la literatura, *Romeo y Julieta*. Igualmente, dedica su cuento “A la memoria del Jerry”, lo que pudiera referirse al personaje de una historieta (*Tom y Jerry*), si consideramos el pasatiempo favorito del protagonista. Finalmente, la mención de todas esas historietas (*Tarzán, Batman, Supermán, Lulú, los Supersabios, Rolando el Rabioso*), como una referencia intertextual entre dos tipos de

discurso (el literario y el de los *comics*), ayuda a reforzar la edad y la situación del protagonista, así como la época del relato.

4.2.9 Conclusión

(Incluir el balance de nuestras observaciones y una opinión personal).

"Todos tienen premio, todos" presenta la realidad de las culturas marginadas, suburbanas; un lugar donde la vida cotidiana es un constante enfrentamiento a situaciones dramáticas y tanto que, no obstante el idilio del protagonista con Luz, ambos deciden llegar hasta el suicidio. Para ahondar en esa situación de abandono, el autor no elige un nombre para su protagonista, así que éste no puede ser más anónimo, se trata de un pobre chico rodeado de muerte y promiscuidad que recurre al mecanismo del recuerdo para hacernos saber su decisión de suicidarse.

Opino que lo que más conmueve en este cuento es la edad del protagonista, la que se refuerza con el empleo de un estilo directo, de frases cortas que están acordes con sus escasos 12 años; nos narra las cosas terribles que ha vivido con cierta ingenuidad, sin ira, no hay tristeza o desesperación en su discurso, a pesar de la decisión que ha tomado. Relata la promiscuidad en la que vive, sin asombro alguno, desde el incesto de su padre con su hermana, el amante de su madre, o las experiencias del Maistro y de Alfonso con las prostitutas, hasta sus propios juegos sexuales con Luz, lo que nos confirma que efectivamente se trata de una vida normal para él; la vida en realidad es así y hasta siente orgullo porque él y Luz sí saben hacer el amor.

Por otro lado, considero que desde su primera aseveración "Nadie me comprende" (p. 706), el narrador atrapa nuestra atención que no decae hasta el mismo final, cuando retoma este tema con los charales, "quien quita y ellos nos comprendan" (p. 711). Esta línea de significación también se aprecia al introducir a su mamá: "Siempre estoy solo" (p.

707), con lo que despierta más nuestra simpatía, pues no manifiesta rencor alguno, ya que sólo enfatiza lo rico de las gelatinas que hace su mamá, como si fuera lo único que puede obtener de ella; todo eso habla de una sensibilidad especial del protagonista que nos impulsa a seguir leyendo y que nos sorprende por el destino que aparentemente elige. Así, Pérez Cruz logra un personaje inolvidable que transmite al lector la realidad de jóvenes y niños que habitan los suburbios miserables de nuestras ciudades.

TODOS TIENEN PREMIO, TODOS*

A la memoria del Jerry

Ella era bella y era buena.
Él era dulce y era triste.
Murieron del mismo dolor.
Perdónalos,
Perdónalos,
Perdónalos, Señor!

PABLO NERUDA

(1) NADIE me comprende. Por eso prefiero refugiarme aquí. Si, aquí hay buenas compañías. El Maistro nunca me dice nada y deja que me lleve las revistas a mi casa, aunque tengo que esconderlas. Todos son mentirosos, pero tengo muchísimos amigos: Tarzán, Batman, Supermán, Lulú... Todos ellos me gustan. Otros no, son para niños tontos. ¡Rolando *el Rabioso!* Es el que más me encanta. Otro poco, los Supersabios.

El Maistro es muy buena gente. Tampoco tiene amigos. Yo lo acompaño a traer los periódicos a la calle de Bucareli. Antes de tomar el camión nos sentamos un rato a ver cómo la niebla empieza a levantarse y el sol pinta de colores las nubes. Luego, cuando tenemos los paquetes, vamos a tomar atole y tamales calentitos frente a la iglesia de La Santísima.

Las putas no me gustan. A mi amigo Alfonso, que el otro día se detuvo a mirarlas, lo trataron muy mal. Dice que ellas son como yo: les gusta leer mucho, pero en horas de trabajo. Mi papá decía que cuando es a trabajar, a trabajar. Al Maistro igual lo trataron mal, pero con él fue diferente. “¿No vas, muñeco?” le dijeron, y como no tenía dinero, nomás estaba mirando, le picaron un güevo con una aguja así, grande. Y otra vez se enroñó. Por eso ellas no me gustan.

Mi mamá es muy extraña. Sale con su vitrina llena de gelatinas y no quiere que yo la acompañe. Siempre estoy solo. Alfonso también, pero él tiene un negocio de vaselinas, espejitos y pasadores con punta de goma. A su puesto llegan muchas muchachas. Dicen que es idiota. Pero no. Se parece a Pitoloco, el escudero de Rolando. Es muy trabajador. Quiere comprar una pistola para matar al *Güero*, el de la pollería. *El Güero* dice que se acostó con la hermana de Alfonso, la monja. Ella es vieja, cerca de cincuenta años, y siempre habla de Dios. Tiene dinero, porque al pollero varias veces le ha surtido el negocio y por eso Alfonso lo quiere matar. *El Güero* lo amenaza: dice que va a meterlo al manicomio. Se aprovecha porque la mamá de Alfonso no quiere a éste. Es que tiene cara de buena gente. A mí me da gusto como es. Dice que no le da miedo ir al manicomio, sino irse sin matar al pollero, y de paso a su hermana, la monja. La odia, aunque es de su familia.

El Güero es quien cobra las cuotas a los locatarios. Tiene dientes amarillos y ojos azules. Su cara es fea, arrugada. Posee mucha fuerza, aguanta hasta cien pollos en la espalda. Pero no quiere a Alfonso. El otro día le pegó y él tuvo que meterse bajo el mostrador; el pollero se burlaba y le decía: "Sal de ahí, perro sarnoso, sal de ahí." Cuando se asomaba, *el Güero* hacía “¡BUUUH!” Alfonso regresaba temblando a su

escondite. El pollero es malo. Y no le gusta Rolando, sólo ve revistas de viejas encueradas. En los guáteres del mercado lo he visto hacerse una puñeta. Una vez me salpicó y se carcajeó.

La hija del Güero es bonita, igual a su padre en ojos. Me gusta su risa; parece el arroyo que hay en el rancho de mi abuelito: es claro, de agua fresca y siempre corre, corre hasta allá, hasta el bosque. Y hay salamandras de manecitas transparentes. El bosque me gusta mucho. Con mi hermana íbamos a poner trampas para las ardillas. Mi hermana se murió el año pasado. Mi papá está en la cárcel, en las Islas. Dicen que mi hermana se murió a causa de mi padre. Ni mi mamá ni el Maistro ni Alfonso saben qué quiere decir "incesto". Yo sí, pero no les digo.

Las gelatinas de mi mamá son riquísimas. Yo les ponía uvas, pasas y fresas grandes. Los flanes no me gustan, parecen caca. Mamá no quiere que le ayude porque pongo una uva y me como otra. Mi abuelito ya no vive. No le gustaba que amarráramos las ardillas. Era maestro rural y le faltaba un pie. Tenía el pelo blanco y nos leía cosas bonitas. Pero me gusta más lo de Rolando.

(2) Juana, la hija de doña Praxedis, es muy caliente. La otra vez hizo que me acostara con ella. Pero no tiene chiste. Esconde unos pelos muy feos y le falta el pitirrín. Se enojó porque no le hice caso. Luz, la hija del Güero sí es bonita. Es igual a mí. No tiene pelos ni pitirrín, pero cuando estamos solos le hago uno con una zanahoria y jugamos a los espadaños. Su cabello es largo, rubio. Cuando ríe, los ojos se le hacen chiquitos y en las mejillas se le hacen hoyuelos. Su papá dice que le gusto para yerno. Es porque no sabe que va a morir. Alfonso lo juró ahí, frente al altar del Señor de las Maravillas. Los hoyuelos de Luz se repiten en sus nalgas.

Ayer vimos una revista. Ni a Luz ni a mí nos gustó. Todos tienen pelos por todos lados y no saben hacerse el amor. A mí me agrada hacerlo con Luz, porque con Juana no. Si no tuviera vellos, tal vez. Pero es tonta. Su mamá dice que es una resbalosa y le grita que cuando quede panzona la correrá de la casa.

Luz no puede quedar panzona. El Maistro dice que eso sólo les pasa a las que reglan. A mí todavía no me salen mocos, por eso jugamos a gusto. Ella dice que siempre vamos a jugar. Le creo. Alfonso juega con nosotros algunas veces. También tiene pelos, pero desde que se metió con una puta ya no se le para. Ella le dijo que pagara por adelantado y lo calentó, pero a la hora de la hora lo dejó plantado. Él comenzó a hacerse una puñeta y quiso a fuerzas, pero la puta llamó al padrote y lo quitaron de encima cuando ya iba a terminar. Ya no se le para, nomás nos ve y aplaude. Su mamá dice que es tonto. No, lo que pasa es que es buena gente.

(3) El puesto del Maistro es grande, pero no cabemos porque tiene montañas de cuentos y novelas. Las alquila o las cambia. Cuando llueve, el papel huele bonito y Luz y yo leemos bajo el mostrador. El Maistro es viudo. Su esposa murió hace tres años, cuando yo tenía nueve. Después, su casa se incendió y de las láminas de chapopote no quedó nada. Ni sus dos hijitos. Se murieron. Le pasó igual que a Pepe *e/ Toro*. Quizá por eso nunca habla. Entre todos tratamos de apagarla con tierra, porque agua no hay. De todas maneras murieron.

Luz ya va a la escuela. A mí me corrieron por burro. Le dijeron a mi mamá que tengo que ir a un centro especial. La maestra se enojó porque atrás de la escuela encontramos un nido de ratones. Luz fue y pidió alcohol en la Dirección. Como había llovido, a todos los pusimos en una lata de sardinas y en el patio del recreo se fueron navegando. Les habíamos rociado la piel y prendimos un cerillo. No les gustó. Saltaron de la lata y nadaron bastante, pero no alcanzaron la orilla del charco. Nos vio el conserje y tuvimos que correr. Luz sí escapó, pero yo caí en un hoyo de los que habían hecho para poner arbolitos. Estaba cubierto de agua y me hundí hasta el cuello. Luego, me expulsaron.

De la doctrina salí también porque me dormía o prestaba cuentos a los demás. La catequista me acusó con el padre y le entregó los cuentos de Rolando. Los rompió. Nunca digo groserías, pero ese día se la menté. Se enojó mucho. Al otro día, con Alfonso y Luz le cobré las revistas rotas. A Luz le dio un coscorrón, a mí una patada en el culo y a Alfonso le mencionó el manicomio (como tiene que cumplir su promesa, no nos defendió). Otra mentada de madre, y a correr.

(4) Ayer vi a Juana y Nemesio, el hijo del elotero, haciendo el amor sobre la taza del guáter, en el mercado. No saben. Luz y yo, sí. Primero, nos contemplamos desnudos bajo el mostrador, cuando el Maistro se ha ido. Luego buscamos qué hay de nuevo en nuestro cuerpo. Me empiezan a salir vellitos en los sobacos. A Luz se le está hinchando el pecho. Creo que le van a salir chiches. Después ella juega con mi pitirrín y yo le beso la pepa. Jugamos y jugamos hasta que me orino. Ella ríe. Cantamos un rato, nos dormimos y nos vamos. Pero ellos no saben. Hacen sus cosas rápido. Mi mamá tampoco sabe. Con mi papá, tal vez. Mi hermana, la que se murió, quién sabe. No lo creo. Era guapa, cuatro años mayor que yo. Mi papá llegaba borracho porque no tenía trabajo. Ahora me da gusto porque dicen que allá, en las Galletas, hay mucho quehacer.

Mi mamá vivió medio año con mi tía. Ella es solterona y mi mamá cuidaba su enfermedad, pero regresó al morir mi hermana. Las gelatinas que hace son ricas, los flanes no.

(5) Hoy fue un día triste y alegre. Se murió doña Jova, la que vendía suertes. A Luz y a mí nos dejaba escogerlas, a los demás no. Veinte centavos por una bolsita. Luz siempre las palpaba y compraba las que traían anillos o cámaras de televisión. Eran espejos adentro de un cubo de madera o de papel manila. Con ellas podíamos ver sin que nos vieran. Los pies de Luz son bonitos y se ven mejor con los anillos que se pone en los dedos. Doña Jova nunca hablaba. Gritaba: "Vengan, niños, vengan por sus suertes. Todos tienen premio, todos tienen premio". Eso era todo. La encontraron afuera de la pulquería *Aquí me quedo*. Dicen que venía de Mi ranchito. Estaba despatarrada y con su delantal vomitado. Tomó pulque con arsénico. Es extraño, porque nunca bebía. Para otros hoy será un día triste también. Van a llorar.

Pero hoy fue un día triste y alegre. A Alfonso se le paró de nuevo. Andaba feliz. Vino y nos dijo al Maistro y a mí y a Luz. Luego fue y se metió al guáter, y quiso cogerse a Veva la frutera. Ella comenzó a gritar como los cerdos que mata el *Gordoismael*, el carnicero que a veces se acuesta con mi mamá. Llegaron los policías del mercado. No son tan malos. No se llevaron a Alfonso, aunque le rajaron el coco a macanazos. Y ya no se le ha parado de nuevo. Veva no terminó de miar.

El otro día, Alfonso me regaló unos espejos y unos listones para Luz. Ella se vio reflejada y lloró, tal vez porque es muy bonita. Tiramos los espejos. Son malos. Los listones, por si las dudas, los usamos como corbatas para las lagartijas que cogemos en las bardas. Su caca es negra y ovalada, con otra bolita blanca en un extremo.

(6) Ya van a salir de la escuela. Luz y yo vamos a nadar al Chocolatito. Es un charco enorme, profundo. Atrapamos culebras de agua y catarinas. Es por acá, por el aeropuerto. Allí las lagartijas son más bonitas, con panza azul y traje de rayas amarillas. Con el moño rojo que les ponemos se ven mucho más bonitas y coquetas. El Maistro y Alfonso iban a venir, pero no han cumplido su tarea aquí y tienen que esperar. No nos denunciarán. Luz me acompaña y nos quedaremos a vivir siempre en el agua. Hay charales, quién quita y ellos nos comprendan. No sabemos nadar, doña Jova nos dará la bienvenida. Y aguardaremos a los demás.

Pérez Cruz, Emiliano. "Todos tienen premio". *Tres de Ajo*. México: Ed. Oasis. 1983

(1) – (6) División de los apartados.

4.3 Un cuento posmoderno

He elegido un cuento de Alberto Chimal, que aparece en el año 2002, en su libro de cuentos *Éstos son los días* y que se titula "Álbum". Texto con el que pretendo seguir la propuesta de análisis establecida en la presente tesis, para tratar de probar que puede funcionar también en un cuento posmoderno.

4.3.1 El autor y su texto

(En este apartado se trata de incluir algunos datos biográficos del autor, ubicar la edición e información general de su cuento y de su obra).

Alberto Chimal⁶ nació en Toluca, Edo. de México en 1970 y con este libro de cuentos obtuvo el Premio Nacional de Cuentos de San Luis Potosí, 2002; en él Chimal explora la narrativa fantástica haciendo uso de la ironía y del sentido del humor, donde todo es susceptible de ocurrir y de transformarse, estableciendo mundos paralelos en los que el tiempo y los lugares pueden crear dimensiones diferentes que, aunque fantásticas, resultan verdaderas desde un mundo posible de existir.

Entre otros libros que ha publicado, se encuentra la colección de ensayos y artículos *La cámara de maravillas* (2003); el libro de relatos breves *Gente del mundo* (1998, reeditado en 2001), considerado por la crítica uno de los mejores libros publicados en México en ese año y *El país de los hablitas* (2001), colección de cuentos fantásticos; asimismo, acaba de salir su último libro de relatos alrededor de cultos religiosos, titulado *Grey*, publicado por Ediciones Era.

Este joven autor es un promotor del relato; desde 1993 realiza talleres literarios, imparte cursos sobre el cuento y tiene una página en Internet (*las historias*) en la que invita a los visitantes a explorar el mundo de la narrativa breve, especialmente de la

⁶ Alberto Chimal. *Las historias*. [En línea].

minificción. Es egresado de la UNAM con maestría en literatura comparada, miembro del Sistema Nacional de Creadores de México y ha colaborado con cuentos, reseñas, artículos, ensayos y traducciones de poesía en muchas revistas y periódicos, tanto literarios como de todo tipo.

Chimal se confiesa un escritor ciudadano, con una niñez que le marcó en la ausencia; sin sus progenitores cerca de él, nuestro autor creció al amparo de los libros y de la imaginación, lo que le dejó una vena fantástica, humorística e irónica que se refleja en muchos de sus relatos.

Paradójicamente, para Chimal, el cuento que he elegido, “Álbum”, es el más irreal de *Estos son los días*, ya que, según él, presenta más referencias de actualidad, referencias que confrontan la certidumbre en la que la mayoría de las personas viven. A pesar de esta supuesta irrealidad para nuestro mundo cotidiano, al leer “Álbum”, creemos que su historia no es del todo imposible, lo que hace tambalear nuestra concepción convencional del bien y del mal. Por otra parte, la temática elegida por Chimal para este cuento podría clasificarlo como un *thriller*, por los hechos criminales que relata y por el suspenso que crea.

4.3.2 Tema. El título, el principio y el final

(En este apartado se trata de identificar el tema, el asunto que aborda el texto, por lo que ayuda revisar el título, la función y relación del principio y el final, además de establecer el tipo y el significado de éste último).

Tras leer el cuento y preguntarnos de qué trata, podríamos decir que el tema es la relación madre-hija o, más bien, hija-madre; el mismo título nos remite a un libro de fotografías, “Álbum”, un libro que muestra la historia de una familia compuesta principalmente por la madre y la hija; la primera frase con complemento adnominal que se

repite como una especie de *leitmotiv* a lo largo del cuento, “La cara de su madre”, nos hace saber precisamente que existe una hija desde cuyo punto de vista se cuenta la historia de “Álbum”. La última oración “El coche del segundo hombre que la recogió en la carretera” (p.12⁷), cuyo sujeto también presenta un complemento adnominal, pero que curiosamente da importancia al coche como sujeto y no al hombre, nos hace pensar en un escape y una continuación de la historia de esa hija, cuyo nombre nunca conocemos, por lo que podría decirse que se trata de un final ambiguo y simulado.

Un asunto que también trata esta historia es la maldad de la hija a la que pareciera que asiste impávida la madre; sin embargo, la historia termina cuando la hija huye sola, cuando ya no está la madre a la que aparentemente asesina (o por lo menos deja muda y ciega); es por ello que opino que el tema tiene que ver con la relación de la hija con la madre.

4.3.3 La historia y la trama. Estructura

(Dividir la trama por apartados; para ello considerar los principales núcleos o sucesos que la hacen avanzar y determinar, en su caso, la historia cronológica).

“Álbum” presenta un relato en frases y oraciones breves, 65 para ser exacta, la mayoría de ellas simples y dando más importancia a los lugares, partes o cosas como sujetos que a los mismos personajes, como el kínder, la trenza, el rincón, el hombro, el suéter, el bolso, etc., con lo que el autor da la impresión que se trata de un álbum de fotografías cuyos títulos nos fuera leyendo.

Considero que esta historia debe dividirse a partir de la frase “La cara de su madre”, única que, como ya dije, se repite a lo largo del texto y que cierra en cada ocasión las acciones de la hija, generalmente a lo largo de un periodo determinado, con lo que llego a

⁷ Alberto Chimal. “Álbum”. *Estos son los días*. En adelante, el número de página se refiere a esta edición.

seis apartados, dos de los cuales, por lo grave de los acontecimientos, incluyen dos veces dicha frase, separadas por una sola oración (Ver texto completo al final del presente apartado, 4.3).

El desarrollo de la historia es totalmente lineal, por lo que no hay que recrearla de forma cronológica, se trata de una niña cuyas terribles acciones ocasionan la huida de la niñera, de la abuela y del padre durante su primer infancia, además de que se le empieza a tratar psicológicamente, para cuando va al kínder y a pesar de cuatro psiquiatras más, es toda una delincuente, corta caras, orejas, rompe brazos, mata animales, con lo que tiene que pasar por cuatro escuelas. Empieza a asistir a la primaria por los esfuerzos de la madre para que la acepten, aunque terminan por correrla, ya que sigue lastimando a sus compañeras; a una trata de ahogarla, a otra la avienta por las escaleras. En su segunda primaria termina por matar a un compañero, por lo que la madre decidió huir con ella cuando la policía llega; durante su huída, incendia un hotel, mata a un bebé y desfigura la cara de su madre; al final sólo sabemos que hablan de ella en la televisión y que ha huido en el auto de un hombre.

La historia termina rodeada de ambigüedades, ¿Mató a la madre? ¿También a los dos hombres que la recogieron en la carretera, o por lo menos al primero? ¿Logró huir? No lo sabemos, lo que queda es una historia terrible de una asesina y más terrible aún por tratarse de una niña, algo que pareciera que nunca pasaría y, sin embargo, en la lectura del texto es verosímil.

4.3.4 La Tensión. Artificios (la segunda historia y la revelación)

(Determinar los mecanismos que el narrador emplea para crear y mantener la tensión o la intriga).

El autor va creando la tensión por la gravedad de las acciones de la niña, gravedad que siempre va en ascenso. La maldad de esta niña llega al asesinato, no una, sino al menos dos veces que podrían ser hasta cuatro si pensamos en la madre y en el primer hombre que la recoge en la carretera; tal tratamiento de ir relatando acciones cada vez más terribles, las cuales siempre terminan con una huída, cuya representación lleva implícita la tensión, son, desde mi punto de vista, los elementos que crean la tensión que se transmite en una angustia en aumento en el lector, con lo que las revelaciones se multiplican aunque al final prevalece la ambigüedad.

Del mismo modo, la forma de los enunciados que otorga el interés a los puntos más terribles de la imagen que creamos a partir de ellos (como si resaltáramos la parte más espantosa de esa imagen), representa un artificio para mantener la tensión. Con lo anterior quiero decir que en vez de utilizar “el compañero que mató”, establece la conexión con “el cuerpo de su compañero desaparecido” (p. 11), o “el trozo de la oreja” (p. 11), así como con “la lengua de su madre” (p. 12), dando un tratamiento de suspenso al relato, sin emplear verbos que especifiquen la acción. Así, “El teléfono que su madre trato de usar” (p. 12), evidentemente para pedir auxilio, nos transmite cuadros que se asemejan a una película muda de suspenso.

En este relato podría haber una segunda historia a partir de la vida de la madre y su final; sin embargo, esa línea se desvanece al quedar ambigua su suerte, por lo que no existe una revelación única; en ese sentido, podría decirse que los cuadros que el lector va creando con cada título del “álbum”, son siempre una revelación, cada vez más espantosa, más atroz.

La repetición del estribillo o *leitmotiv* “La cara de su madre”, podría tener una función de gradación en el desarrollo del suspenso, el cual se incrementa y se acumula con este

procedimiento hasta que tal cara termina por desfigurarse. Con esta frase, el autor revela una preferencia por la anáfora (repetición de palabras o conceptos) para enfatizar la intriga, como si se tratara de una obsesión que presenta una prosa reiterativa la cual muestra una relación de causalidad entre las acciones de la hija y la cara de la madre (envuelta cada vez en circunstancias más sombrías).

4.3.5 Personajes y acciones

(Identificar a los personajes según su participación en la historia y analizar sus acciones y relaciones).

A pesar de lo *sui géneris* del texto, prácticamente a partir de viñetas (como si fueran los recuadros de una historieta en los que se describe una situación sin ofrecer el contexto al que pertenece); es decir, a partir de frases y oraciones simples que a modo de títulos de fotografías se nos van presentando, es posible identificar a la protagonista, la hija, cuya antagonista es, desde luego, la madre. De las dos desconocemos los nombres, sólo de la niña sabemos que tiene menos de 12 años, aunque su historia empieza, tal vez, a los tres años.

Por las acciones que se deducen de la niña, ya que muchas veces no se nombran, es que vemos avanzar el relato; por su parte, la madre no actúa, sólo sabemos algo de ella a través de los lugares que recorre la niña (a donde supuestamente es llevada por la madre), como el psiquiatra, la escuela, los moteles. Así, sabemos que se queda sola con la niña, que paga las cuentas, que seguramente se degrada para que la niña pueda entrar a la primaria y que huye con ella en autobús para que no la detengan. Lo último que hace es tratar de pedir ayuda.

En cambio la niña destroza muñecas, animales, y moteles; lastima primero a los niños y luego empieza a asesinarlos; seguramente también mata a su madre y al primer hombre

de la carretera. El recorrido de sus delitos es cada vez más grave, hasta que se convierte en una multi-asesina y prófuga.

Como no hay diálogos, ni monólogos, no sabemos cómo piensan ninguna de las dos, ni lo que sienten en realidad, sólo podemos imaginárnoslas a partir de los cuadros que vamos recreando; a la niña con una gran violencia y sadismo, y a la madre con un increíble asombro que, tal vez, llegue a la estupidez; curiosamente, no hay una imagen que demuestre el amor de la madre a no ser que la juzguemos por su tozudez de seguir al lado de su hija, tratando de darle lo que sería normal para su edad, pero entonces nos surge la duda sobre una madre desvalida y amorosa con una hija cuya maldad o locura excede todos límites, o una madre estúpida y terca, incapaz de amarla y de salvarla. Igualmente, podría verse “La cara de su madre” a la luz de los ojos de la hija, una cara que siempre está ahí, a la que gradualmente va odiando, la que quisiera desaparecer, hasta que termina por desfigurarse.

Aparecen muchos otros personajes a los que denominaría incidentales, desde el padre y la abuela, pasando por cinco psiquiatras, maestros, etc., hasta el niño y el bebé a los que mata. Lo curioso es que todos estos personajes sólo aparecen una vez; es decir en una sola oración, a excepción del niño que la golpea y su oreja, así como al primer niño que mata y su suéter, cada uno referido en dos oraciones.

Al respecto, pareciera como si los personajes no vivieran en la historia; es decir, no tienen vida propia y sólo son referidos a través de las acciones de la niña, a manera de efectos fatales; de tal forma que cada acción podría corresponder a un cuadro o escena del rollo de una película, cuyo proyector es la imaginación del lector; así, ante la imagen visual que nos produce leer “Un trozo de la oreja del niño que la golpeo” (p.11), nuestra mente nos “proyecta” a una perversa niña atacando a un niño y mordiéndole la oreja.

4.3.6 El narrador y su discurso

(Determinar quién narra, así como el tipo, punto de vista, sujeto y tiempos narrativos, distancia y estilo del narrador).

¿En realidad hay alguien que narra la historia? Esto es complicado porque pareciera que no hay narración en este texto, se trata más bien de una especie de títulos, frases y oraciones, la mayoría de ellas simples, sin ninguna subordinación entre una y otra. Podría tratarse de un discurso paratáctico, un discurso en el que se yuxtaponen o coordinan 65 enunciados, aunque todos ellos son prácticamente independientes, por lo que considero que tal coordinación en verdad la efectúa el propio lector.

Y, sin embargo, al final de la lectura nos ha sido contada una historia, por lo que opino que indiscutiblemente existe alguien que cuenta, al que tendríamos que llamar narrador. En ese caso, se trata de un narrador externo que narra desde el punto de vista de la protagonista, sin usar ningún pronombre personal. El discurso se presenta en tercera persona del posesivo y el tiempo gramatical es el pasado; opino que la estrategia de iniciar todas sus oraciones con un sustantivo referido a la protagonista, a ella, a una tercera persona que no cuenta, fortalece la impresión de que no se tiene un narrador. Sólo en ocasiones utiliza un posesivo, en tercera persona, para iniciar la oración, refiriéndose a algo de la niña: “Su segundo kínder” y entonces tomamos cierta conciencia del narrador, el cual es totalmente externo al relato, se trata de una voz que no participa de la historia, no sabe nada de lo que va a ocurrir; es decir, da la impresión de que conoce la historia conforme la va viviendo la protagonista, por lo que a pesar de lo que opina De la Borbolla en cuanto a la omnisciencia de este tipo de narrador -que no le otorgo al narrador de “Álbum”-, considero que es extradiegético, en tercera persona y con un discurso indirecto

ya que no hay diálogos o monólogos ni tampoco interpretación alguna del discurso de los personajes.

Imaginemos a alguien que encuentra un álbum de fotografías y que va mencionando lo que ve en cada página, sin conocer lo que seguirá; sin embargo, podemos suponer que conoce a la protagonista ya que empieza a hablar a partir de ella: “La cara de su madre” y entonces terminamos con la impresión de que, como dice Helena Beristáin, el narrador en tercera persona es también, un narrador en primera persona, “pero capaz de parecer un observador bastante más indiferente.”⁸

Así, para concluir sobre el apartado del narrador de “Álbum”, podría aludir al término muy utilizado en los cuentos posmodernos, “simulacro”; es decir, historias narradas como si se tratara de la copia de un original que en realidad no existe. En efecto, en este caso podría tratarse de un simulacro de narrador, ya que en ocasiones pareciera como si se difuminara, como si realmente no existiera.

4.3.7 El tiempo y el espacio

(Identificar el tiempo y el espacio a la luz de la historia y de la narración; definir el ambiente y las modalidades del tiempo del discurso).

El tiempo de la historia está comprimido en escasas 65 oraciones que recorren la vida de una niña desde su primera infancia hasta que asiste a la primaria seguramente antes de cumplir los 12 años. Para la mitad del relato, en la oración 30, la niña está asistiendo a un cuarto kínder y 13 oraciones más adelante, se encuentra ya en su segunda primaria.

Al término de la historia, la niña se ha convertido en una asesina serial, por lo que podría decirse que se ha leído una historia muy intensa, llena de acontecimientos en unas cuantas líneas; así, el narrador resume el tiempo de la historia con cada oración o frase y,

⁸ Beristáin. *Op. Cit.*, pp. 116-117.

con esta estrategia, se cuenta cronológicamente una historia completa, en la que pudieron haber transcurrido alrededor de ocho años.

El espacio también está supeditado a las acciones de la niña, a los lugares a donde la lleva la madre y en los que se van sucediendo los acontecimientos. La historia gira alrededor de consultorios de psiquiatras y escuelas, dos moteles y dos coches en la carretera. Espacios en los que el narrador va elaborando un ambiente cada vez más degradante, más hostil de acuerdo con la maldad de la niña. “La cara de la madre” evoca en ocasiones angustia y desesperación, otras una gran orfandad, y, finalmente, la malicia de la niña que termina por desfigurarla; imagen con la que el lector se queda, pues el relato concluye con su huída y sin castigo aparente. En ese sentido, el espacio del relato bien podría ser ese “álbum” imaginario, cuyas fotografías nos van relatando una historia.

El ambiente también evoca el suspenso a través de los sustantivos con que el narrador inicia sus enunciados; la cara, el suéter, el cuerpo, un hombro, etc. Al final “La cara de su madre” es seguramente de terror.

4.3.8 Intertextualidad y Lenguaje

(Identificar los ecos, referencias de otros textos sean escritos o no).

Esta narración alude, como ya lo dije, a los cuadros del rollo de una película, cuya proyección se realiza a través de la imaginación del lector. Los cuadros parecen muy actuales, como sacados de los pies de foto de las notas policíacas de un periódico. Efectivamente, como el mismo autor lo considera, existen muchas referencias de actualidad, lo que le otorga al relato un carácter verosímil, a pesar de lo fantástico o increíble que pudiéramos considerar la existencia de una malvada niña, una pequeñita capaz de realizar crímenes tan atroces por sí sola.

“Álbum” me recuerda también las películas mudas en las que la acción tenía que ser muy bien captada, a través de imágenes sin mucho movimiento, casi instantáneas, que terminaban por entenderse mediante el uso de ciertas explicaciones, a través de letreros. En este texto, tenemos las explicaciones mediante breves frases u oraciones principales, ninguna de las cuales se subordina a la anterior, por lo que la narración, desde mi punto de vista, la realiza el propio lector con su imaginación, mediante la coordinación que va realizando de tales enunciados conforme va leyendo el texto.

Por otro lado, en cuanto al lenguaje usado, el autor nunca usa el pronombre personal “ella”, palabra que sólo se menciona al final del relato “La primera comentarista que habló de ella en la televisión” (p. 12); en realidad, casi todas las acciones presentan dicho pronombre como sujeto tácito, así como un objeto directo de tales acciones, además de que abunda el uso del posesivo (su de ella), con lo que se denota el punto de vista del relato a partir de la niña. Sin embargo, hasta la oración 18; es decir cuando se ha leído casi un cuarto del relato, el narrador nos confirma que se trata de una niña, lo que el lector supone desde el principio por la muñeca que arroja por la ventana.

Así, la economía en los pronombres y en el propio discurso, al igual que la falta de descripciones, nos hablan de un lenguaje evidentemente fraccionado, lo que se confirma con la división que el autor hace de las oraciones que va enunciando y que coordina sólo a través de puntos seguidos. Paradójicamente el lenguaje, a pesar de lo fragmentado es, a la vez, preciso, ya que la imagen completa surge de inmediato a partir de la lectura del texto. Así, cada enunciado es como una sinécdoque, el fragmento de un todo que se construye con escasas 65 frases, ó 58 si consideramos que ocho de ellas son repetitivas.

4.3.9 Conclusión

(Incluir el balance de nuestras observaciones y una opinión personal).

Como ya se dijo, el cuento posmoderno combina elementos como la hibridez de discursos y en este relato me pareciera encontrar recortes de periódicos, rollos de películas, fotografías de un álbum. Chimal juega maravillosamente con la imaginación del lector, pues, a pesar del lenguaje fracturado en oraciones breves, casi todas simples, al término de la lectura de “Álbum”, al lector se le ha contado una historia completa que va mucho más allá de las palabras: como todo cuento, irradia o proyecta algo que va más allá de su propio vehículo de expresión. De esta forma, la niña se nos va haciendo odiosa, casi diabólica; aunque la lectura de las frases, como títulos de fotografías, nos representan muy bien la imagen, no nos incitan a recapacitar que se trata de una pequeñita, una niñita que difícilmente imaginaríamos en la vida real con tanta maldad, por más que no gustemos de los niños. Efectivamente, vamos creyendo el relato de esta malvada niña, el cual nosotros mismos hemos ido construyendo a partir de los títulos y las imágenes que nos presenta el simulacro de narrar una historia a partir de un álbum imaginario de fotografías.

Y digo simulacro porque, en apariencia, no hay un narrador a cargo del relato y pareciera que sólo el lector da la significación de “Álbum”, ya que a la luz de los enunciados que va leyendo, construye la historia completa de la perversa niña, sin mayor contexto que el de dichos enunciados, pues no existe ninguna descripción, ni diálogo o monólogo interior que pueda darnos alguna información adicional; así, la forma de presentación del discurso se asemeja a una escueta enumeración de títulos, con lo que se confirma la importancia de la participación del lector en los cuentos llamados posmodernos; sin embargo, es el autor el que nos crea esa ilusión, son sus estrategias, su historia, sus personajes los que nos hacen posible reconstruir el relato con su lectura. Seguramente, a lectores diferentes corresponden lecturas diversas, pero la historia básica

está ahí, como llevada de la mano del autor y de su oficio (a través de un narrador simulado).

Por otra parte, el manejo que hace del lenguaje el autor, contribuye a la creación de un ambiente de suspenso, especialmente por la importancia que otorga a los sustantivos (por lo general a través de frases con complementos adnominales o con el uso de pronombres posesivos); así, la trama se va desarrollando a partir de tales nombres –la muñeca, la abuela, el psiquiatra, el kínder, la primaria, el niño, el suéter, el cuerpo, el hotel, el bebé, el ojo, el coche–, creando una tensión en aumento conforme se conocen los terribles efectos del comportamiento de una niña, a través de la cual, casi sin nombrarla, nos desvela Chimal una historia con múltiples revelaciones.

A pesar de que alguna vez J. Joyce o R. Barthes declararon la muerte del autor, yo creo que se encuentra más vivo que nunca y que debiera gozar de un gran prestigio, cuando es capaz de transmitir una historia sorprendente a partir de 65 escasas líneas.

ÁLBUM*

(1) La cara de su madre. La muñeca que arrojó por la ventana. El libro que quemó. La pecera que vació en la sala. La muñeca a la que arrancó las piernas. Su primer psiquiatra. El tazón con el que golpeó a su madre. Su niñera poco antes de marcharse. Su abuela materna poco antes de marcharse. Su padre poco antes de marcharse. La cara de su madre. **(2)** El gato al que metió en el horno. Su segundo psiquiatra. Su primer kínder. El niño al que pateó. Su tercer psiquiatra. La trenza cortada de su compañera. El rincón en el que estuvo castigada. La cara cortada de su compañera. Su cuarto psiquiatra. Su segundo kínder. El perro al que destripó. La silla a la que fue atada. El brazo en cabestrillo de su madre. El brazo en cabestrillo de su maestra. El brazo en cabestrillo de su quinto psiquiatra. Su tercer kínder. El niño que la golpeó. Un trozo de la oreja del niño que la golpeó. Su cuarto kínder. La denuncia en su contra. El bolso de su madre. El director de la primaria que no quiso admitirla. La cara de su madre. **(3)** El director de la segunda primaria que no quiso admitirla. La tarjeta de débito de su madre. El director de la primaria que aceptó admitirla. La niña a la que trató de ahogar en un excusado. La niña a la que empujó por las escaleras. La carta en su contra de los padres de sus compañeros. La cara de su madre. **(4)** Un hombre desnudo de su madre. El director de la segunda primaria que aceptó admitirla. El suéter de su compañero desaparecido. El cuerpo de su compañero desaparecido. La cara de su madre. La patrulla que fue a buscarla. La cara de su madre. **(5)** El autobús que abordó con su madre. El primer motel donde durmió con su madre. El incendio del primer motel donde durmió con su madre. El boletín con la foto de su madre. La cara de su madre. El segundo motel donde durmió con su madre. El bebé que resistió tres días en el cuarto donde durmió con su madre. La cara de su madre. **(6)** El tercer motel donde durmió. El teléfono que su madre trató de usar. La cara de su madre. Un

ojo de su madre. La lengua de su madre. El otro ojo de su madre. El coche del hombre que la recogió en la carretera. La primera comentarista que habló de ella en la televisión. El coche del segundo hombre que la recogió en la carretera.

(*) Chimal, Alberto. "Album". *Éstos son los días*. México: Ediciones Era. 2004

(1) – (6) División de los apartados

5. CONCLUSIONES

Al concluir el capítulo anterior, considero que los elementos que revisé para el análisis de un cuento resultaron adecuados a la luz de los tres textos que elegí o, por lo menos pertinentes, a pesar de que todos ellos presentan modalidades muy diversas entre sí.

De tal forma que prácticamente todos los elementos que se revisaron en esta tesis podrían ser incluidos en cualquier análisis narrativo del cuento, en tanto que tienen que ver con sus aspectos literarios, con lo que Jakobson consideraba al objeto de la ciencia literaria: la literariedad; es decir, lo que distingue lo literario de lo no-literario. En este sentido, Todorov cavilaba: “¿Cómo elegir entre las múltiples significaciones que surgen en el curso de la lectura, las que tienen que ver con la literariedad? ¿Cómo aislar el campo de lo que es propiamente literario dejando a la psicología y a la historia lo que les corresponde?”¹ Una de las respuestas a estas preguntas tiene que ver con la función que realizan en el texto; si verdaderamente tiene algún sentido para el desarrollo del relato.

A decir verdad, si tomamos el primer apartado, el autor y su texto, tanto la ficha biográfica del autor como los datos de producción del cuento, no tienen ninguna función en el texto, por lo que habría que eliminar tal apartado de esta propuesta. Ni los formalistas o los estructuralistas, ni muchos estudiosos literarios los han tomado en cuenta a la hora de realizar sus teorías; sin embargo, tales elementos tienen mucho sentido para los que estudiamos literatura, para situarnos ante el texto y su creador, y aprender un poco de sus antecedentes para establecer un cierto contexto; en fin, para categorizar los textos que vamos conociendo en nuestra preparación, lo que por supuesto es esencial para los estudios literarios.

¹ Todorov. *Op. Cit.*, p. 161.

Al entrar ya en materia literaria, probablemente el segundo apartado sobre el tema, resultará bastante complicado para una persona que se inicia en el análisis literario; sin embargo, supongo que una lectura atenta, más las claves del título, inicio y final, ayudarán a solucionar el trabajo, además de que necesariamente tal lectura facilitará la comprensión de la historia, elemento del tercer apartado de esta propuesta, el cual podría desarrollarse prácticamente en paralelo con la resolución del tema. Así que creo no tener duda sobre lo conveniente de incluir el tema como elemento de esta propuesta.

En cuanto a la historia y la trama, incluida la estructura del cuento, evidentemente este apartado también puede identificarse en todos los cuentos, ya que, como se ha dicho, para poder considerar que cualquier texto forma parte de este género, tendrá que tener una historia que contar, un hecho que narrar. Y, sin importar su forma, siempre tendrá una estructura que el autor elige para la presentación de esa historia y que el estudiante descompondrá según su experiencia, para poder abordar su análisis. La historia cronológica podrá o no incluirse, dependiendo de si la trama coincide o no con ésta; sin embargo, opino que es importante mencionarla en esta propuesta, a fin de que los estudiantes no olvidemos considerarla en caso de ser necesario, especialmente cuando el mayor entendimiento de los hechos nos llevará siempre a un mejor análisis. En todo caso se trata de incluir un resumen que presente los hechos más relevantes según su aparición cronológica, ejercicio que también puede abonar a la determinación del tema. En los análisis que realicé, sólo el segundo cuento “Todos tienen premio, todos” presenta una trama diferente a la historia cronológica, la que traté de reconstruir, ya que tanto el cuento clásico como el posmoderno revisados en esta tesis narran una historia lineal, por lo que no tuve que reconstruir el relato de manera cronológica, lo que abona a la facilidad de lectura de un texto, aunque no necesariamente a su interés. Cabe aclarar que esta parte

de la división por apartados y el recuento o resumen de los hechos no es forzoso que el estudiante la presente como parte su análisis, pues es posible que llegue a aburrir o exasperar a su maestro; sin embargo, lo incluyo en la propuesta para que el estudiante realice este trabajo (aunque no necesariamente lo tenga que mostrar), a fin de que vaya apropiándose de la historia, de los puntos relevantes del relato.

Por lo que hace al cuarto apartado, la tensión y sus artificios, hemos visto que las tres historias presentan una tensión o una intriga para captar la atención del lector; la del cuento clásico, "Hombres en tempestad", maneja la intriga a partir del poco interés que la historia muestra en la vida de los personajes, y del ambiente que crea con la descripción de la tempestad, además de especificar detalladamente el transcurso del tiempo, como para que el lector vaya estimando si el tío todavía puede estar vivo, ya que el autor siempre nos advierte la importancia del animal sobre el hombre; así el final nos muestra un desenlace irónico a través de la solución que el antagonista propone. En el cuento moderno, "Todos tienen premio, todos", la tensión se mantiene por los mismos hechos que el protagonista nos va narrando; como lector esperamos que el siguiente salto de su memoria nos lleve a algo más terrible, a otra revelación, además de que la pretensión de suicidio del protagonista con su amiga, nos advierte de una segunda historia que se teje en torno al suicidio de doña Jova. Esta gravedad en aumento de las acciones sucede también con la historia de "Álbum", aunque creo que en ésta el autor también maneja el suspenso a través del uso que hace del lenguaje, sin nombrar prácticamente las acciones, tan solo las cosas más comunes y, a la vez, las más representativas de las "fotografías" que nos va relatando.

Así, considero que aunque no exista una segunda historia o una revelación única, siempre habrá una tensión, una expectación que puede presentarse a través de diversos

procedimientos que el estudiante debe reconocer, como por ejemplo, el uso de la ironía, la inserción de múltiples sorpresas, el aplazamiento o la reactivación de la trama, etc. De esta forma, en el caso de Jorge Ferretis, la tensión se mantiene por el aplazamiento que hace de la información sobre la suerte del tío Jesús. Por su parte, Emiliano Pérez Cruz, nos mantiene en ascuas con la técnica del fluir de la conciencia; finalmente Chimal nos asombra con los propios hechos que va revelando, los cuales se destacan por la repetición de una frase que mantiene el suspenso. En este sentido, creo que el análisis de cualquier cuento debe incluir la tensión, la cual tendrá que identificarse haciendo mención también de los mecanismos o estrategias que el autor emplee para mantenerla o retrasarla.

Una vez más, la naturaleza misma del cuento implica el desarrollo de una intriga, la cual mantiene interesado al lector de principio a fin; recordemos las revoluciones y el reconocimiento de los que Aristóteles nos habla en la epopeya. Así, el no identificar la intriga o cualquier tipo de tensión en el relato puede deberse a dos cosas, bien somos muy malos lectores, o bien, se trata de un mal cuento.

En cuanto al quinto apartado sobre los personajes, opino que salvo algún experimento muy consciente de algún autor, al que nunca he leído, toda historia para poder existir presentará por lo menos un personaje, a quien habrá que estudiar a la luz de sus acciones (imaginadas o reales) que son las que hacen avanzar la trama. El autor de cuentos es creador de un mundo ficticio, el cual forzosamente está ocupado por los personajes. Tales entes ficticios establecen relaciones que deben analizarse a la luz de sus acciones y de los demás actantes en la historia, aun en el caso de que sean doblemente ficticios, como sucede en el cuento de Pérez Cruz, en el que el narrador los va recordando, sin que ellos

actúen propiamente en la historia. Por lo que, por supuesto, este apartado es indispensable para cualquier propuesta de análisis.

Pasando al sexto apartado, el narrador y su discurso, a pesar de lo complejo que pueda resultar encontrarlo, siempre hay alguien que cuenta la historia, un narrador escurridizo o impertinente, evidente o disimulado, como podría considerarse al del tercer cuento. Chimal nos propone un relato prácticamente a partir de viñetas, de frases bien elegidas; sin embargo, al término de la lectura la historia ha sido contada y para el estudiante será necesario reconocer quién la ha narrado y las estrategias que utilizó para hacerlo. Por su parte, Ferretis presenta un narrador omnisciente, propio del cuento clásico, sabe lo que está sucediendo en todas partes, además de que se hace demasiado presente al externar sus opiniones a lo largo del relato; finalmente, Pérez Cruz presenta un narrador protagonista, que sólo sabe lo que ha vivido y que a través de mecanismos como el recuerdo y el monólogo interior, nos relata una historia, lo que también es característico del cuento moderno.

Aquí habría que mencionar uno de los aspectos que propone el narrador posmoderno, el manejo del humor y de la ironía; en el cuento de Chimal tales aspectos se nos presentan a través de la anécdota misma, la ironía de una niña de menos de 12 años que se convierte en una asesina serial. No obstante, esta particularidad también se muestra en el relato moderno, Pérez Cruz utiliza el humor a lo largo de su narración; desde el título “Todos tienen premio, todos” aparece la ironía que se mantiene en el relato como, por ejemplo, con el nombre de la pulquería donde aparece muerta doña Jova, “Aquí me quedo”; o la felicidad de Rodrigo y sus amigos por tener aquél una erección que festeja tratando de violar a una mujer. Y, aunque en el cuento de Ferretis no se aprecie el humor

en el relato mismo, creo que el tratamiento de dar mayor valor a la vida de los animales que a la de los seres humanos es en sí una ironía.

Entonces, es evidente que el narrador vaya ligado irremediablemente a la historia, al hecho narrado, sin la que no estaríamos hablando de un cuento, por lo que también resulta obligatorio considerar este apartado al analizar cualquier cuento.

En cuanto al espacio y tiempo, séptimo apartado de esta propuesta, todo relato breve se desarrolla dentro de un tiempo y espacio propios, un mundo creado por el autor, quien, a su vez, hace uso de diversos mecanismos para dárnoslos a conocer. Los tres cuentos que revisé presentaron diferentes mundos, pero todos ellos instalados en sus propias dimensiones espaciales y temporales; una tempestad en un día de labranza de unos campesinos; la memoria o la imaginación de un niño que espera que su amiga salga de la escuela para suicidarse; la vida de una niña asesina junto a su madre, conforme transcurre su educación preescolar y primaria, o conforme se nos muestra un álbum de fotografías. De esta forma el autor hace uso de tales dimensiones para crear un mundo donde sus personajes desarrollan su historia, donde la ficción pueda enraizarse en la realidad, donde transmitan una historia creíble y verosímil, por fantástico o absurdo que sea ese mundo.

Hasta aquí, creo que todos los elementos que se revisaron en esta tesis son adecuados para el análisis del cuento, pues me parece que todos ellos han demostrado ser pertinentes y útiles para la comprensión del texto. El último apartado que mi propuesta incluye, la intertextualidad, tiene que ver más con un punto de vista globalizado; como se ha dicho, ningún texto puede considerarse autónomo en su creación, independiente de las estrechas relaciones que los seres humanos creamos, por lo que es un tema que no nada más tiene que ver con el texto, que no nada más funciona en el cuento mismo, sino que

establece conexiones diversas entre el autor, el lector, la experiencia de ambos y el mundo que les rodea. Para cualquier estudiante de literatura el lograr identificar la intertextualidad de un relato, los guiños que el autor hace consciente o inconscientemente al lector a través de su texto, habla del nivel de competencia literaria que ha logrado, por lo que su inclusión abona por supuesto a la claridad y calidad de su análisis.

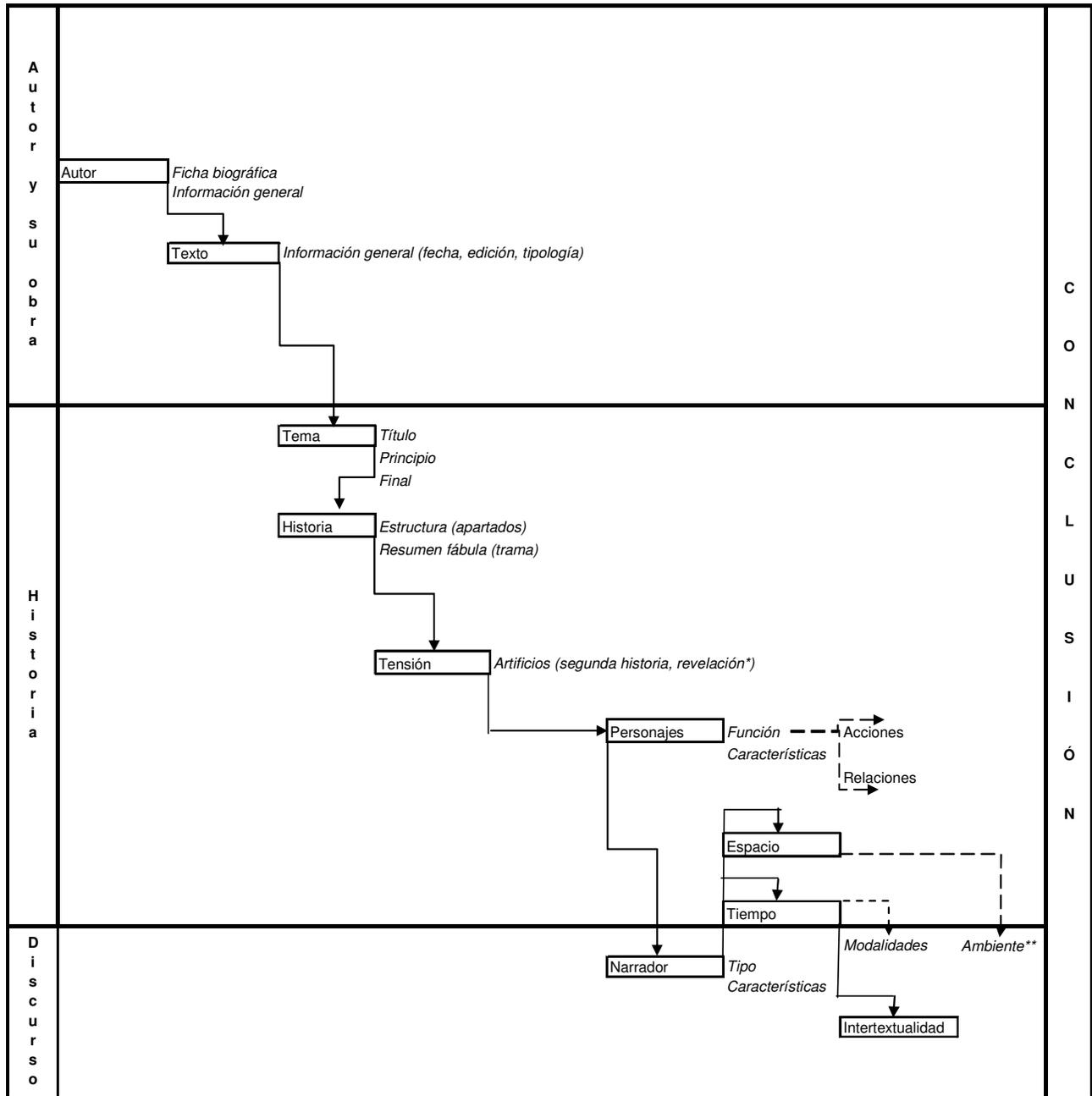
Por otra parte, creo que a través del análisis de todos los apartados mencionados, el lenguaje del cuento se va identificando, especificando, señalando, ya que no hay ningún apartado que no se exprese a través del lenguaje que el autor utiliza, por lo que llego a la conclusión que este tema no debería estar en mi propuesta, así que no lo incluyo en el apartado de intertextualidad; seguramente a lo largo del análisis del cuento el estudiante ha mencionado los diversos usos que se presentan de la lengua, así como sus connotaciones o significaciones; por lo menos, todos los que él ha podido identificar.

Así, por ejemplo, en el primer cuento de Ferretis, a lo largo de su análisis he mencionado ya que el uso del presente al inicio de su narración da la impresión de estar asistiendo a la creación del mundo; o que la naturaleza y la tempestad se encuentran muy bien recreadas a partir de metáforas básicamente relacionadas con el cielo. Igualmente la pobreza de la gente y su poca importancia se refuerzan con la sintaxis del relato, de tal forma que la muerte de una mujer embarazada se enumera entre jacaes y animales, además de que no se alude al hundimiento inminente del tío, sino metafóricamente al montículo que se derrite.

En fin que no es posible analizar un cuento sin hacer referencia al lenguaje que el autor utiliza, así que este punto del uso del lenguaje se cubre a lo largo de los demás elementos tratados, por lo que esta propuesta de elementos para el análisis literario queda compuesta por los apartados que aparecen en la siguiente guía (Pág. 145).

Para concluir, considero que pueden existir otros elementos válidos para ser analizados a la luz de un cuento, sea clásico, moderno o posmoderno y que probablemente tengan que ver con su carácter literario; sin embargo, no he podido identificar más apartados que, desde mi punto de vista, abonen a la comprensión o a la explicación del texto. Todos los elementos revisados surgen de las propias características de la narrativa y específicamente del cuento, tomando en consideración sus antecedentes, su origen, sus influencias y su desarrollo, así como su tipología.

GUÍA DE LA PROPUESTA DE ELEMENTOS PARA ANALIZAR UN CUENTO



(*) Identificarlas en caso de existir, en caso contrario, especificar los artificios que el autor emplea para crear la tensión.

(**) Especificar, en caso de reconocerlo, el ambiente y los elementos que lo crean

6.0 BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Aristóteles. *Arte Poética. Arte Retórica*. México: Porrúa, 1999.
- Baquero Goyanes Mariano. *Qué es la novela, qué es el cuento*. España: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1998.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato", en *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM / LIMUSA, 2004.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen. *Teoría de la literatura y literatura comparada. La Novela*. España: Ed. Síntesis, 1998
- Brescia, Pablo y Sara Poot Herrera. "Del cuento y sus investigadores". *Cuento y figura (La ficción en México)*. Pról. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Carballo, Emmanuel. "Del romanticismo al naturalismo". *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Ed. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. INBA. Centro de Ciencias de Lenguaje, 1990.
- Bruce-Novoa, John. Pról. *Breve historia del cuento mexicano*. Luis Leal. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Centro de Ciencias del Lenguaje. 1990
- Chimal, Alberto. "Álbum". *Estos son los días*. México: Ed. Era, 2004.
- Cluff, Russell M. "Iniciaciones y epifanías". *Este cuento no ha acabado (La ficción en México)*. Homenaje a Edmundo Valadés. Dir. Alfredo Pavón. Universidad Autónoma de Tlaxcala. 1995.
- _____. "Modalidades y estrategias narrativas 1974 – 1977". *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Alfredo Pavón, Ed. México: U. A. de Tlaxcala, INBA, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura. 2004
- Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- De la Borbolla Oscar. *Manual de creación literaria*. México: Nueva Imagen. 2002. Publicaciones Cultural, 1999.
- Escalante, Evodio. "Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX". *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Pról. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. INBA. Centro de Ciencias de Lenguaje, 1990.
- _____. "La triple disimulación irónica en 'La muerte tiene permiso'". *Este cuento no ha acabado (La ficción en México)*. Homenaje a Edmundo Valadés. Pról. Alfredo Pavón. Universidad Autónoma de Tlaxcala. 1995.
- Ferretis, Jorge. "Hombres en tempestad", en *Antología de cuentos mexicanos I*. México: Nueva Imagen. 1977, pp. 30-36.
- Fokkema D.W. y E. G. Ibsch. "Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética". *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1984.

- Fournier Marcos, Celinda. *Análisis Literario*. México: Thomson Editores, 2006
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Giardinelli, Mempo. *Así se escribe un cuento*. México: Nueva Imagen, 1998.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Ed. Gredos, 1985.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Como se comenta un texto literario*. México: Publicaciones Cultural, 1999.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. Pról. John Bruce-Novoa. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990.
- Millán, Ma. del Carmen. *Antología de Cuentos Mexicanos I*. México: Nueva Imagen, 1977
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México: FCE. 1964.
- Pacheco, Carlos. "Criterios para una conceptualización del cuento". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- Paredes Alberto. *Las voces del relato*. México: Universidad Veracruzana, 1987.
- Pavón, Alfredo "El breve espacio donde no estás". *Paquete: cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. INBA. Centro de Ciencias de Lenguaje, 1990.
- _____. Pról. *Contigo, cuento y cebolla (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA, CONACYT. 2000
- _____. Pról. *Cuento mexicano moderno*. Sel. Russel M. Cluff, et al. México: UNAM. Universidad Veracruzana. Ed. Aldus, 2000.
- _____. Pról. *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.
- Pérez Cruz, Emiliano. "Todos tienen premio, todos" en *El cuento hispanoamericano*. Pról. Seymour Menton. México: FCE. 1986, pp. 705-713.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000.
- Pimentel Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2005.
- Quiroga, Horacio. "El manual del perfecto cuentista". *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Comp. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- Reis, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos. 1989
- Rodríguez Frida. *Itinerario de algunas antologías del cuento mexicano del siglo XX*. Tesis inédita de Maestría. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 2005.
- Samperio Guillermo. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México: Alfaguara, 2002.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.

- Spang, Kurt. *Teoría de la literatura y literatura comparada. Géneros Literarios*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- Walker, Warren S. "From raconteur to writer: Oral roots and printed leaves of short fiction". *Proceedings. Comparative Literature Symposium*. EUA: Texas Tech Press, 1982.
- Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004.
- _____ *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Chimal, Alberto. *Las historias*. [En línea]
<<http://www.lashistorias.com.mx/blog/>> Enero, 2007
- Ferretis, Jorge. Biografía [En línea]
<http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/F/FERRETIS_jorge/biografia.html> Enero, 2007
- Lye, John. "Some Characteristics of Contemporary Theory". 1997. [En línea]
<<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/index.html>> Marzo, 2007.
- Pérez Cruz, Emiliano. *Diccionario de escritores mexicanos*. [En línea]
<http://www.literaturainba.com/diccionario/perez_cruz_emiliano.htm> Enero, 2007
- Rojo Violeta. "El minicuento, ese (des)generado". En: *Revista Interamericana de Bibliografía* 1-4. Vol. XLVI: 39-47. [En línea]
<http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx?culture=es&navid=201> Julio, 2007.
- Zavala, Lauro "Breve y seductora: La minificación en la enseñanza de teoría literaria". [En línea]
<http://w3.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fo1_10_05art.pdf> Marzo, 2007.
- _____ "Charlas con Lauro Zavala". (No. 8) 2001. [En línea]
<<http://www.escrituracreativa.com/revista%20digital/n8/charlas.htm>> Marzo, 2007.
- _____ "El cuento mexicano y posmodernidad". [En línea]
<<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/200898/alfilode.html>> Marzo, 2007.
- _____ "Ética y estética en la narrativa posmoderna: un modelo axial para cuento y cine". [En línea]
<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_12/articulos/Art%EDculoLauroZavala.DOC> Marzo, 2007.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Leal, Luis. *El Cuento Mexicano. De los orígenes al modernismo*. Argentina: Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1966
- Martínez, José Luis. *Horacio Quiroga*. México: Universidad Veracruzana. 1982
- Monsiváis, Carlos. "El cuento en México" en *Lo fugitivo permanece*. México: Cal y Arena. 1990
- Scholz, Lásló. *El arte poética de Julio Cortázar*. Argentina: Ed. Castañeda. 1977